

## LA OBRA LITERARIA DE PEDRO GARCÍA MONTALVO

Pascual García García

TESIS PARA LA OBTENCIÓN DEL GRADO DE DOCTOR PRESENTADA EN LA  
UNIVERSIDAD DE MURCIA, FACULTAD DE LETRAS, DEPARTAMENTO DE  
LITERATURA ESPAÑOLA, TEORÍA DE LA LITERATURA Y LITERATURA  
COMPARADA, BAJO LA DIRECCIÓN DEL DR. DON FRANCISCO JAVIER DÍEZ  
DE REVENGA TORRES

## ÍNDICE

1.- INTRODUCCIÓN	4
2.- LA PRIMAVERA EN VIAJE HACIA EL INVIERNO	53
3.- LOS AMORES Y LAS VIDAS	83
4.- EL INTERMEDIARIO	158
5.- UNA HISTORIA MADRILEÑA	208
6.- LAS LUCES DEL DÍA	285
7.- EL AIRE LIBRE	369
8.- CONCLUSIONES	446
9.- ENTREVISTA	507
10.- BIBLIOGRAFÍA	542

## TABLE OF CONTENTS

1.- INTRODUCTION	4
2.- LA PRIMAVERA EN VIAJE HACIA EL INVIERNO [The voyage of spring into winter ]	53
3.- LOS AMORES Y LAS VIDAS [Loves and lives]	83
4.- EL INTERMEDIARIO [The go-between]	158
5.- UNA HISTORIA MADRILEÑA [A Madrid story]	208
6.- LAS LUCES DEL DÍA [The light of day]	285
7.- EL AIRE LIBRE [Fresh air]	369
8.- CONCLUSIONS	446
9.- INTERVIEW	507
10.- BIBLIOGRAPHY	542

## 1.- INTRODUCCIÓN

Iniciamos el estudio de la obra literaria del escritor Pedro García Montalvo que nació en Murcia en 1951. Realizó estudios de filosofía y Letras y se doctoró con una tesis sobre Jorge Santayana. De 1973 a 1976 dedicó su tiempo al conocimiento vital de la cultura anglosajona (Inglaterra, Canadá y Estados Unidos). De aquella experiencia nació su primer libro, dedicado a los clásicos norteamericanos –a través de una Beca de la Fundación March- *La imaginación natural* (Madrid 1977) y el inicio de una labor de traductor, entre otros autores de las obras de Malcom Lowry, y un acercamiento a las obras de ensayo de Joseph Conrad. En la actualidad es profesor de literatura de la Universidad de Murcia. Su obra literaria está constituida por los libros de relatos *La primavera en viaje hacia el invierno* y *Los amores y las vidas*; las novelas, *El intermediario*, *Una historia madrileña* y *Las luces del día*; y el libro de ensayos *El aire libre*. Los dos primeros títulos fueron publicados en Murcia, en la Editora Regional, mientras que las dos novelas siguientes se editaron en el sello catalán Seix Barral; *Las*

*lucés del día* se editó en Pretextos y *El aire libre*, en el sello editorial granadino La Veleta . Hubo un evidente cambio no sólo en los argumentos, en el tono o en el estilo, sino sobre todo en la ambición literaria del autor, que gracias al éxito literario en pequeños círculos de las dos primeras obras pudo alcanzar la cima de la edición nacional, sobre todo en una casa con tanto prestigio como lo era en la década de los ochenta la colección catalana antes aludida. Es verdad que las novelas del escritor murciano no habían sido construidas para el gran público, pues no había en ellas nada de los ingredientes necesarios para deslumbrar a miles de lectores, sino que al contrario, se trataba de argumentos intimistas, en los que la acción solía ser interior, intensa, pero envuelta en los grises opacos de la conciencia íntima de sus personajes. Las vicisitudes y las trampas narrativas en las que va cayendo la condesa de Yeste, ese juego de sobrentendidos que lleva a cabo con Ignacio Viera, en un pulso narrativo, tan bien contado como falto de acción no despertará las pasiones del público que construye las listas de los libros más vendidos, pero en cambio suscita la curiosidad y el interés de personalidades literarias de tanta enjundia como Pere Gimferrer, Andrés Trapiello o Rafael Conte. Pedro García Montalvo es, en efecto, casi un desconocido para el gran público, pero de modo paulatino ha ido ganando una justa fama de raro, oculto y exquisito; y en esos ámbitos de calidad y de prestigio su nombre despierta la admiración de los buenos lectores, de los críticos y de los profesores.

Hay, por supuesto, razones suficientes para que la balanza de la calidad y de las ventas esté claramente desequilibrada a favor de aquélla. Para empezar Pedro García Montalvo es un escritor nacido en Murcia, ciudad en la que lleva a cabo su obra, ejerce su trabajo de profesor universitario y vive con su familia, rodeado de sus amigos y de todos aquellos que se acercan al escritor en busca de consejo o de ayuda. Ese retiro voluntario lo ha apartado de una forma decisiva de los cenáculos y corrillos literarios de

Madrid o Barcelona. Asimismo, García Montalvo no ha participado ni ha ganado premios relevantes que pudiesen conducirlo hasta las primeras páginas de cultura de los diarios nacionales. Todo lo cual quiere decir que no ha tenido intenciones de entrar en el juego del gran mercado de libro, en el que los certámenes de novela, las promociones editoriales y los medios de comunicación tienen un papel decisivo en la construcción de un nombre y de un lugar de privilegio en el espacio siempre resbaladizo de las letras españolas.

La reserva natural de nuestro novelista, su fina percepción de la realidad y su vocación de retiro en ese particular paraíso levantino, tan bellamente descrito en sus libros, en el que vive confinado junto a amigos tan importantes como el poeta Eloy Sánchez Rosillo, el pintor y escritor Ramón Gaya y el pintor Pedro Serna, entre otros, han constituido un confinamiento cómodo y deseado del que apenas ha salido en contadas ocasiones. Contar todo lo anterior sólo tendría sentido si fuésemos capaces de enlazarlo con el carácter último de sus novelas y de sus cuentos. Porque, en efecto, Pedro García Montalvo ha diseñado un paraíso de claroscuros, en el que combaten de modo implacable fuerzas opuestas, como suele suceder en la vida misma. Así la belleza y el horror, la bondad y el crimen caminan aliados, peligrosamente juntos en alguno de sus relatos, obligando a sus criaturas a defenderse del mal con las armas de su espíritu, sin desdeñar el valor, la bondad y la firmeza; caracteres todos ellos que atesoran esas mujeres ejemplares, procedentes de la aristocracia o de la alta burguesía, que se mueven de continuo sobre el filo de un abismo insondable. Ángela de Yeste o Luisa Estrada, sin olvidar a Antonio Zulueta, concitan la admiración y la solidaridad de los lectores, que asisten a sus dramáticas peripecias emocionales, empeñados en descender al inframundo de la delincuencia y del crimen, como si sufrieran una atracción imposible de combatir a la imagen contraria, a su identidad en el otro lado del espejo. Esa extraña atracción de

los opuestos permite buena parte de los argumentos de sus mejores relatos. En la reseña que escribí tras la aparición de *Las luces del día* resumía todo lo anterior de la siguiente forma: *El universo de la belleza y de la paz burguesa vuelve a mezclarse otra vez, como en las dos novelas anteriores, con el inframundo de lo siniestro, en el borde mismo de los ámbitos delictivos.*<sup>1</sup> Esta es la clave narrativa de buena parte de la obra literaria de García Montalvo, la fórmula literaria bajo la cual ha venido concibiendo nuestro novelista todos sus libros, construyendo sus personajes seductores, esas bellas aristócratas asomadas al borde del abismo en un viaje hacia el infierno, que el autor casi equipara a la estación invernal, y cuya atmósfera encontramos de un modo más patente en novelas como *El intermediario* y *Una historia madrileña*.

Los relatos largos, ambientados en la ciudad de Madrid proponen un universo ficcional, en el que abundan los personajes siniestros y las hermosas heroínas de Montalvo que muy pronto notan el acoso de los sicarios, o en algún caso la animadversión de toda una clase social. Los cuentos, sin embargo, transcurrían en la atmósfera clara y primaveral del sur, y aunque alguna de las tramas contenía alguna dosis de tragedia o de peligro, el espíritu era edénico, y las criaturas habitaban los jardines y los huertos de Murcia, ese ámbito de belleza y de sosiego sólo comparable a la belleza de sus criaturas femeninas. Los conflictos en aquellos dos primeros libros de relatos procedían más del territorio del espíritu, y solían ser el producto de la reflexión acerca del tiempo, la juventud y la muerte de un ser querido. El mal en aquellos dos volúmenes, a pesar de su presencia, era apenas un espectro sin materia, una amenaza lejana que en ocasiones barruntaban los personajes, pero al que en muy pocas ocasiones se sometían de un modo real.

---

<sup>1</sup> GARCÍA, Pascual, “Paisaje después de la batalla” en Periódico *La Verdad*, Murcia, 21-XI-97.

En la novela *El intermediario* Ángela de Yeste se pone en las manos de Ignacio Viera desde las primeras páginas y ya la veremos durante toda la fábula bordear de un modo temerario el inframundo madrileño, los espacios del hampa que el novelista refleja con tanto acierto, con ese pulso especial para transmitir las formas del infierno, no sólo personal sino también social. Es en esta novela y en la siguiente, *Una historia madrileña*, donde constatamos el cambio radical de ambiente, de luz y de clima, Siguiendo aquel primer título de sus cuentos, *La primavera en viaje hacia el invierno*, reconocemos una clave moral en el uso de las estaciones, y casi podríamos sustituir estas dos estaciones por otros dos ámbitos, el paraíso y el infierno. Por eso, seríamos capaces de afirmar que el viaje narrativo de Pedro García Montalvo se inicia en el edén levantino, en plena primavera, con toda la luz del sur sobre sus hermosas criaturas femeninas, en pleno goce de los sentidos y de la sensualidad de la tierra y de los cuerpos; ese viaje continuaría y casi tendría su término en las tres novelas que hemos comentado: *El intermediario*, *Una historia madrileña* y *Las luces del día*. En las tres hemos percibido un progresivo oscurecimiento de la trama, de los personajes y del clima moral. En las tres, pone su autor especial énfasis en iluminar las zonas penumbrosas del Madrid oculto, los ámbitos infernales de la ciudad. Los coqueteos de Ángela de Yeste con un sicario, la extraña pasión místico-erótica de Luisa Estrada hacia los más necesitados y el descenso a los infiernos de la culpa, perseguido por asesinos a sueldo que lentamente acaban por matar a Antonio Zulueta constituyen los tres asuntos narrativos de estas tres novelas que representan el lado oscuro de ese viaje al que antes aludíamos. *La primavera en viaje hacia el invierno* podría referirse, entonces, a un plan narrativo previsto de antemano, a un esquema literario que el escritor ya había esbozado y que poco a poco estaba llevando a cabo, que aún hoy sigue desarrollando, pues todavía no ha dado por concluido su programa narrativo.

Resulta, entonces, significativo ese viaje por las estaciones, que es un periplo climático, pero es sobre todo un proceso desde la luz hasta la oscuridad, desde aquel paisaje primigenio de los relatos, mediterráneo y sensual en el que se solazaban sus criaturas, dando rienda suelta a sus pasiones y a su memoria, hasta este otro territorio de sombras, desconocido y lejano, en el que abunda el frío del invierno y las luces macilentas de una ciudad del norte, y pululan misteriosos personajillos sin escrúpulos y mujeres insatisfechas, rodeado todo de un coro griego opresivo y tenaz que conduce en ocasiones las vidas de los protagonistas. Es también una vuelta a la adversidad desde el territorio dichoso de la memoria, una suerte de nostalgia del sur, fundamentada en las tinieblas del nuevo espacio, en la nueva chusma que puebla los relatos y en ese invierno, que es casi una metáfora. De algún modo aquella primavera en viaje hacia el invierno ha dado paso en una segunda lectura al paraíso en viaje hacia el infierno, desde la tierra de la infancia hasta una ciudad hostil, literaria y advenediza, que tantas semejanzas tiene con la ciudad de Baroja o de Galdós.

No resulta extraña esta fusión de lo climático, lo argumental y lo metafórico, si tenemos en cuenta la vena artística de García Montalvo, afín al arte pictórico y musical, extraordinario lector de poesía, y curioso de todos los órdenes estéticos. Los profesores Mariano de Paco y Francisco Javier Díez de Revenga lo dejan claro en su *Historia de la Literatura Murciana: Clara adscripción al concepto clásico de la novela lírica en la que sensaciones y mundo intimista, visión fragmentaria de la realidad y autobiografismo y morosidad dominan sobre cualquier otro interés narrativo.*<sup>2</sup> La aparente sencillez del novelista acaba por descubrirnos un mundo secreto lleno de recovecos, grietas y trasfondos donde el lector y el estudioso pueden hallar un variado elenco de

---

<sup>2</sup> DÍEZ DE REVENGA, F.J. y DE PACO, M., *Historia de la literatura murciana*,.

Universidad de Murcia, Murcia, 1989, p. 185.

sensaciones, impresiones y detalles que se ajustan a la idea estética del novelista, atento a los matices insignificantes de la vida que en su pluma acaban revelándonos un sinfín de verdades semiescondidas. Lo sencillo en la superficie deviene muy pronto complejidad sensorial, riqueza poética, profundidad de pensamiento y minuciosidad narrativa.

Uno de los aciertos del escritor estriba precisamente en esa cómoda lectura que nos proporciona, tan ajena a los vanos intentos de complicar la sintaxis o convertir el texto en un rompecabezas sin sentido, tan alejado de la dificultad aparente, de la oscuridad vacua, de las torpes estructuras novelescas modernas. La lección de Pedro García Montalvo, si es que alguna vez se ha propuesto dar una lección de literatura, consiste en indicar un camino que lleva al corazón del ser humano, que concita el paisaje, la belleza, la crueldad y la memoria y lo transforma en arte, en palabra literaria, con la naturalidad y la elegancia de un escritor clásico desde sus primeros libros –. No es necesario referirnos a la separata de Santiago Delgado en *Monteagudo*-, pues cualquiera que accediese a alguna de sus obras, se daría cuenta muy pronto de esa voluntad de escritor clásico a la que alude el título del ensayo de Delgado.<sup>3</sup>

Lo que convierte a Pedro García Montalvo en un narrador peculiar y exclusivo no es ciertamente ese influjo de la novela clásica, sino su posición radicalmente opuesta a las corrientes narrativas actuales, su interés espectacular en convertir a la novela en un vehículo estético cuyo asunto no es el estilo como podría deducirse en una análisis ligero, sino la sublimación de lo poético, la conjunción de todos los elementos artísticos incorporados a la fábula, hasta conseguir el trazado de un mundo literario propio, un espacio narrativo que no obedece a parámetros sociales, psicológicos o metafísicos, sino al valor exclusivo de la belleza, bajo la que siempre alienta el peligro. Estas dos caras de

---

<sup>3</sup> DELGADO, Santiago, “Conciencia y voluntad de clásico en la prosa de Pedro García Montalvo” en rev. *Monteagudo*, nº 79, Murcia, 1982.

la moneda narrativa de García Montalvo se autoalimentan, pues la una sin la otra carece de un peso específico suficiente para el logro de las expectativas literarias del escritor murciano. Francisco Javier Díez de Revenga aduce: *Hay que destacar también la calidad poética de la prosa y el estilo que nos ofrecen un lenguaje sublimado y preciso en la mejor línea de la novela lírico-intelectual.*<sup>4</sup>

El profesor de la Universidad de Murcia, el catedrático Díez de Revenga entra en el meollo de la esencia literaria de Pedro García Montalvo, y nos aproxima al mundo narrativo del novelista. Hace un análisis ligero, pues el espacio de la obra no le permite mayor profundidad, de alguno de los libros del novelista, desde el ciclo titulado *La primavera en viaje hacia el invierno*, que incluía otro tomo de cuentos *Los amores y las vidas*, hasta la última novela publicada hasta la fecha de redacción del libro de Díez de Revenga, *Una historia madrileña: El arte de Montalvo no trata de descubrir el mundo desde posiciones ideológicas, sociales o culturales. Su arte se desliga de tales considerandos para atender a los fenómenos de la conducta libre, a las acciones intencionadas*<sup>5</sup>

Y, sin embargo, como iremos indicando a lo largo de esta tesis desde los primeros títulos, las intenciones de García Montalvo con respecto a sus libros no excluyen tampoco consideraciones de orden social, político, religioso o metafísico, combinando todos estos aspectos y fundiéndolo todo en un crisol estético, en el que no disuenan los factores anteriores.

Es elemental deducir tras la lectura de las novelas y de los cuentos del escritor de Murcia que el fondo de todos ellos no es la reivindicación de una clase social oprimida ni la protesta contra un régimen político infame; tampoco es sólo el retrato

---

<sup>4</sup> DÍEZ DE REVENGA, F.J. y DE PACO, M. *Historia...* op cit., p. 585.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 585.

psicológico de caracteres humanos de interés obvio, o la concepción de nuevos mitos narrativos con personalidad propia que aporten novedades al panorama de la literatura universal, y aludan a prototipos humanos. Todo lo dicho anteriormente puede inferirse en mayor o en menor medida en la lectura de alguno de estos relatos, pero no definen por sí mismos el concepto literario de García Montalvo, que es si cabe más rico y proteico, que tiene diversas facetas y no puede reducirse a conceptos manidos y a los tópicos de la Historia de la Literatura.

Pedro García Montalvo inaugura en su primera obra un espacio novelesco que a buen seguro tenía previsto y que ha ido paulatinamente llevando a cabo en cada uno de sus títulos. No era un territorio nuevo, no fundaba un país o una ciudad o un condado, pues en aquel primer volumen se refería a Murcia, como lo haría después en su segunda obra *Los amores y las vidas*, y después con el paso de los años, el territorio tuvo otro nombre propio y conocido, Madrid, que fue el escenario de sus tres novelas; pero a pesar de estas claves realistas, el propósito profundo era el de levantar un universo literario que no coincidiese con un territorio concreto, sino que tuviese unas bases de orden humano, moral o metafísico, que estuviera anclado en unos personajes cuyo reflejo aportara al lector un entendimiento mayor del espíritu del ser humano; entonces, lo que erige Pedro García Montalvo es un territorio del sentimiento y del conocimiento, un ámbito del corazón humano, un mapa de las pasiones, de los dolores, de la revancha del hombre contra la adversidad de la existencia breve, contra el robo del tiempo.

Su espacio mítico no contiene una idea o un concepto, como *La Feliz Gobernación* de Miguel Espinosa, ni es un eco del purgatorio o del infierno, una llamarada del dolor existencial, o un clamor contra la injusticia esencial del ser. Pensemos en las ciudades, los países o los condados de narradores como Rulfo, García Márquez o Faulkner, por citar unos cuantos ejemplos propios del siglo pasado. Los

escenarios de García Montalvo son básicamente la ciudad de Murcia y la ciudad de Madrid, los huertos y los espacios verdes, las casa de la aristocracia y de la burguesía de la pequeña ciudad levantina, y las calles, las avenidas, y los pisos de la capital española. En realidad se trata de lugares reales que terminan configurando un espacio ficticio, pues lo importante no es el nombre de las calles y de las ciudades, sino la atmósfera narrativa que respiran los personajes, la transparencia del aire y el color del cielo, el verdor de los jardines y el clima, todo lo que al fin cobija las pasiones de las criaturas narrativas, los sucesos que podrían haber pasado en otra parte, pero que sin embargo han pasado en el lugar escogido por el novelista.

Es verdad que las descripciones de García Montalvo corresponden a un escritor levantino, como lo fue Gabriel Miró, y que por tanto resulta natural la sensualidad, el colorido y la calidez de una prosa que está a mitad de camino entre la filigrana barroca, la templanza del orden clásico y el rigor de lo intelectual. Esta fórmula, sin embargo, tal y como la constatamos en las obras de nuestro novelista pertenece por derecho propio a su formación y a su concepción del arte. Ningún otro escritor sureño ha concitado con tanta gracia y tanto acierto lo lírico, lo narrativo y lo ensayístico, para acabar construyendo un monumento novelesco, una galería de figuras que entran y salen de sus ficciones y a las cuales el lector termina por acostumbrarse: Ángela de Yeste, Pedro Sanjinés, Tomás Tarazona, los Medina Lautenberg, don Carlos Humberto, y tantos otros, a los que hemos ido siguiéndoles sus pasos a través de los relatos, y aun de las novelas, de Pedro García Montalvo. Eran casi siempre personajes de clases altas, burgueses y aristócratas, algunos con evidentes problemas económicos, que estaban habituados a pasar la vida en actitud contemplativa, a meditar sobre las trampas y la fugacidad de la existencia, y en muchos casos a gozar hasta el límite de los placeres del

mundo. De cualquier modo, buenos o malos, todas las criaturas de García Montalvo provocan el interés de los lectores.

Es cierto que semejan personajes decimonónicos, que rara vez actúan, que no se mueven casi de sus asientos, salvo las mujeres, algunas mujeres como Ángela o Luisa, dispuestas a comerse el mundo. Bien asentadas, sin problemas económicos, situadas en la esfera social que les pertenece, las criaturas de la ficción del novelista murciano se inclinan por la contemplación del mundo, asumiendo de paso sus contradicciones, y se dejan llevar por la meditación y por el goce intenso de la belleza que los rodea de continuo. Ocultan a menudo pasiones incontroladas y pasados no recomendables, pero algo inefable los tiene casi paralizados, algo los ata al presente.

En cambio, en las novelas, hallamos hombres de acción, no siempre personajes principales, que están dispuestos a moverse, a arriesgar sus vidas por salvar su mundo, por limpiar su conciencia o por compartir la ilusión de un romance. No podríamos olvidar jamás la imagen de Ignacio Viera, sentado con Ángela de Yeste a la mesa de un bar de mala muerte, mientras ambos representan una historia disparatada de venganzas, represiones, extorsión y chantaje con el único propósito de proteger un espacio mínimo de contacto, una quimera, que cada uno de ellos inventa por su cuenta y riesgo a sabiendas de que todo es mentira, de que la aristócrata no se está exponiendo a los peligros de la noche por salvar a sus amigos, y que el sicario no le está prestando ayuda alguna, sino que se ha enamorado y necesita prolongar la estafa para continuar junto a ella. Ese cuadro inolvidable resume muy bien el espíritu literario de nuestro novelista, pues en la novela encontramos un homenaje a la propia literatura; al fin y al cabo, tanto Ángela como Ignacio no hacen otra cosa más que inventar una historia en la que ambos son protagonistas, una fábula a mitad de camino entre la ficción y la realidad, en la que el lector también participa de alguna manera, como un intermediario más que hace

posible el encantamiento del relato. Sólo creyendo la historia es real la fábula, inmiscuyéndose en la trama hacemos factible el embrujo de la ficción, y el único personaje que posibilita este milagro es el propio lector, el que otorga carta de naturaleza a lo que está leyendo y lo convierte en su propia vida. Ese juego casi metaliterario, al que no cesan de jugar estos personajes hasta construir una trama falsa pero creíble, es el asunto principal del relato, la verosimilitud de las mentiras, la aventura de la literatura, y la posibilidad de vivir otros mundos y otras existencias, de ser otros, como lo son en algunos momentos Ignacio y Ángela, como lo es también Luisa Estrada, arrastrada por una pasión imposible y peligrosa que la obliga a romper con su universo cerrado de clase alta, y a sacrificar asimismo el amor de su vida.

También Luisa Estrada vive una novela, inventa un argumento, se erige en protagonista, se inviste con el papel de redentora carnal y se echa al mundo para ejecutar su papel, para encarnar un sueño. También aquí encontramos la clave de la literatura, el deseo de habitar en otros personajes, de erigirse en heroína y ser alguien decisivo en una sociedad cerrada, cercada por la represión, por el hambre y la maledicencia.

Luisa Estrada es una enviada del cielo, un mesías, una santa apócrifa que cree en su afán de consolar a los más oprimidos, de llevarles el pan de su cuerpo y de paso burlar la atmósfera de miedo y revancha, y aliviar a los perdedores, a los vencidos, a los desgraciados. Lo que mueve a Luisa Estrada también es un relato, la magia de la literatura, que en esta ocasión inventa el amor a raudales, el deseo y la locura para entretener el hambre y la desidia de los vencidos. Un relato de revancha y de consuelo, una ficción en la que salva la parte más oscura de su existencia, la frustración de su viudez y el rechazo continuo de aquellos que la rodean. La literatura, esta vez, como compensación, como única salida al devenir aburrido e insignificante de los días.

En *Las luces del día* Antonio Zulueta habita asimismo una ficción permanente hasta que le estalla el corazón de puro remordimiento, de ese continuo recordar los días de la dicha y la desgracia de la sobrina. Antonio Zulueta vive apostado, a la espera, sucumbiendo a la mordedura cruel de la culpa, mientras inventa sus días, recuerda a Isabel, se consuela con los hijos. Antonio Zulueta es un marginado porque ha sido capaz en un tiempo de llevar a cabo sus sueños, de vivir un idilio con la mujer de su vida, a pesar de que la mujer elegida era su sobrina y bastantes años más joven que él. Cuando entramos en la novela, Antonio Zulueta está construyendo la fábula de la culpa, la pesadilla de las noches en blanco, la desgracia de su soledad, de su separación de Carmen, del inevitable alejamiento de los hijos. Es casi un desheredado que vive el tiempo de los otros, o que vive el tiempo que imagina mientras evoca la imagen feliz de Isabel y va soportando como mejor sabe la tortura de las noches en blanco. Pedro García Montalvo imagina un relato de venganza para el culpable, una vía de escape, y permite que Anselmo Galpón, el cuñado de Zulueta y padre de Isabel, fragüe una venganza, una sutil, poderosa y cruel venganza. Entonces asistimos al relato de la persecución constante del Renault negro. Antonio Zulueta como Luisa Estrada acaba sucumbiendo al poder mortífero de su propia ficción. Ambos mueren bajo los efectos de la literatura, como muere también de algún modo Ignacio Viera, humillado por el esclarecimiento de sus motivos ocultos, mientras Ángela de Yeste sonríe enigmática.

Los personajes de Pedro García Montalvo asumen el mundo como una aventura del corazón, como un viaje sin destino, como lo hace Ángela de Yeste en el cuento *Sonata para piano* o Tomás Tarazona en *La venta de la virgen*, el primer relato del libro *Los amores y las vidas*, y el segundo, perteneciente a *La primavera en viaje hacia el invierno*, primer libro de cuentos de nuestro escritor. En ambos está la esencia de un pensamiento que aúna con sabiduría el goce de vivir y la certidumbre de que todo es

efímero, de que la vida pasa rauda y se nos escapa indefectiblemente. Santiago Delgado aludía a la mezcla de lo intelectual, lo poético y lo sensorial, a la creación de un mundo entre el conocimiento y los sentidos. Pues bien, en estos relatos y en algunos otros, como en las novelas, comprobamos la construcción de un edificio narrativo complejo, que no está hecho sólo de ficciones, sino que está formado con la materia densa y apasionante de los sueños, la razón y la poesía. Es quizás ese el especial cariz intelectual del novelista, que en ningún momento hace alarde en sus libros de sus conocimientos filosóficos o literarios, ni agobia al lector con vanas pedanterías de biblioteca. Sino que ese carácter intelectual, o lírico-intelectual está en el meollo de toda su obra, en la esencia misma de su palabra literaria y forma parte de su preparación y de sus obsesiones; de tal manera que incluso sus obras de artículos o ensayos se hallan atravesadas por este carácter a medio camino entre lo narrativo, lo poético y lo meditativo.

A pesar de que la obra de Pedro García Montalvo posee un carácter contenido, elegante y complejo, ajeno a los excesos, el lenguaje preciosista o los juegos de palabras, hallamos sin embargo en casi todos sus títulos un sorprendente impulso por aproximarse a ciertos territorios oscuros de la conciencia del ser humano. Esto se convierte en una constante en toda su obra, que aunque gusta de recrearse en la belleza de los escenarios naturales, o en el atractivo de las mujeres que la protagonizan, encontramos a menudo un deliberado descenso a los infiernos, un peligro latente que amenaza la seguridad y la integridad de las criaturas novelescas. Esto, por una parte, y por otra, una carga trágica con la que suelen caminar alguno de los personajes, un peso de la conciencia que los oprime y que condiciona su vida y su futuro. Pensemos en Antonio Zulueta o en Luisa Estrada, por ejemplo. En ambos se dan fuerzas invisibles y poderosas que van marcándoles la ruta de su existencia hasta conducirlos a la muerte.

Junto a este peso del espíritu, Pedro García Montalvo introduce un personaje de cariz clásico que otorga un carácter especial a todos sus libros. Se trata del destino, de una fuerza ciega y determinista semejante al fatum latino que observamos en muchos de sus relatos. Desde los cuentos hasta la agonía en la que se debate Antonio Zulueta, siempre nos topamos con una fuerza que no tiene entidad física y que vapulea a los personajes. Es una presencia que va cerniéndose de modo progresivo sobre la trama, que va oscureciendo la fábula, como sucede en *El intermediario* y deja una atmósfera penumbrosa a su paso.

Esa querencia por lo más oscuro del alma humana, por los ambientes hampones, por las tramas asfixiantes da como resultado unas narraciones en las que entramos con paso liviano, con esa facilidad lectora que hemos ponderado como una virtud, y de repente descubrimos que estamos en lo más profundo del agujero y que nos va a costar esfuerzo salir de la fábula. Ángela de Yeste en *El intermediario* no parece tener demasiados problemas en su vida, ni de índole económico ni social. Es una mujer guapa, inteligente y valerosa, que sin embargo muy pronto se halla enredada en la trampa de Ignacio Viera, que en el fondo es la trampa que ella misma se ha tendido y en la que ha querido caer por voluntad propia. Entonces, la bella aristócrata se deja embaucar por un relato inverosímil tramado por un asesino a sueldo, de aspecto inquietante y maneras sospechosas. No es un enamoramiento al uso, y por supuesto no está suscitado por el atractivo de Viera, sino todo lo contrario. Ángela de Yeste se halla atraída de una manera fatal por la cara oculta, siniestra y peligrosa de Viera. Es el afán de aventuras, la temeridad y un profundo sentido del honor lo que termina enredando a nuestra heroína. La aproximación de dos caracteres humanos tan dispares como el de la aristócrata y el sicario es uno de los grandes aciertos del libro. En realidad, García Montalvo se empeña en alguno de sus relatos en hacer coincidir los opuestos, en

otorgarles un espacio común y convocarlos a la misma fábula. De ahí que Ignacio Viera y Ángela de Yeste vivan casi un idilio solapado, que Luisa Estrada acuda con su cuerpo a los peores barrios del Madrid de posguerra para socorrer el hambre sexual de los vencidos, y que Antonio Zulueta se vea perseguido por asesinos a sueldo que lo buscan para matarlo.

La convivencia de los opuestos es una constante de la narrativa de Montalvo, un territorio original creado por el autor para poner a prueba las pasiones de sus criaturas, una suerte de confluencia en el que se fraguan la estética y la ética de un mundo original, cuyo reflejo es siempre realista, pues está inspirado en un espacio y en un tiempo concretos, pero cuyo fondo trasciende lo objetivo para construir un modelo literario particular. Por esa misma razón sus novelas y sus cuentos insisten en levantar universos donde los personajes se enfrentan a una prueba de extrema dureza, en los confines de su estatus, con personajes distintos y distantes hasta completar una experiencia a veces temeraria, de la que el lector suele extraer un conocimiento en profundidad de la condición humana.

Son, claro está, los personajes quienes configuran lo esencial de los libros del autor, hasta tal punto que nos sería muy difícil entender cada una de sus fábulas sin la participación de sus criaturas. En los cuentos y en las novelas sobresalen los personajes que el autor concibe como arquetipos del espíritu humano, y aunque los ubica en un escenario, y no ahorra descripciones y detalles del mismo, el foco narrativo se halla situado en la criatura novelesca. No seríamos capaces de comprender las novelas y los cuentos de Pedro García Montalvo sin atender a los detalles psicológicos, estéticos y éticos de personajes tan destacados como Ángela de Yeste, Pedro Sanjinés, Luisa Estrada, Ana de Lautenberg, Tomás Tarazona, Antonio Zulueta, Carlos Humberto y tantos otros. Muchos de los cuales entran y salen de sus relatos y de sus novelas como

se entra en las habitaciones de nuestra propia casa, configurando de esta forma un microcosmos novelesco de entidad propia al que muy pronto reconocemos. No importa que las novelas estén ubicadas en Madrid, mientras que los cuentos lo están en Murcia, pues muchos de estos personajes poseen una vida viajera y desocupada, y con frecuencia y de forma natural pasan largas temporadas en otras ciudades. Su temperamento, su posición y sus gustos les confieren una naturaleza pasajera, liviana y, en cambio, trascendente, pues su espíritu viajero lo es por convicción, y no por mero capricho. Es, con otras palabras, un modo particular de estar en el mundo, una posición vital. Los cuentos de García Montalvo combinan de modo magistral lo universal y lo particular, el espíritu cosmopolita y la esencia sureña, los modos de la gran ciudad y los detalles de la pequeña ciudad huertana. No hay en ningún caso manierismo o impostación, pues lo que sucede en el pequeño territorio de la huerta de Murcia adquiere en la pluma de García Montalvo aliento casi mitológico, y es elevado a categoría, mientras que lo sublime, el espíritu libertario de Ángela de Yeste o Tomás Tarazona, por ejemplo, queda circunscrito en un ámbito particular de vidas conocidas, con un fondo de amargura leve que concede una mayor dimensión a la aparente superficialidad de estos personajes vividores, empeñados en consumir la copa de los placeres, contemplativos y ociosos, atentos al discurrir de la existencia y preparados siempre para el disfrute del amor.

Pedro García Montalvo sabe darle a sus fábulas un aire de misterio y libertad, y construye criaturas tan fascinantes como Ángela o Ana de Lautenberg, entregadas al festín de la memoria sentimental, dispuestas siempre a no dejar pasar una ocasión cualquiera para extraer la última esencia de sus días y de sus noches. La sensualidad, un medido escepticismo, una lúcida aceptación del drama de la existencia humana, una estudiada pose de indiferencia hacia lo menor, contemplado desde la altura de una clase

social pudiente y ociosa que busca desesperadamente un sentido de la vida. Sólo este impulso puede conducir a Luisa Estrada a un estado lamentable en el ejercicio de una prostitución sublimada, que ella misma justifica y sacraliza. Algo así ocurre con Ángela, enredada en la ilusión de Ignacio Viera que parece prometerle un sinfín de aventuras y emociones, una suerte de novela de acción que se disuelve en la mugre de una taberna maloliente y en el desencanto de un héroe de pacotilla, enamorado y vencido por su propia debilidad.

El autor sabe jugar las bazas de la realidad y el deseo, la búsqueda de un ideal en medio de un entorno no sólo hostil sino también decepcionante, la persecución de un grial imposible que acaba por volverse en contra de los protagonistas. Antonio Zulueta juega su baza en *Las luces del día* enamorándose de su sobrina Isabel, bastantes años más joven que él. No es sólo el alarde vanidoso de un seductor trasnochado, es una última prueba, el último intento para recuperar el afán de vivir. Un intento que ocasiona la tragedia y que sume al protagonista en una tristeza insalvable. La novela narra esta última parte, pero no deja de referirse al sueño primigenio, y toda ella es el resultado de una nostalgia dolorosa y cruel, mientras Zulueta se halla incapaz de aceptar el dolor y el castigo. El relato se inicia justo en el momento en que la acción ha terminado, y comienza la meditación, el sufrimiento y la amargura. Y, sin embargo, de vez en cuando, el autor nos permite respirar, y Antonio Zulueta siente que le han dado una tregua. El coqueteo con una adolescente, el amor de los hijos y las entrevistas con su mujer arrojan luz a un estado emocional sumido en una absoluta oscuridad.

El dolor y el placer confluyen en las historias de nuestro novelista, que no puede ni quiere separar dichos sentimientos, pues sabe que la literatura adquiere una mayor verosimilitud y un mayor interés en la combinación de estos dos sentimientos. El profesor Carlos Humberto y su mujer doña María sufren por la muerte de su hijo en *El*

*hotel de las termas*; su dolor es profundo pero elegante, interior y terrible pero los dos personajes saben llevarlo con dignidad, mientras a su alrededor se enciende la primavera y el paisaje en una suerte de contrapunto que intensifica su pena.

A pesar de su apariencia galante, desenfadada y ociosa, todas las criaturas de nuestro novelista exhiben un rumor íntimo de tristeza inconsolable. No siempre hay causas concretas, como no las hay para emprender un viaje sin destino, o para cambiar de amante en una búsqueda febril que no parece satisfacer del todo a las heroínas de los relatos y de las novelas. Hallamos, entonces, un desasosiego manifiesto, bajo el manto apacible de una calma transitoria. Es verdad que en los libros de Pedro García Montalvo no suelen suceder grandes acontecimientos, y que en su transcurso sólo se ponen a prueba los insignificantes acaeceres cotidianos, pero el lector percibe que algo ocurre en otra dimensión, que un rumor subterráneo está dándonos noticia de la desolación humana, de la profunda e insalvable soledad en la que viven los personajes.

Huir hacia delante, apurar el tiempo y los placeres, aprehender los detalles más insignificantes de la vida que ellos ven pasar constituyen los procedimientos básicos de su táctica existencial, aunque en apariencia no tenemos la sensación de que hayan previsto un programa de vida, sino que parecen moverse por impulsos espontáneos, por deseos a veces caprichosos. Por eso viajan sin destino, buscan una verdad imposible, perseveran en su búsqueda infructuosa a sabiendas de que no hallarán otra cosa más que el fracaso, la conciencia de que todo es fugaz y pasajero y de que también el amor termina. Son, de algún modo, criaturas que están haciéndose, conciencias en estado de movilidad, en perpetuo movimiento, pues aunque su mundo es cómodo y les pertenece en absoluto, nada puede contentarles del todo, nada es permanente para ellos.

Casi todas las fábulas de Pedro García Montalvo, sobre todo las novelas, nacen de una situación de crisis, y se configuran, al fin, como merodeos en torno a un huracán

indefinido. Ángela de Yeste sale del teatro acompañada de sus amigos habituales, entre comentarios baladíes, en la plenitud de una vida gastada en diversiones, viajes e idilios amorosos. Todo discurre de modo óptimo, como no podría ser de otra manera siendo hermosa, inteligente y de carácter noble. Todo debería indicar un estado de dicha plena; y, sin embargo, ese éxito tan evidente encierra el enigma de la desgana interior. La crisis de *El intermediario* no es otra que el desquiciamiento de Ángela, atraída de repente por el misterio de Ignacio Viera, por la promesa que esconde su presencia en la noche, que no es únicamente una forma de la seducción sino que encierra peligros innombrables y amenazas desconocidas. Aunque todo suceda en el ambiente claro y tranquilizador de un territorio burgués, o precisamente por esto, advertimos a menudo la sombra amenazante del mal junto a la abundancia y a la seguridad. A Ángela de Yeste se le acerca con una excusa falsa un personaje oscuro y sospechoso, pero lo que mueve los resortes vitales de la aristócrata es su propia decisión interior, su desasosiego y su insatisfacción. Tal vez el autor nos muestra un prototipo humano que almacena en su intimidad toda la insatisfacción femenina, todo el afán de aventura, todo la voluntad noble de adentrarse en las tinieblas para ayudar a sus amigos, no sólo por un principio de dignidad y honradez sino por el propio viaje, por la compañía siniestra de un hombre que esconde los secretos criminales de la ciudad de Madrid, a los cuales habría que añadir el mundo clandestino de los opositores al Régimen. Sea como fuere, Ángela no duda en descender a los infiernos de la mano del propio Satanás para averiguar por sus propios ojos el final de la aventura, los propósitos del hombre, sus formas en las tinieblas de las tabernas donde la belleza y la distinción de la aristócrata contrastan vivamente con la mugre y el desencanto de los hombres que beben en la oscuridad. Acaso Ignacio Viera cumpla el propósito de acercar a la dama delicada al horror de la indigencia y de la vileza en plena posguerra. Pero todo es un espejismo. Lo que sucede

en realidad es que el sicario intenta mantener a su lado todo el tiempo posible a la hermosa mujer, un modo solapado de poseerla, administrando con cautela la información falsa que ha ido prometiéndole con engaños y medias verdades, dilatando entre tanto sus entrevistas y sus conversaciones, mientras se construía la engañosa apariencia de un idilio, y la aristócrata gozaba de cada una de sus salidas, de los espacios tenebrosos en los que veía al hombre, de su facilidad para internarse en los bajos fondos y de su conocimiento del medio.

Esa atracción resultaría inverosímil si no aceptáramos antes la condición extraviada de la mujer, su crisis interna, que no ha propiciado nada ni nadie, salvo la sed de experiencias nuevas, el aburrimiento que la corroe como una enfermedad, y un impulso ciego a dejarse seducir por el mal, por la fealdad y la suciedad de los antros subterráneos, justo por los hombres y las situaciones que constituyen sus opuestos naturales. Aunque para ser exactos, una personalidad como la de Ángela no es cómoda ni accesible, ni puede ser comprendida de una vez. La aproximación de la aristócrata a los bajos fondos, la seducción que Viera ejerce sobre ella desde el principio responde a una combinación de virtudes nobles, carencias personales y una buena parte de misterio que no sería fácil definir. Una mujer como Ángela no responde a un solo estímulo, ni a un estímulo fácilmente comprensible, sino que lo hace a un compendio de llamadas, entre las que se encuentra acaso la de su propio interior, aquella que la despoja del miedo y de la dignidad y le permite sumergirse en las profundidades del horror.

Algo semejante ocurre con Luisa Estrada en la novela *Una historia madrileña*. Tampoco en esta ocasión podríamos explicar el comportamiento de la burguesa de un modo sencillo. Es cierto que procede de una clase social inferior, que nunca es aceptada en su nueva posición tras la boda con el capitán Estrada, que está sola, que es joven y que no tiene a su lado desde el principio al capitán Zaldívar. Tal vez el extrañamiento,

casi el desprecio social unido a la ausencia de aquel que puede consolarla sean factores que ayuden a desactivar ese extraño comportamiento casi místico de la mujer. Muy pronto, sin embargo, constatamos que el consuelo sexual de Luisa no es para todos sus amigos indigentes sino sólo para aquellos con los que tenía pendiente alguna clase de deuda amorosa, hombres como Juan con los que había mantenido en su juventud una cierta relación afectiva. Son más que limosnas eróticas, cuentas pendientes que salda en un momento dado, justo cuando se halla sola y no tiene ni la más remota idea de lo que la aguarda en el futuro.

No es, desde luego, sólo sacrificio lo que ejerce a escondidas, o acompañada sólo de su fiel sirvienta; ella misma confiesa en alguna parte de la novela que a veces obtiene algún tipo de placer carnal. La pregunta de por qué se entrega a los más repudiados, los menos deseables, los más pobres o los más feos tiene una respuesta complicada. De nuevo la atracción de los opuestos en los relatos de Pedro García Montalvo, ese juego perverso en el que participan casi siempre mujeres de posición encumbrada y hombres de muy baja extracción. Si Ángela de Yeste llega a ilusionarse con el atractivo y temible Viera, Luisa Estrada en cambio no encuentra sólo satisfacción, ni la mueve el deseo desaforado de acostarse con los marginados de la sociedad madrileña; tiene que haber además alguna clase de gozo moral, una satisfacción místico-sensorial que la empuja a degradarse, la pone a mal con sus amigos y vecinos y la expulsa del círculo de los elegidos. No sólo esto, sino que además le destruye el amor con Zaldívar, pues cuando vuelve el militar halla a una mujer envuelta en una sucia leyenda tan inverosímil como indeseable. La paulatina degradación de Luisa Estrada sólo es comparable al martirio, la pasión y la muerte de Jesucristo. Pedro García Montalvo sabe dotar a sus personajes de caracteres y rasgos mitológicos, religiosos o épicos. Lo ha hecho en los cuentos, y ahora vuelve a hacerlo en las novelas.

También la burguesa es rechazada por los suyos, sufre la marginación, la persecución, el martirio moral y finalmente la muerte; y todo ello junto por amor tan solo, por una rara sublimación de la compasión humana o de la solidaridad, de la misericordia de origen cristiana o de la revancha social de origen marxista. Porque Luisa Estrada consigue, al cabo, no sólo llevar consuelo y amor a los necesitados, sino precisamente a aquellos que se encuentran perseguidos por el nuevo Régimen, a los que ella, que procede de uno de los mejores barrios de Madrid, se entrega como ofrenda o compensación por tanto sufrimiento.

La venganza de Luisa es, en un primer momento, triple; contra los que no la aceptan en su nueva clase y a los que pone en mal lugar, contra los nuevos protegidos por el régimen político y su moral estrecha y contra la desgracia del hambre y la indigencia, la falta de trabajo y el pesimismo general. Luisa Estrada ejerce un ministerio religioso, y lleva a cabo una labor casi cristiana o pseudocristiana. Pedro García Montalvo no ha renunciado a insuflarle a su criatura novelesca alguna de las extravagancias mesiánicas de una elegida, la complejidad psicológica de una solitaria que se siente elegida en un universo cargado y denso, acompañada sólo por su fiel sirvienta, mientras caminan por las callejas de un Madrid prosternado de posguerra. Es curiosa la relación que el novelista establece entre la degradación personal de sus protagonistas y el entorno de miseria y decrepitud. Las consecuencias de la guerra civil sirven para afianzar los caracteres penumbrosos de esas heroínas que no dudan en internarse por los vericuetos procelosos de un Madrid nocherniego y crepuscular.

Si la huerta y los jardines de Murcia, el clima levantino y la luz mediterránea habían auspiciado unos relatos donde se celebraba el gozo de la existencia, a pesar de que de vez en cuando descubríamos un personaje o un suceso maléfico, el teatro madrileño, la nueva coyuntura histórica y sociológica no auguran otra cosa que muerte y

desolación. De las tres novelas, en dos de ellas encontramos un final en el que siempre muere el protagonista. Pensemos en Luisa Estrada y en Antonio Zulueta, mientras que en *El intermediario* lo que muere en realidad es la ilusión que ambos se habían fabricado, sobre todo Ignacio Viera, esa quimera de la aventura galante y de la seducción.

Algo en el espíritu de estas tramas procede de esa idea que formula el adagio cernudiano: la realidad y el deseo. También en estas ficciones hay un combate feroz entre estas dos categorías que siempre acaba con la victoria de lo objetivo, con el mazazo radical de la vida.

Podríamos decir, entonces, que Pedro García Montalvo trabaja con personajes cuya sustancia la constituye el mundo de los sueños, personajes que idealizan la realidad y que en muchas ocasiones tienen que afrontar los resultados de su fracaso interior. Luisa Estrada, Ángela de Yeste y Antonio Zulueta son tres soñadores en pos de un ideal casi imposible. La búsqueda infructuosa del amor absoluto los une, como los une también la soledad y la nobleza de espíritu, pues los tres son víctimas de su propio idealismo que les ha impedido ver más claro en su delirio. Los tres han vivido una ficción, acaso porque necesitaban prescindir de lo real para habitar otros universos. Este último rasgo tiene bastante de la condición quijotesca, y esta misma condición es la que los conduce al fracaso.

Los tres personajes novelescos creen en gigantes y se topan con los molinos. Su búsqueda, de cualquier modo es un viaje hacia la dignidad y hacia la luz, aunque el camino es oscuro y está repleto de trampas. Como don Quijote tienen en mente buenos propósitos, pero no pueden evitar hacer daño a los seres que aman. Luisa Estrada destruye su relación con Zaldívar sin quererlo, Ángela de Yeste sume a Ignacio Viera en

el ridículo y Antonio Zulueta causa de un modo indirecto la muerte de su sobrina. Son por tanto fracasados de sus propias quimeras en un espacio de duelo y ruina.

Si seguimos la trayectoria narrativa de García Montalvo, aquel inicial *La primavera en viaje hacia el invierno*, comprobamos que de aquel ámbito idílico, de aquel paraíso levantino hemos arribado a esta antesala del infierno, al purgatorio donde las criaturas narrativas pagan un alto precio por sus anhelos. El invierno de Luisa Estrada, Ángela de Yeste y Antonio Zulueta es más que una estación climatológica, un estado general del alma, una descripción del espíritu humano. Pedro García Montalvo conduce a alguno de estos hombres y mujeres que gozaron del edén de los relatos hasta un callejón sin salida en las novelas. No todos corresponden a personajes anteriores, muchos son nuevos como Luisa Estrada o Antonio Zulueta, pero lo que sí parece común es la degradación de aquel primer hálito primaveral y luminoso hasta este paisaje después de la batalla donde encontramos muerte, hambre y tristeza. Progresivamente el discurso narrativo de nuestro novelista ha ido haciéndose más hosco, menos esperanzador, como por otro lado ha ocurrido con la historia del hombre y con el espíritu humano en general.

Es verdad que el Madrid de *El intermediario* y *Una historia madrileña* contenía los pedazos rotos de una guerra fratricida, que la burguesía murciana de los relatos actuaba en muchas ocasiones con intereses mezquinos, pero tal vez la última novela, *Las luces del día*, a pesar de ese guiño a la esperanza, contenga los capítulos más duros sobre el estado actual de la sociedad y su reflejo en la conciencia del hombre. Ese purgatorio espantoso que describe García Montalvo en los últimos capítulos de la novela y que sitúa en una estación ferroviaria de Madrid es el grado máximo de intensidad usado por García Montalvo para transmitir su desencanto y su pesimismo

En cierta manera, el vaticinio de aquel viaje primero hacia el invierno como estación anímica se ha cumplido con creces, no porque el novelista haya querido adherirse al tópico del tiempo pasado, sino porque su desasosiego ha ido incrementándose de alguna forma hasta el espanto postrero de su hasta ahora última obra de ficción. *Las luces del día* representa de algún modo el último escalón en la certidumbre de que el hombre habita un mundo endemoniado y se halla inmerso en un túnel de culpas, resentimientos y venganzas. El viaje de conciencia que realiza Antonio Zulueta, los pequeños paseos por el barrio, por las calles de Madrid, sus terribles andaduras en la oscuridad y en la vigilia de las noches en blanco desembocan al término del relato en una visión espantosa del infierno humano, que supera con creces las descripciones de escritores tan importantes como Pérez Galdós, Valle-Inclán o Pío Baroja, por poner tres ejemplos decisivos, pues no es sólo la constatación de que las grandes ciudades encierran enormes cúmulos de pobreza y de marginalidad, sino la clarividencia de que el destino del ser humano, su condición esencial lo aproximan a ese último escenario de la estación de Madrid que se describe en la novela.

No podríamos pasar por alto entonces la perspectiva social de Pedro García Montalvo, aunque esté camuflada bajo los ropajes de una estética lindante con la ética, en la que lo bueno y lo bello participan de la verdad del mundo. En la obra de Pedro García Montalvo prima esta visión moral y artística del universo; de ahí su empeño en cargar las tintas en ambos extremos, en reunir los personajes y las situaciones más dispares hasta lograr un contraste vivo que ponga de manifiesto con una mayor expresividad su propósito de combinar la estética y la ética hasta confundirlas en un concepto nuevo, de raigambre neoplatónica, bajo el que han sido concebidas todas sus obras.

Esta es también la razón de que lo ensayístico, lo narrativo y lo poético se fundan en su obra, pues la mirada de Pedro García Montalvo es compleja como un caleidoscopio, pero tiene una identidad firme y es utilizada de manera constante en todos sus textos, tengan estos el carácter que tengan. Podríamos hablar, entonces, de un sentimiento particular sobre la vida y la literatura, de una idea interiorizada, entre el ámbito intelectual, el estético y el ético, que lo confirman como un analista riguroso y sutil de lo cotidiano, un observador delicado e inteligente que erige sus ficciones con datos de su propia percepción y nos los ofrece para transmitirnos una lectura de esa cotidianidad en la que viven sus personajes, trasunto casi realista del mundo que habitamos todos. Podríamos añadir que si los elementos del relato, la documentación, el paisaje y los caracteres tienen un evidente cariz realista, el fundamento en el que están arraigados todos sus libros es de orden simbolista; es decir, no parece que en el ánimo de García Montalvo esté el proyecto de construir una copia del mundo que conoce, sino más bien que su procedimiento para llegar hasta lo más cercano del espíritu del hombre, el camino y los instrumentos son de orden figurativo y realista, pero el trasfondo, el sentido último de la fábula poseen un carácter más complejo y trascendente, una explicación de tipo literario, como si el autor hubiese fabricado un mundo narrativo a su medida y desde el principio viviese en él, atento a las pulsiones, a los datos y a la vida íntima de sus criaturas.

La dificultad de la narrativa de García Montalvo no es, por tanto, aparente, sino todo lo contrario. Al lector le da la impresión de que sus relatos son transparentes, de que resulta muy sencillo entrar y hacerse con el argumento, casi un paseo literario de esfuerzo menor. Pero muy pronto descubrimos, sobre todo si estamos atentos a todos los detalles, que esa idea es una falacia. Pedro García Montalvo es, en efecto, un enemigo de los excesos, del barroquismo hueco y de la pedantería sin sustancia; de ahí que su

estilo literario sea clásico, elegante y comprensible en una primera lectura, aunque después observamos que esa facilidad es prácticamente imposible de copiar, que está hecha con la sabiduría de un bagaje cultural y literario de gran calibre, forjado con el metal lingüístico de los clásicos y con la honradez literaria como principio de trabajo. No es sencillo, en absoluto, seguir el curso laberíntico de las vidas de sus personajes, los meandros, las catacumbas, los ríos subterráneos que se exponen en sus libros, pues en muchas ocasiones la narración es interior y su seguimiento endiabladamente complejo y denso.

Pedro García Montalvo no cuenta una historia con una relativa eficacia para consumo general; no es su objetivo llevar a cabo un relato de hechos y acontecimientos que capten muy pronto nuestra atención, sino muy al contrario, su tarea literaria discurre ajena a los inconvenientes de la lectura de sus obras, pues aunque utiliza una lengua luminosa, el proceso de introspección psicológica, el descenso a los territorios ambiguos de la conciencia y las digresiones de orden ensayístico dotan a la fábula de una profundidad y de unas dimensiones que exceden las meras preocupaciones de la ficción al uso. No es por tanto un escritor cómodo ni fácil en el sentido en el que se entienden estos términos, pues aunque en apariencia nos sea grato entrar en sus novelas en sus cuentos, muy pronto descubrimos que su universo literario es tan personal como intrincado, tan sutil y complejo como la propia obra de arte, tan recóndito como los territorios del espíritu humano en los que se regodea a la búsqueda acaso de una razón para el enigma humano, de una clarividencia cualquiera. De ahí que sus relatos tengan ese aspecto de búsqueda e inspección, de inquisición en las sombras de viaje a lo hondo del alma, y en cambio interese menos la narración de los hechos externos, los grandes sucesos. El curso narrativo de García Montalvo es interior casi siempre, y lo que sucede es siempre una sombra de la verdad escondida, del meollo central. Desde sus primeros

relatos ya advertíamos el impulso narrativo del escritor, atento a los leves acontecimientos de carácter casi invisible, que podrían pasar inadvertidos para cualquier observador pero que García Montalvo los convierte en significativos. Aunque los parajes son edénicos, muchas veces esconden sucesos terribles y luctuosos. Recordemos aquel hermoso *Divertimento* de su primera obra, en el que hay una aproximación deliciosa al asunto de la belleza, del paraíso vegetal del huerto, pero en un momento dado la propia condesa se refiere a las viejas leyendas de ahogados en las acequias que empañan el bucolismo de la huerta. La alusión trágica es un elemento constitutivo de buena parte de sus relatos. También en el resto de los cuentos subyace un sentimiento de amargura, de melancolía o de tristeza. En ocasiones la anécdota se torna agrisulce y terrible; de modo inesperado el protagonista de *Un monólogo*, el señor Berenguer da en imaginar la muerte de todos los suyos mientras lleva a cabo su faena de viajante de comercio. El desvarío del personaje se presenta no sólo como algo habitual sino como el deseo íntimo de muchas personas, que alguna vez se sintieron aliviadas pensando en la desaparición de los suyos. El ejercicio psicológico y moral desencadena toda una serie de reflexiones que desde luego interesan más que la propia narración. De nuevo el ingrediente oscuro reprobable anida en el interior de una fábula en apariencia amable. Como ocurre también en *La venta de la virgen*; sólo que esta vez lo oculto e innombrable es sólo el interés sexual de Tomás Tarazona por sus nuevos amigos a los cuales invita a una noche de farra cuyas consecuencias desconocemos, pero cuyo preámbulo es suficiente para satisfacer el deseo y la curiosidad del protagonista. Probablemente se malogre la noche, pero el musicólogo Tomás Tarazona no la va a dar por perdida, y sea cual sea su desenlace, consuma o no consuma su goce, por unos minutos o por unas horas habrá paladeado la esperanza de un término feliz.

En el segundo tomo de relato, *Los amores y las vidas*, torna García Montalvo a la esencia de toda su literatura. En la pieza titulada *El hotel de las termas* asistimos a una hermosísima descripción del entorno al que acuden familias murcianas adineradas, entre las cuales destaca el matrimonio formado por don Carlos Humberto y doña María. Muy pronto entenderemos que su distinción posee un origen tan oscuro como trágico, pues se hallan allí casi en estado de convalecencia, recuperándose de la muerte de uno de sus hijos, sucedida en extrañas circunstancias, que ellos no pueden dejar de achacar a su filiación izquierdista. El inmenso dolor del padre y la serenidad elegante y digna de la madre llenan toda la fábula de una intensidad emotiva que en ningún momento desciende hasta las regiones del drama. Doña María cuida de un modo sutil de su esposo, al que acompaña a distancia en sus paseos por los jardines del hotel. La belleza del lugar y el dolor del hombre terminan constituyendo una sólida materia literaria, una temperatura narrativa de hondura y calado que el lector percibe desde el principio. También aquí juega el novelista con su primigenia obsesión con los opuestos, y de nuevo en este cuento constatamos la eficacia de esa personal combinación de lo trágico, la estética y la categoría moral.

La belleza y el amor son asuntos recurrentes en todos sus relatos, pero Pedro García Montalvo no se resigna jamás a una mirada convencional sobre estos extremos, sino que imprime al cuento otra vuelta de tuerca que en muchas ocasiones podríamos resumir con una reflexión. *Laura* narra la transformación de una joven con motivo de la muerte de su padre. Los amigos que acuden al sepelio descubren asombrados el cambio de la muchacha, que hasta ese momento les había parecido semejante a sus amigas, con cuerpos espléndidos y rostros sin alma, frías e incapaces de despertar el interés y el deseo. De repente Laura adquiere la condición de mujer, y sus amigos descubren la verdadera dimensión de su hermosura, no porque hubiese cambiado el físico, sino

porque la muerte del padre la había devuelto a su verdadero lugar, y de esta manera había encontrado su identidad real. Enrique y Gregorio, los amigos de Laura, se despiden de ella con la seguridad de que la joven ya es otra, de que se ha transformado en toda una mujer, y de que la ceremonia fúnebre ha obrado en parte el milagro.

La sutileza y la complejidad de estos relatos no están sólo en el lenguaje, sino sobre todo en las ideas que desarrollan los argumentos y que el narrador no duda en exponer muy a menudo creando un discurso mixto, a medio camino entre lo narrativo y lo meditativo.

Si Tomás Tarazona se felicitaba por la promesa de esa noche incierta, acompañado de los muchachos y de una vaga esperanza de diversión y de placeres, otros muchos relatos están protagonizados por mujeres con espíritu libertario, que no dudan en adoptar una posición parecida a la del musicólogo. Ángela de Yeste en la pieza *Sonata para piano* vaticina ya la personalidad que encontraremos en otros relatos y en otras novelas. El viaje en tren en busca de un viejo amante se trunca por el capricho de un nuevo amor, pero además la dama ya sabe que su destino no está trazado con firmeza y que el viaje puede depararle cualquier otra cosa, pues no tiene un programa definido para su vida y en cualquier momento el destino puede acarrearle la ocasión de cambiar de vida, de amante o de ciudad. Lo que este relato preconiza es el espíritu aventurero de una mujer fuerte e inteligente, sabedora de su posición de privilegio en el mundo, y dispuesta a sacar partido de su existencia. Ángela de Yeste sube al tren con un paradero concreto, pero en el viaje conoce a otro hombre y cambia de destino. Incluso cuando ya ha tomado la decisión y se la ha comunicado al muchacho, aún se permite la osadía de aclararle su incertidumbre: *No sé cuánto tiempo estaré contigo. No sé si será un día, o varios, o quizás unas horas.*<sup>6</sup> En estas palabras ya reconocemos el talante

---

<sup>6</sup> GARCÍA MONTALVO, P. , *Los amores y las vidas*, Editora Regional, Murcia, 1983, p. 67

imprevisible de la heroína, que necesita apurar la copa de los placeres hasta el fondo, sin ataduras ni compromisos, decidida a vivir al día y a gozar de todo aquello que el azar le vaya proponiendo. En ambos casos, en el caso de Tomás Tarazona o en el caso de Ángela de Yeste, nada está acordado de antemano, hay un margen bastante generoso de riesgo. Es la cuota mínima para saldar el precio de su propia libertad. Esta es la filosofía que impregna muchas de las criaturas literarias de nuestro novelista. En los primeros cuentos ya está el germen del que luego servirá para construir el resto de sus libros. Si hay, entonces, un rasgo que defina la personalidad de muchos de sus personajes ese rasgo es la complejidad. No sólo son personajes difíciles por el papel que desempeñan en el relato, lo son porque están contruidos con las obsesiones del creador, casi a semejanza no tanto de él mismo como de sus propios mitos literarios, de su formación lectora y artística, de su admiración por la novela decimonónica y de su posición en el mundo.

Cuando Pedro García Montalvo construye su territorio novelesco no duda en referirse a la ciudad de Murcia en sus primeros libros, en recrearla en las calles, los jardines y los huertos, en echar mano de personajes que tuvieron una entidad real en aquel tiempo, en levantar una ficción sobre el mapa objetivo de una verdad, pero en ningún caso encontramos alusiones de índole terruñera, nombres o ideas de un murcianismo folclórico e indeseable que el novelista con vocación universal no podría asumir.

En los relatos y en las novelas de García Montalvo encontraremos la Murcia levantina, emparentada con el mundo clásico, con un paisaje variado, no sólo la lujuria de jardines y de huertos, también el secano, el desierto y el mar intervienen en su posición pictórica que se hace patente en sus ficciones. Son criaturas de Murcia pero podrían ser italianas, griegas o portuguesas y pertenecen a una franja cultural muy

concreta, en la que el mar Mediterráneo constituye el centro neurálgico. En los cuentos está Murcia, sin duda alguna, sus calles, sus gentes e incluso sus intrigas subterráneas, los recovecos de esa burguesía alta y media que obedece las claves de su propio régimen oligárquico, y hace negocios sustanciosos, aunque de todo este paisanaje a Pedro García Montalvo le incumbe ese ocio activo de sus miembros que los impulsa a la contemplación y a la meditación, a la búsqueda de los placeres y a esa extraña insatisfacción existencial de aquellos que habitan un mundo material envidiable. Son personajes abúlicos muchas veces, o perseguidores de vagos ideales, degustadores de la belleza del instante, del festín de la carne o del prodigio de un paisaje edénico, pero muy en el fondo les bulle el infortunio, un íntimo desasosiego que los conduce a callejones sin salida. Este es, por supuesto, el interés primordial de todos ellos, y aquello que los capacita para protagonizar con éxito las fábulas del novelista. García Montalvo los concibe en pleno estado de crisis, o los tienta con algún señuelo de apariencia atractiva o enigmática, y ellos solos se cuelan en la trama a la persecución de una quimera o de una ilusión irrealizable. Por supuesto que ninguno alcanza al fin sus propósitos. Antonio Zulueta y Luisa Estrada mueren de forma violenta en *Las luces del día* y en *Una historia madrileña* respectivamente, mientras que Ángela de Yeste se desengaña de su primer encantamiento. En todo caso no se trata de una literatura de fracasados, de personajes al borde de la vida o de perdedores; sino más bien de criaturas lúcidas que se saben transitorias, que conocen el misterio de la fugacidad de la existencia y que atienden al decurso de sus aventuras antes que al propio final.

Son viajeros a la búsqueda de algo inconcreto, y acaso el viaje sea su único botín. Ángela de Yeste vive unos días intensos mientras de parte con Ignacio Viera y atiende a sus consignas y respeta su autoridad en los antros del hampa, y Luisa Estrada se sabe elegida para llevar la alegría de la carne a los que la necesitan, aunque para ello

pierda al comandante Zaldívar; y Antonio Zulueta se debate entre un tortuoso sentimiento de culpa y una memoria ensoñadora donde cabe el cielo de sus días con Isabel.

No se trata de que todos se resignen a la pérdida o a la muerte, sino todo lo contrario, se trata de exprimir todo el jugo de la existencia, de apostar por la dificultad y la pasión, de arriesgarse, sin que la sombra del fracaso pueda detenerlos. Ángela vive una aventura romántica, Luisa experimenta las delicias de un cometido casi místico y Antonio se abandona a las ensoñaciones de un pasado dichoso. No les dura mucho la quimera, casi la alcanzan, pero termina desvaneciéndose como un sueño. Además, a alguno de ellos le cuesta la vida; y sin embargo, tenemos la sensación cuando terminamos de leer las novelas y los cuentos de que ha merecido la pena, y de que tal vez volverían a intentarlo.

Éste es quizás el sentido del viaje que mencionaba Pedro García Montalvo en su primer título, un viaje hacia el invierno, que es también un viaje hacia la vejez y hacia la muerte, un viaje que es de nuevo el tópico clásico de la vida. No otra parece ser la razón de la escritura del autor murciano, la de reflejar esa sustancia huidiza, vulnerable y cambiante de la que está hecha la existencia humana. Pedro García Montalvo construye un monumento narrativo, diseña unos personajes y les concede la gracia de la vida. En su pequeño universo, a imagen y semejanza del mundo real, entran y salen las criaturas, viven su parte, se aman, se odian, se lastiman y se equivocan con la fruición de los grandes héroes, aunque su lucha es casi siempre interior, su tragedia íntima, pero todo es real porque el autor ha querido que lo parezca, que los nombres, las descripciones, los dramas y los detalles narrativos tengan el sabor verdadero de lo cercano.

Su modo de trabajo ha de ser la observación directa de la vida, la reflexión sobre el dilema humano, la convivencia con los otros, la lectura, y después, la transformación

de todo ello en materia literaria, en categoría novelesca. De ahí que sus personajes nos sean cercanos, nos recuerden los gestos y las palabras de aquellos que nos rodean, y también de los que llenan nuestras lecturas, pues el mundo y la literatura se confunden en la narrativa de García Montalvo.

De ahí que no desdeñe lo reflexivo, que no se limite nunca a contar por contar, a construir argumentos que entretengan, sino que aprovecha siempre la idea que encierra la fábula y dictamina sobre ella. El hombre, la evocación y la idea se alían para formar la ficción de García Montalvo, y todo en ella está sustentada en esa fórmula que combina el pensamiento, la acción y el temblor de la palabra. La conjunción de estos factores genera un discurso novedoso y clásico a un tiempo, cuyos mimbres no son únicamente la lengua o la anécdota, sino un tejido narrativo diferente, contado desde una perspectiva singular.

En la obra del escritor Pedro García Montalvo no podemos afirmar que prime la anécdota frente al estilo, o viceversa. Contar para nuestro novelista es una operación compleja y sutil en la que el viejo binomio forma y fondo queda trascendido en una realidad distinta. La cosa y la palabra se unen en las narraciones de García Montalvo, como se unen la idea, la imagen y el suceso. Todo es uno en la literatura de un escritor que se acerca al misterio del ser humano y edifica con esto sus propios relatos, donde hallamos pedazos del espíritu humano, arquetipos elevados a categoría artística en los que podemos identificarnos nosotros mismos.

El interés de la obra de Pedro García Montalvo es, sin duda, un interés humanista, un interés estético, y un interés estilístico. Ahora bien, conjugar todos estos aspectos no es un paso previo para la acción de escribir, sino que es un método natural, una manera de sentir la creación, un concepto que no seríamos capaces de desligar de su forma de estar en la tierra.

De ahí que el epíteto preciso para definir su talento y su estilo sea el de natural; pues aunque sus relatos entran en meandros de tipo estético, con múltiples referencias culturales, no explícitas pero evidentes, y aunque sus escenarios y sus personajes son excepcionales, pues no hay en el ánimo del escritor una vocación de retratar lo objetivo, debemos reconocer que todo el bagaje narrativo y cultural está integrado a la perfección en un discurso literario uniforme, transparente, rico en matices y tonos. Un estilo, asimismo, que podríamos calificar de elegante, si entendemos por tal lo que no disuena en exceso, lo que está medido y obedece a proporciones clásicas, pero no desdeña el lado oscuro de las historias, la descripción minuciosa del mal y de la fealdad, el descenso a los avernos de una sociedad diezmada por el cáncer de la insolidaridad, los intereses y la guerra. Con la misma firmeza y precisión nos introduce en un salón de la alta burguesía madrileña o murciana, y nos conduce a los barrios bajos de una ciudad moderna que olvida sus excedentes de miseria. Y, si se trata de profundizar en las simas de la conciencia, entonces no duda bajo ningún concepto en acudir a los estratos más degradados del espíritu. Sólo un temperamento literario como el de Pedro García Montalvo sería capaz de concebir criaturas novelescas con tanto encanto, belleza y dignidad como las heroínas de sus relatos, y sólo él las conduciría a los abismos de la abyección y de la iniquidad. Y, sin embargo, no encontramos ni un solo pasaje de mal gusto, de escándalo gratuito o de pornografía. No está en el ánimo de nuestro novelista salpicar al lector con la mugre de sus ficciones, suscitar el exceso tremendista o el impacto brutal en el que lee, sino todo lo contrario, la intensidad narrativa de García Montalvo posee un tempo lento, pero impregna toda la fábula y llega desde el corazón del relato, y el lector experimenta su verdad casi enseguida antes que su violencia, su intensidad poética y su razón humana.

La fuerza de los personajes de nuestro novelista no estriba en el desquiciamiento de sus acciones, sino en una medida pasión interior, en una lucha de contrastes que más tarde o más temprano aparecerán en la ficción. Lo que son ellos lo manifiestan en sus sucesos, pero nunca de un modo unívoco, pues nos hallamos ante criaturas poliédricas, desconcertantes, inteligentes y cultas a veces. Por eso el autor las elige entre los representantes de las clases altas, pues en el tiempo de sus fábulas sería impensable que otros estratos sociales tuviesen algún tipo de protagonismo verosímil en estas historias. Lo que en realidad es Ángela de Yeste no queda explicado en un cuento concreto o en la novela *El intermediario*, sino que su autor va dando versiones hasta constituir un personaje inacabado pero sólido. En realidad buena parte de sus creaciones humanas tiene ese carácter de criaturas en marcha, de seres humanos a la búsqueda de su identidad y de su camino. No importa que sean hombres o mujeres, todos llevan en el fondo de su conciencia una alta dosis de desasosiego, y es ese magma de pasiones y de anhelos el que los empuja hacia lugares insospechables, y posibilita los estados de crisis en los que transcurren sus ficciones. Pero por otro lado, muchas de estas criaturas muestran un mundo interior de una riqueza inusual y los atisbos de una larga y provechosa experiencia vital. No es que la inocencia les sea ajena, es que conocen los entresijos del alma y las contradicciones de la existencia. Por eso nos sorprende su madurez, su alta conciencia de la fugacidad del mundo, y su atención al tiempo huidizo que se les escapa de las manos.

Pedro García Montalvo sume este carácter porque también él procura detener el tiempo en el prodigio poético de su prosa, mientras entra en nosotros y nos descubre los rincones del alma. También el autor participa de ese carácter mixto de experiencia y candor, la proporción exacta para una obra de arte que se nutre de caracteres humanos. En realidad, el tiempo en la obra de García Montalvo no posee una equivalencia

manifiesta, pues aunque podríamos ubicar todos sus relatos, en una franja temporal que va desde la inmediata posguerra hasta la década de los noventa, no encontramos en sus páginas referencias concretas a sucesos o personajes históricos que nos ayuden a radicar el relato. Es, por supuesto, una atemporalidad buscada, pues de este modo universaliza el relato y lo despoja de sucesos que más tarde o más temprano pasarán de moda

El tiempo de Pedro García Montalvo es prácticamente una ilusión literaria, pues transcurre en espacios quietos, paralizados en una instantánea, que es a menudo una acuarela o un apunte a carboncillo, en parajes que recuerdan escenas mitológicas, sobre todo aquellos referidos al paisaje murciano, o en interiores extraídos de novelas galantes; y sin embargo, nada de esto se ajusta a tópicos fáciles, sino todo lo contrario; nada en la prosa de García Montalvo es convencional, pues aunque lo sean los ambientes y la corteza de algunos personajes, muy pronto, cuando avanzamos en la fábula, caemos en la cuenta de que el tópico ha sido subvertido, y la atmósfera burguesa, cómoda y solvente, oculta una monstruosidad, una terrible desviación del espíritu o de la carne, una obsesión morbosa o un crimen.

Este último rasgo nos traslada la certidumbre de que recorreremos un territorio sorprendente, imaginario y repleto de peligros que en cualquier momento nos saldrán al camino. De ahí que los burgueses y los aristócratas que protagonizan estos relatos se hallen en ocasiones amenazados por una añagaza informe de fatales consecuencias

Las tres novelas incluyen este último detalle. En las tres tramas encontramos personajes acomodados, de alta extracción social, de cultura e inteligencia preclara, que en algún instante de la narración caen en desgracia y son perseguidos, muchas veces hasta la muerte, como un signo evidente de su vulnerabilidad. Luisa Estrada asciende de clase gracias a su matrimonio con el capitán Estrada, pero sus nuevos amigos no llegan a perdonarle nunca su origen humilde. La soledad y un afán inexplicable por ser útil a

los demás la lleva a un callejón sin salida. Ángela de Yeste conoce a Ignacio Viera mientras éste la vigila con propósitos oscuros. Da la impresión de que mujeres como la condesa, a la que ya hemos conocido en los cuentos, van suscitando el deseo, la envidia y la maldad de los villanos. Parecen constantemente vigiladas o en peligro, son frágiles aunque poseen un corazón de hierro, y están a merced de cualquier hampón como el propio Viera. Está entonces en su naturaleza incitar al mal, concitar el peligro, suscitar la ocasión para que otros puedan hacerle daño. Ángela gana la batalla invisible y sutil de su enfrentamiento con el mal, pues consigue burlar los fines del sicario, y vengarse de él del modo más dañino, descubriendo su íntima trama de enamorado en las sombras. Es una venganza sutil pero definitiva. De todas las criaturas de nuestro novelista es la única que termina ganando y que logra salir indemne. En cambio Antonio Zulueta cae en las redes tupidas de una confabulación secreta de la cual el lector va conociendo detalles. Por eso sabemos que casi desde el principio está condenado al sufrimiento y a la muerte. Desconocemos la manera, pero sabemos de su fatal desenlace. Ha sido condenado como lo fueron también los otros personajes, pero en este caso no hay absolución posible, y, como Luisa Estrada, pierde la vida mientras se debate contra su propio infortunio, después de soportar un infierno de pesadillas, noches en blanco y terrores nocturnos.

Este rasgo anterior distingue los relatos de los dos primeros libros de las novelas posteriores. Ya hemos comentado el carácter primaveral de aquellos frente al tono invernal de estas últimas. No es una afirmación baladí. Pedro García Montalvo carga las tintas tenebrosas en sus novelas, mientras se recrea en una primavera eterna en sus cuentos. Sería complicado averiguar qué ha modificado tan ostensiblemente la actitud luminosa del principio por esta aciaga sensación que respiramos en las novelas, pero lo que sí es cierto, es que toda su trayectoria narrativa obedece de un modo evidente al

primer título, a aquel viaje que todavía no ha terminado, pues la obra de Pedro García Montalvo es todavía una obra en marcha, una obra que hemos cogido casi a la mitad del camino, que está por tanto en pleno desarrollo. Bien es verdad que desde los primeros relatos del libro *La primavera en viaje hacia el invierno* ya notábamos sus lectores la voluntad del creador por acercarnos a un mundo invisible, de apariencia bellísima que ocultaba casi siempre un terrible dolor, o la conciencia melancólica de esa batalla perdida de antemano que es la vida. Los amores secretos de personajes insignificantes junto al gran espíritu mundano de heroínas como Ángela de Yeste y el dolor remansado pero cruel otorgándole a la fábula una hondura estremecedora, y la belleza de la juventud son asuntos que principian el proyecto narrativo de García Montalvo y anticipan sus grandes libros. Da la impresión de que los cuentos contienen retoques, bocetos o apuntes que más tarde, y en ocasiones de otro modo, llevaría a cabo el autor en un formato genérico más amplio como es la novela. La maestría de Pedro García Montalvo en los relatos nos advierte de su naturaleza levantina, de su buen gusto para elegir la escena, el instante y unos pocos personajes que lleven a cabo la fábula, del empleo cauteloso del idioma y del espacio literario. En los cuentos Pedro García Montalvo echa mano de su intuición y de su soberbia facultad de estilista para introducirnos con muy pocas palabras en el misterio del relato. Esa misma facultad lo acompaña cuando escribe los ensayos de *El aire libre*, y también aquí constatamos su destreza para la pieza breve, su maestría para contar un suceso, una situación o una idea en unos cuantos párrafos.

Incluso las novelas, salvo la última, manifiestan esa predilección por la distancia corta, por el fragmentarismo, que es crucial en toda su narrativa. La densidad del pensamiento y de la poesía da el clímax narrativo y la extensión adecuada. Por otro lado, Pedro García Montalvo no suele contar una historia prolija, sino que más bien

parte de una escena dada y la lleva a cabo, saca de ella el máximo provecho. Incluso en las novelas, esa escena casi siempre se sitúa en el primer capítulo. En *El intermediario* ocurre de noche y en invierno. La condesa sale del teatro con sus amigos y de repente se topa con Ignacio Viera que la está vigilando de un modo misterioso. En *Una historia madrileña* descubrimos a Luisa Estrada entregándose a un escarceo sexual con Tomás, el joven y poco agraciado secretario que se encarga de ordenar los papeles de su difunto marido. Las dos escenas resultan insólitas y provocan de inmediato la atención del lector. García Montalvo se limita a seguirles la pista a las dos mujeres, dejándolas obrar en libertad, aun cuando muestran una temeridad inusual acudiendo a lugares en los que una mujer honorable nunca entraría. Las mujeres de los relatos de García Montalvo no sienten un aprecio especial por esta virtud, y casi siempre suelen andar en libertad absoluta a la búsqueda de algo o de alguien que nunca encuentran del todo.

El fragmentarismo en la narrativa de García Montalvo viene determinado, asimismo, por una concepción sobria y contenida de la literatura, por el uso de la intensidad lírica y la reflexión que provocan una mayor hondura y una menor prolijidad narrativa. Pedro García Montalvo presenta a sus personajes y no siempre nos cuenta su vida, sino que se limita a describirlos con unos pocos datos, y el resto lo sugiere o lo sobrentiende. Es curioso que con este método sea capaz de conseguir esa especial viveza y esa solidez de sus criaturas, que no parecen nacidas en los relatos de nuestro novelista, sino que dan la impresión de que están ahí desde siempre, de que son anteriores a sus cuentos y a sus novelas y de que no es necesario presentarlas o poner al lector en antecedentes con respecto a sus vidas. Esta es, sin duda, la cualidad de un extraordinario cuentista.

La brevedad y la condensación en el relato requieren un uso ponderado de los instrumentos narrativos, un empleo sabio de la lengua que construirá los personajes y

que otorgará un fondo a la fábula, una diestra utilización de la paleta del escritor que será capaz de describir un mundo complejo con unas pocas notas de color, y con ello despertar la atención de quien lea la novela, aunque el argumento sea sucinto, apenas pergeñado en unas pocas páginas que tienen la obligación de decirlo todo.

Aunque bien es verdad que Pedro García Montalvo acierta en el uso de ocultar la información precisa para que el lector ande siempre interesado, y del mismo modo descubre un espacio prodigioso que imaginamos porque el creador se las apaña para no contarle todo, para dejarnos en ascuas, pero con la impresión de que lo conocemos todo. Algo así ocurre en los cuentos que esbozan retazos de vidas y de universos a los que muy pronto tenemos acceso sin conocer todos los recodos. Es sencillo entrar, conocer a Ángela de Yeste, a Ana de Lautenberg, a Tomás Tarazona, o a Pierre Sanjinés, entre otros. Conocerlos por lo que intuimos en la narración, por lo que hemos supuesto en unas vidas que en realidad desconocemos aunque nos sean fascinantes.

Este es el poder de sugerir, el poder de crear con una cierta economía de medios, que constituye una virtud para el escritor de cuentos, para el ensayista o el articulista, para el que concibe novelas que presentan una estructura fragmentaria, porque en la voluntad de su autor no está la concepción de un relato total, una novela para albergar el mundo, sino todo lo contrario, la fábula debe partir de lo particular, aproximar la mirada del lector al interior de los personajes, narrar una pequeña anécdota humana que trascienda y constituya un arquetipo, o al menos ese espejo en el camino de la vida del que hablaba Stendhal. Las criaturas de Pedro García Montalvo no viven grandes sucesos ni peripecias espectaculares que mantengan la atención de los lectores y susciten la curiosidad del cine; su experiencia, apasionada y rica, no alcanza, sin embargo, las dimensiones de un relato épico, porque sucede en ámbitos privados del espíritu, o bien se trata de aventuras engañosas, de falsos acontecimientos heroicos, en los que resulta

más importante el juego de las apariencias, las dobles verdades y el riesgo de las emociones que la propia acción novelesca.

Es cierto que el lector percibe el riesgo en alguno de los libros de García Montalvo, pues en muchos participan personajes oscuros de aviesas intenciones que persiguen, amenazan y maltratan a los protagonistas. Ángela de Yeste interviene en un peligroso juego de seducción en el cual es ella, finalmente, la que sale vencedora. Luisa Estrada pone en peligro su vida visitando ciertos barrios madrileños, y arriesga su reputación y su seguridad exponiéndose ante la gente bien de los mejores barrios de Madrid como una buscona, y al final se juega la vida y el amor por una misión que calificaríamos de imposible. No hay acción, bien es verdad, en las fábulas de García Montalvo, al menos no hay acción exterior, pero la intriga y el suspense se palpan muchas veces y otorgan al relato un interés excepcional, teniendo en cuenta que la mayor parte de las veces la acción narrativa es lenta y está marcada por las elucubraciones íntimas de los protagonistas. Esa combinación del mundo interior de las criaturas novelescas y de la intriga marca sobre todo las tres novelas editadas hasta el momento. En *El intermediario* asistimos a una indagación casi interior de los propósitos últimos de los dos protagonistas, mientras percibimos el peligro en esos antros en los que se entrevistan Viera y Ángela. La intriga es doble, pues por un lado estamos pendientes del mal que acecha a los amigos de la condesa, ese mal intangible e indefinido que termina por ser irreal, y por el otro de los propósitos sinuosos del sicario, que porfía por mantener el engaño a toda costa, hasta que la perspicaz Ángela lo descubre. En realidad no hay confabulación alguna, ni complot, ni los amigos de la condesa deben temer ningún mal. Todo es mentira, el intento fraudulento de un tipo siniestro por acercarse a la belleza de Ángela. La intriga se desinfla y la novela acaba mostrando los destellos de una pieza maestra que contenía bajo la forma de novela otras

historias no menos novelescas, aquellas que cada uno de los protagonistas se inventa para seguir en la trama aunque en su fuero íntimo reconozca su falsedad; historias inventadas para vivir, fábulas íntimas que han permitido a los dos personajes solitarios la esperanza de un encuentro, de un espacio común. Se trata, desde luego, de una confluencia anómala, al mejor estilo de García Montalvo, pues la unión amorosa de un asesino a sueldo y de una aristócrata de gran belleza no parece probable, Y, sin embargo, algo secreto los une, un mismo aliento marginal, una búsqueda desesperada de un sentido para sus vidas, de la belleza o de la maldad, de la distinción o del peligro, una fuerza lóbrega e irracional. Hasta cierto punto resulta lógica la atracción de Viera por Ángela; en cambio, la posición de la condesa es más compleja. Deberíamos remontarnos a alguno de los cuentos en el que nos la presenta su autor como una aristócrata con afán de aventura, enamoradiza, liberal a ultranza y amiga de las artes, los viajes y la cultura. Ángela de Yeste es también la encarnación de la belleza. Así nos la encontramos en los primeros libros, acompañada de su amigo Pierre Sanjinés en una visita a un huerto murciano, o embarcada en un viaje en tren a la busca de un antiguo amor.

Ángela de Yeste es el prototipo de heroína novelesca, seductora, idealista, valerosa y con un fondo de amargura existencial que procede de su propia insatisfacción íntima, de un deseo inefable nunca consumado. En *El intermediario* podríamos afirmar que se enfrentan la belleza y la maldad, la bella y la bestia, aunque Ignacio Viera despierta en la aristócrata deseos desconocidos, emparentados acaso con una atracción oscura entre potencias opuestas. El mal y la luz se atraen irremediabilmente en la literatura de Pedro García Montalvo. Esta es la fuente de la intriga narrativa que tiene suspensos a los lectores durante toda la fábula. Ángela y Viera juegan a un extraño rito de seducción sin palabras, en el que los gestos, los dobles sentidos, las miradas y la

imaginación de cada uno de ellos suplantando la verdad objetiva. La intriga, por tanto, es un viaje subterráneo al fondo de la conciencia, una excursión nocturna a los espacios lóbregos del espíritu humano.

De alguna forma, en todos los relatos de García Montalvo hallamos este procedimiento de búsqueda interior, esa trama íntima en la que se hallan atrapadas las criaturas de sus relatos.

Ángela no duda en llegar hasta el final, en desenmascarar al falso Viera, en mostrarle su ridículo y en zafarse de sus mañas. Tampoco Luisa Estrada evita los derroteros peligrosos. Desciende a los ámbitos de la pobreza y de la marginación en una época en que esto le hubiese podido costar caro. De algún modo, pasa por encima de las convenciones y aun de la legalidad de aquel tiempo para llevar a cabo su misión redentora. Su aventura es también de índole humana, pero entraña un considerable peligro, como ocurría con la novela anterior. Luisa Estrada se opone a su clase, desprecia las consignas políticas y sociales de su tiempo, pone en peligro su estabilidad y destruye un futuro venturoso junto al capitán Zaldívar.

Esta es su aventura, lo que atrae durante toda la lectura del libro. El juego entre la legalidad, el amor, la pasión redentora y las convenciones sociales dan como resultado una heroína compleja e insólita. Se trata en suma de una aportación novedosa al mito literario femenino, de una faceta distinta en el universo narrativo de la mujer, tan abundante en la novela decimonónica. Lo que termina por interesar de un modo particular al lector medio es la indecisión en la que se mueve Luisa a lo largo de la fábula, entre esas dos grandes pulsiones que la doblegan: su vocación caritativa, su acercamiento a la clase social de la que parte, su tácita revancha contra los vencedores, y por otro lado su amor a Zaldívar, su estabilidad social y económica, su felicidad personal. Hasta casi el final no comprobamos que Luisa ha echado todo esto por la

borda, que lo ha hecho de una forma consciente, y aunque en algún momento de la narración, podría haber dado marcha atrás, no ha sido así, ha preferido continuar su camino, ese extraño camino de perfección, impelida a no abandonar bajo ningún concepto a sus desheredados. La epopeya de Luisa es también la epopeya de los humildes, la venganza de los perdedores, la burla de los que sufren la represión y el hambre.

El pan de los necesitados es el cuerpo de Luisa, aunque sólo Juan, Tomás y el anciano se permiten su disfrute. Ellos tres representan a todos los menesterosos del Madrid aherrojado y crepuscular de la posguerra, el Madrid de los vencidos.

Hemos visto en todos los libros de García Montalvo una cierta fidelidad al mundo de lo real, como si sólo la vida tuviera el poder de enriquecer el arte, la vida contemplada como un reflejo en las páginas de una novela o de un relato. Lo que Pedro García Montalvo cuenta en sus libros forma parte de un cosmos objetivo, de un paisaje concreto, incluso de un tiempo. No son narraciones históricas porque no pretenden traer a la fábula los signos de una edad, y tampoco son aunque lo parezcan relatos realistas, es decir, narraciones donde lo importante sea la copia minuciosa del universo objetivo de la vida. Es verdad que Pedro García Montalvo se esfuerza por construir un entramado verosímil, con base sociológica e histórica, con los mimbres del conocimiento directo del espacio y del tiempo narrados, con una observación escrupulosa acerca del comportamiento de determinados personajes de la vida social. De tal manera que todo en la novela y en los cuentos está perfectamente integrado en un modelo conocido y veraz, pero no tenemos que indagar mucho para percatarnos de que todo esto camufla en realidad otras intenciones del novelista, y de que hay infinidad de síntomas para pensar que el escritor propone un mundo narrativo propio, de matices simbólicos, con el afán de establecer una personal lectura del mundo y del ser humano.

Ya lo veíamos en los cuentos, donde combinaba la apariencia realista de los paisajes, los salones y los huertos de Murcia con una inquietud que no procedía de ninguna parte, que era como una sombra, eso que los clásicos llamaban fatum, y que no es otra cosa que el destino irremediable de la tragedia. En aquellos cuentos encontrábamos claras referencias a la mitología clásica, emparentadas con la cultura mediterránea que sin embargo no chocaban con los ambientes murcianos. Cuentos como *El huerto de los cipreses*, *Retrato de una familia plebeya*, *Thalassa* o *Alejandra y los viejos* son buenos ejemplos de esta actitud que trasciende lo real, el pequeño cosmos literario de la ciudad de Murcia y de su huerta para proponernos la imagen de un territorio de índole clásica, levantino, bañado por el mismo mar que surcaron los griegos y los fenicios, con un paisaje semejante al que dio origen a toda la mitología grecolatina, y con los mismos hombres y las mismas mujeres que vestían túnicas y asistían a los convites y a las reuniones sociales romanas.

Esta fuerte sensación de clasicidad deja paso en las novelas, ambientadas en la ciudad de Madrid, a una atmósfera de tragedia continua, ennegrecida por el invierno como estación casi permanente, y presidida por ese fatum al que nos referíamos que sobrevuela de continuo sobre las vidas de Ángela de Yeste, Luisa Estrada y Antonio Zulueta, y que casi interviene en el relato para obligarlas a sucumbir. Santiago Delgado lo ha visto así en novelas como *Las luces del día: Tales personajes purgan unos pecados cósmicos en su destino. La vida de Antonio Zulueta, el Anti-Midas, es un continuo paseo desde su delito-culpa-pecado, cometido antes de comenzar la novela, hasta su final, donde paga con trágica esencia de soledad el desequilibrio causado*.<sup>7</sup> De alguna forma, todos los personajes de las novelas se dejan embaucar por situaciones que

---

<sup>7</sup> DELGADO, Santiago, “El Madrid Montalviano” en rev. *Monteagudo*, nº 9, Murcia, 2004.

ellos no controlan, que no son habituales y que parecen surgidas de una celada del destino. Que Ángela de Yeste se deje seducir por un chulo de los bajos fondos no tendría credibilidad como argumento si no fuera por esa carga simbólica de la fábula, en la que de modo habitual los caracteres opuestos se atraen de un modo fatal. Desde los cuentos ya veníamos observando esta tendencia a la caída, esa continua desazón de los grandes por bajar hasta los inferiores, que podríamos denominar de un modo más pomposo, el descenso a los infiernos. Si no fuera por este rasgo que ya había notado en sus cuentos, no se entendería el engaño de Viera y la facilidad con que Ángela lo acepta. El destino los une en la noche, a una mujer hermosa y de linaje pero anhelante de emociones y a un sicario de la peor calaña. El destino los une para conducirlos a un final casi bufo en el que de forma paradójica será ella la que descubra la mentira del hombre.

Ese mismo destino lleva a Luisa Estrada a cometer actos imprudentes que le impedirán reconciliarse con el capitán Zaldívar. La fuerza misteriosa que empuja a Luisa no procede de la realidad, no es la descripción de un hecho probable, sino la metáfora de un tiempo y de un país, la condición última de la conciencia femenina, impelida a la salvación de los otros, entregada en sacrificio, casi sacralizada. Lo que hace Luisa Estrada posee rasgos de la tradición bíblica, pues el autor ha querido dejar en el espacio de lo ambiguo la condición de esta mujer enviada desde algún sitio para llevar el consuelo a los necesitados. No es una santa, ni una profetisa, es un alma misteriosa, entre lo místico y lo profano, que a su modo concede la revancha del placer a unos pocos supervivientes de una guerra injusta.

En las novelas de García Montalvo la leyenda en torno a determinados personajes es superior a la propia realidad. Como si el enigma de lo inventado tuviera un poder de identidad por encima de lo objetivo. Luisa no es la mujer que anda en lenguas de todos. Muy pronto descubrimos que su supuesta entrega sexual se reduce a

tres hombres, con los que mantiene una particular relación. Tampoco Ignacio Viera, ni sus argumentos de novela negra se ajustan ni mucho menos con la verdad. No hay confabulación alguna, ni corren peligros los amigos de la condesa, ni sucede otra cosa que el enamoramiento descabellado de un individuo peligroso e indeseable. La leyenda que la propia condesa erige acerca de su compañero circunstancial la lleva por caminos erróneos y temerarios. En *Las luces del día* comprobamos asimismo el influjo de las tinieblas, el valor de lo imaginado en ese coche que persigue a Antonio Zulueta y que lo lleva sin tocarlo hasta la muerte.

El mal que su cuñado Anselmo Galpón ha tramado contra él, ese mal invisible, doloroso, lleno de angustia y de miedo, es en el fondo el mal que padece durante toda la fábula Zulueta, el daño del arrepentimiento, de la locura y de la ansiedad.

En los tres casos, los protagonistas se hallan condenados desde el inicio al fracaso o a la muerte. Ni Ángela, ni Luisa, ni Antonio lograrán sus fines. Dos de ellos, Zulueta y Luisa, pagarán con su vida sus despropósitos, el desvarío de los inocentes, mientras que la otra, Ángela, sentirá el vacío de la decepción y del error.

Pero todos mantendrán el estigma de la soledad, el signo que Pedro García Montalvo ha ido otorgando a todas sus criaturas novelescas desde el primer título, la condición humana por naturaleza. De ahí que buena parte de sus fábulas parta de esa carencia, de personajes que buscan de una forma infructuosa el calor de los otros, una mano tendida, una fe o la quimera de una pasión. Son, por esto mismo, personajes humanos hasta el dolor y el delirio, criaturas próximas al lector que las contempla encarnadas en individuos de fábula, pero cercanas, reales, hechas con la materia de la vida y de los sueños.

## 2. LA PRIMAVERA EN VIAJE HACIA EL INVIERNO.

Hay en el primer libro de relatos editado por Pedro García Montalvo en 1981 la voluntad implícita, y aun escrita en el prefacio de la obra, de concebir todo un ciclo de narraciones que bajo el epígrafe de ese endecasílabo perfecto estaría constituido por algunos volúmenes y por un centenar de narraciones: *Es en realidad el título de un ciclo narrativo que reúne un centenar de relatos y novelas cortas, entre los cuales se incluyen los aquí publicados.*<sup>8</sup> El mundo novelesco de nuestro escritor comenzaba por entonces su andadura, aunque todo parecía planeado desde el inicio, tal vez porque en aquel tiempo ya la idea de Montalvo no se ceñía únicamente a unos cuantos libros aislados, novelas o cuentos, sino a un plan literario previsto de antemano, de una mayor envergadura y trascendencia, a la construcción consciente de un universo narrativo

---

<sup>8</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *La primavera en viaje hacia el invierno*. Alcalá Narrativa, Ayuntamiento de Alcalá de Henares, 1981, p. 9

propio, que en su caso, al menos en lo referente a los dos tomos de cuentos, está referido al paisaje y al clima murcianos. La luz, la suave brisa mediterránea y la vegetación autóctona delimitan un territorio personal, una geografía particular, más cercana a veces al espíritu que a la materia.

*La primavera en viaje hacia el invierno* es el primero de los dos únicos volúmenes de relatos publicados hasta la fecha, pero es también el título genérico de este ciclo narrativo que dos años más tarde incluirá, asimismo, *Los amores y las vidas*, una segunda entrega más voluminosa, pues mientras el primero contenía seis piezas narrativas, este último presenta diecisiete cuentos y posee más del doble de páginas que el otro. Ambos llevan el mismo subtítulo que certifica su carácter de obras pertenecientes a un plan narrativo previo, a la concepción de se ciclo que ya anunciaba el autor en el prefacio del primero tomo. En verdad un mismo tono cruza ambas colecciones, una savia idéntica y una idea parecida, pues además están situadas en un mismo espacio narrativo y sus personajes entran y salen de los cuentos como de un territorio conocido, de tal manera que los dos libros poseen el carácter de un proyecto narrativo único. La belleza, una suave melancolía que envuelve las acciones y los caracteres de las criaturas que llenan estas páginas, la voluntad reflexiva del narrador que no duda en comentar aspectos de la fábula, en interpelar al lector acerca de algún detalle o en inmiscuirse entre las páginas de los relatos como un personaje más son rasgos de la narrativa de Pedro García Montalvo que prácticamente atañen a todos sus libros y que forman parte de esa especial concepción literaria del escritor murciano.

En *Divertimento* el primero de los cuentos de *La primavera en viaje hacia el invierno* se narra una excursión a un paraje de la huerta junto al río Segura. Maestros y escolares disfrutaban durante unas horas de la benignidad del clima y de los dones de un

paisaje paradisiaco. La naturaleza, tan presente en toda la obra de Montalvo, cobra en este delicado apunte narrativo una categoría prácticamente sagrada, como sucede también en buena parte de los otros cuentos. La belleza y la bondad del entorno sume a los protagonistas en una atmósfera de bienestar y gozo, como si el autor pusiera especial empeño en resaltar la celebración literaria de una especie de regreso a los orígenes. El hombre de los relatos de Montalvo está poseído en ocasiones por una suerte de nostalgia adánica: *La armonía de la tupida enramada fluvial y las risas juveniles, parecía en verdad haber nacido al conjuro de una magia única*<sup>9</sup>. La magia de la mañana y de la vegetación, del estrépito vital de los escolares es también la constatación del milagro de la vida expreso en las imágenes del huerto. Pero la sombra del mal acecha siempre en los relatos del escritor murciano, bajo las apariencias amables del bien y de la belleza laten a menudo las palpitaciones de una amenaza sorda, de una nota discordante que contrasta vivamente con el estado de excitación general. Frente a la algarabía infantil y al alboroto festivo se sitúa la figura torva y oscura de don Toribio Casimarro, pedagogo inflexible de ideas conservadoras que no ve con buenos ojos el exceso de relajación de los infantes. A don Toribio se le describe como un individuo extremadamente delgado, con trazas de bilioso y experto en los secretos de la lengua latina. Junto a él se hallan doña Purificación y doña Cava, feligresas adineradas de la diócesis que financian la excursión de los niños pobres y se dejan agasajar por los maestros sabedoras de su privilegiada condición de bienhechoras. Desde el principio se establece una tácita oposición entre dos grupos humanos bien definidos, los discípulos y los maestros más jóvenes, por un lado, y don Torivio y las damas doña Purificación y doña Cava por el otro. La vida en estado primitivo, en su manifestación más primaria y gozosa contra la dignidad y el

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 3

formalismo riguroso. El ambiente bullanguero del huerto parece determinar desde el principio el resultado de la contienda, pero bajo la superficie encalmada de un día de campo, de una apacible jornada de asueto palpita, una vez más, un ostensible factor de controversia que ensombrece el aparente desenfado de la excursión. El recto y protocolario don Toribio ama en secreto a Teresa, una de las maestras jóvenes: *Don Toribio amaba desde hacía varios meses a aquella maestra, pequeña de estatura, pero no de atractivo, un poco entrada en carnes y un algo colorada de tez.*<sup>10</sup> Todo el cuento es una secreta pugna, un velado pulso entre don Toribio, su extrema timidez, y el resto del grupo que disfruta ostensiblemente de la jornada, pero además asistimos a la lucha íntima consigo mismo, contra su torpeza y su mediocridad, contra su incapacidad para acercarse a Teresa y dirigirle la palabra. Una pequeña anécdota salva al maestro del ridículo y le permite comportarse como un héroe y merecer el beneplácito de la muchacha. El gesto de don Toribio le acerca a Teresa y lo convierte en un hombre nuevo: *A nadie miraba como a su adorada maestría, a quien había aprendido por fin a cortejar. Ahora sí, ahora, por vez primera, don Toribio podía concebir esperanzas.*<sup>11</sup> La pluma reflexiva del autor no deja pasar la ocasión de apuntar ese contrasentido del pequeño accidente de la barca, provocado por los muchachos, que procura al maestro la oportunidad de lucirse ante sus compañeros pero sobre todo el encuentro con su amada y la circunstancia feliz del inicio de una amistad que se resolverá en el matrimonio. El narrador torna a sacar sus propias consecuencias para ofrecernos una deliciosa lección de vida: *Una malicia banal nacida de la mente juguetona de un pícaro semisalvaje estaría así en el fundamento mismo del amor.*<sup>12</sup> Hemos asistido, pues, al misterio de la vida y del amor en un entorno adecuado y en los preludios de una primavera que es símbolo asimismo de los

---

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 16

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 24

mejores auspicios. El día se acerca a su ocaso y el narrador cierra el telón de la historia: *Para los claros árboles del remanso y para el hombre dejemos que vuelva la callada noche y los libere por un tiempo de todo su misterio.*<sup>13</sup> Como anticipa el título de la historia ha sido sólo un divertimento, el episodio anodino de unas vidas ociosas que buscan apenas conscientes un camino entre la espesura de su propia existencia. Pedro García Montalvo posee ese don estilístico particular para recoger un momento de intensidad y de gracia en las vidas monótonas de personajes sin brillo que habitan el lujo floral y silvestre del paisaje levantino y, por lo tanto, se hallan sometidos a su benéfica influencia, a su embrujo inexcusable. El secreto, entonces, del enigma narrativo de Montalvo está en el contraste entre la grandeza y la nimiedad, entre la hermosura y lo grotesco de las acciones de sus personajes que continuamente se hallan sometidos al vaivén moral de la fortuna. Nos inquieta verlos sujetos a la arbitrariedad del destino, llamados por una fuerza fatal y desposeídos, en ocasiones, de un alivio cualquiera, como si la vida fuera tendiéndoles trampas que ellos no siempre tienen la fortuna de descubrir a tiempo. De alguna forma Pedro García Montalvo describe la fragilidad manifiesta del ser humano, su inocencia insoslayable, y reúne en un mismo espacio las fuerzas del mal y del bien, los corderos y los lobos para que el azar o la necesidad disponga las cosas a su modo y obre en consecuencia.

En el siguiente cuento, titulado *La condesa Ángela de Yeste* hay un perceptible cambio de intenciones. Ahora sólo nos consta una constante exaltación de la belleza y del deseo de vivir, una alabanza de la vida y sus placeres, aunque también aquí observamos un espacio en sombra. En el paraíso del huerto la bella condesa, conocedora de los secretos del amor, encuentra un entorno adecuado, un decorado acorde con su propia sensibilidad. Es ella misma la que en un momento de arrebato

---

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 24

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 26.

exclama: *Es como un pequeño paraíso.*<sup>14</sup> La descripción pormenorizada de los elementos naturales del huerto corre paralela a una vaga caracterización interior del personaje femenino que conocemos por otros cuentos y otras novelas del escritor murciano, y al que siempre acompaña Pedro Sanjinés. El efluvio aristocrático y refinado del relato emana no sólo del propio huerto, el Huerto de Mambrú, evocado con un estilo poético como ya suele ser habitual en los relatos de Montalvo, sino de los ademanes y de las palabras de la condesa. La exaltación, de nuevo, de la hermosura y de la vida se realiza en un portentoso marco natural que guarda su propio tesoro: *En el límite de esa tentadora umbría brillaba uno de los cultivos que mantenían el precio de la casa: las liláceas. Los iris morados , las azucenas blanquísimas y los lirios*<sup>15</sup>. También aquí, y contra lo que pudiera suponerse, tiene su propio espacio el horror y la muerte. En el universo edénico de las huertas proliferan las leyendas acerca de los niños que morían cada año ahogados en las acequias: *Hablaban a veces con ánimo misterioso de quienes morían en las acequias. Todos los años había alguna víctima, varias víctimas por lo común. Y a menudo se trataba de niños.*<sup>16</sup> El encanto de la visita al Huerto de Mambrú se ve momentáneamente ensombrecido por la rememoración de algunos sucesos luctuosos. Otra vez como suele ser habitual en la literatura de Pedro García Montalvo, el horror convive junto a la inocencia y a la perfección en un contraste que marca los límites de ambos territorios, pero que sobre todo matiza y enriquece el poderoso fluir de la vida, el tormentoso palpito de los días y las noches. En la visita al huerto de la condesa y de Pedro Sanjinés late implícito un homenaje al esplendor , una necesaria peregrinación a las fuentes de la gracia natural de un territorio tras el que aparece claramente la ciudad de Murcia. La encantadora y disoluta condesa no puede remediar su atracción por la espesura vegetal del huerto, la

---

<sup>14</sup> Ibidem, p. 33

<sup>15</sup> Ibidem, p. 31

llamada del vergel, diseñado especialmente para el deleite de los espíritus refinados, de la sabiduría de unos cuantos conocedores del éxtasis y del placer como Ángela de Yeste y su acompañante, unidos por los hilos tenues e indestructibles de la amistad y del secreto vínculo de unas vidas afines, ofrendadas a la contemplación y al goce de los sentidos. El lujo de su posición social y de su talante humano encuentra un perfecto acomodo en el lujo vegetal del huerto, en el clima y en el espacio sureño que tan prolijamente se nos describe y que a la postre acaba convirtiéndose en un personaje más de la historia: *Goethe dijo que la naturaleza ama el lujo, y la condesa era, en lo humano, ese aspecto mismo de lo natural. El lujo de los sentimientos es, empero, peligroso y hierde los ojos con una huella luminosa.*<sup>17</sup> La nota reflexiva y culturalista del narrador resulta tal vez pertinente, si tenemos en cuenta que todo el cuento desemboca en este último discurso, que ha sido todo él una metáfora hábilmente camuflada en una fábula como debe ser cualquier pieza literaria de calidad que pretenda la ambición de ser fábula y signo del mundo. El paraíso de los cuentos de Montalvo, la sabiduría y la magnificencia de la condesa aspiran a la gloria de interpretar la sublime novedad de la existencia desde los nuevos cánones estéticos y éticos de la novelística del escritor. Muy cerca de la muerte, del sufrimiento y del dolor, de la crueldad y la lujuria de la naturaleza hallamos la portentosa revelación del espíritu y el milagro de la belleza redimida: *Había visto a la inaccesible condesa de Yeste mirando hacia la belleza del huerto. Había visto a la belleza contemplando a la belleza, y en esa misteriosa duplicación radicaba el escondido encanto.*<sup>18</sup> Pero la belleza de la condesa es trasunto de la belleza del mundo, y el principio estético del huerto y de la condesa ha de remitirnos necesariamente a un principio ético, porque en el universo narrativo de Montalvo hay una correspondencia casi exacta entre lo bello y

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 34.

lo bueno, correspondencia de indudable raíz platónica que atraviesa prácticamente toda la obra narrativa del escritor murciano. No en vano sus personajes ambicionan el bien supremo de la vida, la certidumbre de que el mundo está bien hecho y de que es un don al que sólo unos pocos tienen fácil acceso. Los mejores entran en el Huerto de Mambrú como si entraran en el mismo Paraíso y son merecedores, por unas horas al menos, de sus dones, de esa agradabilísima sensación de tiempo detenido, en la certidumbre de que todo es distinto allá dentro, entre los plátanos y las casuarinas con un vendaval de luz derramándose entre los ramajes y las hojas, filtrado en el velo espeso de la vegetación. Sólo los mejores se ganan la dicha de existir plácidamente en el remanso placentero de la naturaleza. Pero en ese entorno, la condesa Ángela de Yeste recobra su identidad primera, y es de este modo como la ve Pedro Sanjinés, entre la enredadera del recuerdo, altiva e irónica como una diosa pagana: *Quizá el recuerdo es por esencia turbulento y amargo, como el agua de las acequias, y nosotros tratamos de apaciguarlo.*<sup>19</sup> Algo en la existencia de los personajes femeninos de nuestro autor disuena como una nota inadecuada en mitad de una melodía perfecta, una sombra del pasado o una amenaza del presente, un matiz consustancial a su condición de heroínas distantes. El amor transmutado en obsesión en la tragedia de Luisa Estrada en *Una historia madrileña* o el peligro sordo y real acechando la comodidad de la propia Ángela en la novela *El intermediario*. El juego de contrarios en la narrativa del escritor murciano funciona de una manera eficaz, porque en él suelen resolverse más intensamente los pleitos humanos de sus novelas y de sus cuentos. En ese juego se ponen a prueba los perfiles humanos de sus criaturas condenadas a vivir las pasiones extremas en un mundo de apariencias calmas y de ambientes refinados que oculta un tumulto de pasiones turbias, los bajos de una

---

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 32.

sociedad enferma en un país en crisis bajo los signos infaustos de un tiempo de posguerra. Sin datos precisos, sin una identidad clara, las fábulas de Montalvo contienen la esencia de una época y las claves de un país. Un lector ingenuo no repararía en los síntomas que el novelista va esparciendo con discreción entre sus páginas, aunque en su ánimo literario no hay una intención de denuncia, el espíritu de sus criaturas está conformado en parte por la violencia sostenida del territorio que habitan, y una atmósfera de desasosiego impregna sus historias

*El rostro* es, de nuevo, la pequeña historia de un personaje femenino, y contiene una delicada trama en donde apenas se entrecruzan algunas descripciones, los diálogos de una reunión en la huerta y de unos personajes que se afanan en las labores de la seda. Yola se llama la protagonista y el narrador insiste en que ha sido elegida por el amor, a pesar de ser una muchacha atolondrada que cuando se enamora dice inconveniencias y disparata hasta malograr la relación que procura. De manera que sus propias torpezas delatan sus emociones y la ponen en evidencia delante de todos, que adivinan fácilmente los sentimientos de la muchacha: *Así era Yola. Excitable, ardorosa y débil ante el amor, por un capricho del destino, perseguida sin cesar por ese diocesillo.*<sup>20</sup> El cuento es, en el fondo, un detallado y minucioso análisis psicológico de la muchacha. La habilidad de Montalvo para aproximarse al corazón de las mujeres y mostrar sus pliegues y sus rincones es extraordinaria. La sabiduría del relato estriba precisamente en ese medido análisis sentimental, en la concepción de una heroína que sufre su propio ímpetu amoroso y su desparpajo inadecuado: *Yola sería capaz de dominar toda otra emoción que ardiera en su sangre y pugnara por mostrarse en su cuerpo o en su conducta, pero no la turbación que conlleva el amor.*<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Ibidem, p. 38

<sup>21</sup> Ibidem, p. 44

La salvaje inocencia incontrolada de la muchacha es motivo de inquietud para aquellos que bien la quieren como la tía Juana que observa desde su puesto de trabajo las reacciones de su sobrina y teme constantemente que en cualquier momento diga algo que descubra ante todos, hombres y mujeres, sus intenciones más ocultas. El narrador se debate todo el tiempo entre la necesaria discreción de los enamorados, del espíritu recóndito que los llena y la algarabía natural de ese estallido sentimental que aflora sin previo aviso. Yola, sometida por el autor a ese fino análisis psicológico que es tan habitual en su obra, se transforma en una heroína que sufre por amor y que no puede reprimir sus reacciones. El nerviosismo de la joven procura a todos la evidencia. Por eso en el cuento todos saben ya que está enamorada de Antonio y aguardan maliciosos, expectantes los signos manifiestos de ese amor: *El amor toma un rostro y lo fuerza a hablar, siquiera sea de manera mínima, dotándolo de un lenguaje lleno de belleza.*<sup>22</sup> Yola es, por tanto, también un signo del amor y de la primavera, un espíritu puro que no cede ante las convenciones sociales o el respeto. Movida únicamente por una fuerza interior que la posee y elegida por el amor para manifestar su zozobra la muchacha encarna la fuerza de lo primario y la energía sincera de la nueva estación de la vida, de los sentimientos que mueven el mundo y le otorgan sentido. Antes que un ser de carne y hueso, Yola es un arquetipo, un mito literario, la encarnación de una idea y la consecuencia natural de un temperamento desbocado.

Nada ocurre realmente en el transcurso de la historia. El tiempo se remansa en la escena huertana y apenas percibimos la expectación de todos por el secreto amoroso de Yola. El narrador traza sus propias impresiones en mitad de la escena y dibuja un haz de sensaciones, una vaga atmósfera galante de muchachas y muchachos en un

---

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 43

medio rural, próxima la primavera, y generosa la vida en la huerta y en el rostro de la joven.

La preferencia de Montalvo por la construcción de personajes femeninos es toda una constante del conjunto de su obra narrativa. Da la impresión de que sólo en las féminas encuentra el novelista murciano motivo suficiente para la concepción de una intriga literaria de profundidad y de calado humanos. El análisis pormenorizado de la psicología femenina, de sus secretos y de sus hallazgos ocupa al escritor en páginas tan bien escritas como las de este cuento; y a la vez es junto a ellas donde suceden las amenazas más palmarias y los acosos más siniestros, como si al amparo de su aparente fragilidad cobrara el mal una mayor importancia y su provocación resultase más inicua. Pedro García Montalvo admira indudablemente la tradición europea de las heroínas novelescas del siglo XIX. La sombra benéfica de Ana Karenina o Enma Bovary, a las que bien podríamos sumar la española Ana Ozores, y algunas otras de la estirpe galdosiana, están presentes en toda la novelística de Montalvo en la forma de modelos narrativos, de arquetipos literarios tan sugerentes como complejos. El relato que nos ocupa pertenece a esa esfera y constituye una faceta más, una perspectiva distinta en el edificio literario de personalidades femeninas en la obra de Montalvo. Yola representa el espíritu un tanto superficial, impulsivo y atolondrado de la juventud y de la primavera. Sus imprudencias y sus comentarios inoportunos añaden una cierta aureola de espontaneidad y de despreocupación y despiertan la inquietud en los otros, los que saben mantenerse en su sitio y no se delatan en ningún momento. La actitud de Yola provoca un sinfín de problemas en los ocasionales idilios que suelen malograrse habitualmente, aunque su ingenuidad y su franqueza permiten el

beneplácito de todos: *Lo cierto es que todo se le perdonó a Yola por su encanto y por su cariñosa disposición.*<sup>23</sup>

La concepción narrativa de Pedro García Montalvo en lo referente al cuento resulta variada y generosa. El apunte, la descripción y el instante vital son asimismo asuntos narrativos de primer orden, consciente de que no es necesario contar un argumento hasta su término, de que en ocasiones es más eficaz la sugerencia, el detalle esbozado, la intensidad del boceto; y también de que la estructura ha de ser natural, el tono sencillo, la lengua elegante siempre al servicio del relato. El misterio no se nombra con la complejidad de un idioma abstruso, el misterio es la propia palabra imbuida de la gracia poética de lo creado. De manera que palabra y asunto, verba y res, son el fondo una misma cosa, una misma construcción literaria, un mundo único y exclusivo al que llamamos estilo.

Estos primeros cuentos suponen una aproximación acertada al edificio narrativo que Montalvo seguramente ya había previsto desde sus primeras páginas, como si el oficio de contar consistiera en insistir en una obsesión semejante, en contar la misma cosa con diferentes argumentos. Este es el campo de operaciones, la mesa de ensayo donde el autor pergeña sus primeros atisbos narrativos, modela sus criaturas y diseña el paisaje de su obra. Yola pasaría al catálogo de las heroínas de Montalvo, tocadas por la gracia de lo imprevisible y lo superfluo, deseables y bellas como estatuas de mármol y entregadas al amor como único destino. De ellas se vale el novelista para reflexionar sobre la vida y la naturaleza humana: *Sí, pasarían los años y la barbarie del amor poseería de nuevo aquella cara, tranquila en el presente, gozándose en ella más que en ninguna otra.*<sup>24</sup> También el destino y la fatalidad tienen su espacio en la literatura de Montalvo, hasta tal punto que alguno de sus personajes se mueve

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 43.

conducido por fuerzas incontrolables, que no tienen un origen conocido y que forman parte de la atmósfera en ocasiones deliberadamente mágica o perversa que el escritor despliega en sus novelas o en sus cuentos. Yola pertenece a esa especial categoría de mujeres más cercanas a la naturaleza que a la razón, movidas por causas imprevisibles, caprichosas e inconvenientes que bordean a veces los límites legítimos de la honorabilidad o el buen tono, pero a las que nada ni nadie reducen, porque no admiten concesiones y se dan tal cual son, sin máscaras ni fingimientos, entregadas a esa religión pagana y tan antigua como el propio amor. Únicamente a cambio de amor recobran su identidad y conceden el sosiego; tan solo en ese trance recuperan la compostura y se muestran obedientes y dóciles: *El amor la había elegido para manifestarse, para acudir a ella cuando deseaba arder intensamente en una mejilla o entre unas negras pestañas, y ante su poder Yola era la muchacha sumisa que todo lo acata.*<sup>25</sup>

En *Un monólogo* el señor Berenguer que regresa de un afortunado viaje de negocios a Madrid sufre inesperadamente una terrible alucinación. La alegría del personaje se ve acrecentada por la llegada inminente a Murcia y la proximidad de su familia. Imagina el reencuentro feliz y la celebración de la feliz noticia. Todo es futuro venturoso y exaltación, y mientras el tren va acercándose a su ciudad, el señor Berenguer paladea por anticipado el sabor del triunfo: *Su vida, por primera vez, conocería un lujo auténtico, gustando el sabor de su pequeño poder y alcanzando acaso su sentido.*<sup>26</sup> Su dicha se ve repentinamente truncada por un extraño deseo cuyo motivo desconoce, pero que le procura una inefable sensación de bienestar, un

---

<sup>24</sup> *Ibíd.*, p. 44

<sup>25</sup> *Ibíd.*, p. 44.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 50

sentimiento de liberación inaudito: *Deseó la muerte de su mujer y de sus hijos.*<sup>27</sup> La atrocidad de este pensamiento contrasta vivamente, casi con violencia, con el ambiente de placidez en el que se halla el protagonista, con las imágenes tranquilas de un paisaje que palatinamente va recordándole el de su ciudad de origen. El señor Berenguer no parece sentir remordimiento alguno por este deseo terrible, más bien se complace en construir un futuro halagüeño tras la desaparición absoluta de los suyos. Se pregunta entonces por aquella ansia malsana y sin fundamento que ha fustigado de repente su apacible viaje de negocios. Calcula incluso con frialdad los beneficios totales de la nueva situación imaginada. Se dice que volverá a casarse, que tendrá otros hijos, y barrunta asimismo un porvenir de amores ligeros con muchachas jóvenes deseosas de compartir la fortuna del nuevo rico. Torna a preguntarse por aquella disparatada obsesión homicida, por las causas que han podido originarla: una venganza encubierta contra su familia, el cansancio del viaje y los negocios, el ansia de libertad, el propio sueño. Frente a él otro viajero dormita mientras el tren cruza los paisajes conocidos de una tierra próxima a Murcia y acaece el anochecer. Experimenta también el arrebató de la culpa, la espesa certidumbre de su comportamiento asesino, la locura de un parricidio inusitado. Enseguida concluye que cualquier ser humano sería capaz, como lo ha sido él mismo, de imaginar semejante catástrofe, que en la condición humana se halla el cáncer del crimen, porque siendo él un prototipo del hombre medio, no cabía duda de que su experiencia podía hacerse extensiva a todo el género humano. El silogismo parece perfecto, si no fuera porque de nuevo la pluma de Montalvo hoza en la depravación y en el crimen. El hombre se halla amenazado de continuo por el propio hombre, por su propia imagen. La felicidad y la angustia se encuentran en un mismo espacio, y son las dos caras de una misma moneda. El señor Berenguer se ha

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 52.

visto súbitamente poseído por la infamia y por la fortuna, por el nuevo orden de una vida acomodada y por el afán de exterminio hacia los suyos. Las fuerzas del mal y del bien han librado una particular lucha en este viaje de la fortuna y del reencuentro. Lo que en principio podría parecer inverosímil ha merecido las páginas de un relato existencialmente truculento: *Se vio a sí mismo, por un momento, como un carnicero degollador e incendiario que no respetara en su ansia homicida a las mujeres y a los niños.*<sup>28</sup> Durante el viaje rememora secuencias de su infancia en las que también se pide la muerte de un ser querido, y más tarde, cuando recién casado, imagina la muerte de sus padres con el débil pretexto de heredar un juego de té. Al final, sólo puede argumentar su desprecio por la mezquindad de la especie humana a la que él también pertenece. En realidad está aduciendo ejemplos para descargarse del enorme peso de conciencia que le ha dejado su horrible sueño: *Él era ya no sólo responsable de la muerte de su propia familia, sino de cuantos seres estaba evocando para favorecer su tesis.*<sup>29</sup> Al término del relato hay una profunda reflexión sobre la condición humana, sobre el horror del espíritu del hombre y acerca del desprecio por la vida y la dignidad de los otros. De alguna forma es ésta la coartada para disculpar un pensamiento siniestro y desproporcionado que ha sido una especie de tentación homicida momentánea, una urgencia oscura de sangre venida de lo más secreto de su conciencia, un capricho criminal que no podía tener otra explicación que la llamada sanguinaria de la especie y que desaparece en el momento en el que el tren va llegando a la estación de Murcia y el señor Berenguer va tomando conciencia de la rutina de la vida al otro lado de los cristales, en el escenario conocido de la estación de su ciudad.

En el siguiente cuento, *La venta de la virgen*, Pedro García Montalvo se vale de uno de sus personajes, el musicólogo Tomás Tarazona, presente en alguna de sus

---

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 56

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 57.

obras, y del entorno natural del monte, de la juventud de unos soldados y de la arrogancia y conocimiento del mundo del musicólogo para construir un relato de situación y, de nuevo, deslizar una reflexión sobre la vida, el tiempo y la juventud. Poco a poco el musicólogo va acercándose al grupo de los soldados hasta integrarse en su conversación, atraído por la juventud y el desparpajo de los jóvenes, e invitarlos a una noche de farra. Les promete, desde luego, una cena cara, una fiesta radiante y la compañía nocturna de las mujeres. Es, en el fondo, una incitación al goce y el juego malicioso e intencionado de un hombre con fortuna suficiente para permitirse determinados excesos. Tomás Tarazona entra de lleno en esa categoría de héroes cultos, atrevidos y ricos que pululan por las novelas y los relatos de Montalvo y que cumplen la misión de poner a prueba el disfrute de los placeres y el límite entre lo permitido y el mundo turbio de la delincuencia o la perversión. Únicamente este tipo de personajes llega al fondo del túnel de la vida y prueba toda su dulzura y todo su dolor, como si con esto recibiera el mayor de los conocimientos y tuviera garantizado el privilegio de una existencia plena. Hay en las páginas de esta historia un brindis implícito por los dones naturales que ha recibido el hombre y que a veces no logra disfrutar del todo: *Brindaron por la tarde que ya discurría hacia la ciudad, dejando escuchar su llamada a la felicidad y al placer.*<sup>30</sup> Todo es, entonces, una promesa de la dicha de vivir con una clave oculta que necesitamos saber pulsar, un camino a veces angosto que es preciso recorrer hasta el fondo. Únicamente unos pocos andan el camino del todo y obtienen el beneficio de su secreto. Tomás Tarazona recibe por unas horas a los soldados en calidad de invitados en su ciudad, los agasaja y les promete una velada henchida de satisfacciones. Hay un sutil proceso de seducción que el musicólogo despliega sobre sus jóvenes y recientes amigos y que no sólo se funda en

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 68.

la superioridad económica, sino también en el magisterio de sus años y en el prestigio de su aureola de hombre maduro y versado en los enigmas humanos que va oficiando por unas horas y ante ellos la liturgia de la vida y les va a revelar su misterio. Pero bajo la superficie armoniosa del encuentro con los jóvenes y de la fiesta reciente late la insinuación del oscuro interés de Tomás Tarazona en los jóvenes soldados. Percibimos un velado e inconfesable trasfondo homoerótico que enturbia levemente la camaradería de los amigos. Tomás Tarazona concede que ocurra lo que ocurra al final, todo estará bien, pero los soldados sospechan que no podrán despedirse de él de cualquier forma, que aunque no cedan al impulso erótico de Tomás, no podrán burlarse después de aprovecharse de su dinero. El juego de fintas, medias verdades y vagos presagios opera en esta pieza como un finísimo encaje de la mejor literatura, impulsado por un estilo poético, sugerente y poderoso que evita las obviedades y conduce al lector por un meandro de afares delicados, de penumbras significativas hasta la idea última, mientras Tomás Tarazona acepta el tácito pago de los jóvenes que le han procurado unas horas de esperanza y deseo sin saber a ciencia cierta si éste quedará satisfecho pero con la certidumbre de que sea cual sea el término de la velada todo ha tenido un sentido pleno y, por lo tanto, ha merecido la pena: *Sean cuales fueren las consecuencias de esta tarde gris que se va convirtiendo en una tarde de oro, todo está bien.*<sup>31</sup>

En la obra narrativa de Pedro García Montalvo apreciamos esa particular exaltación del instante intenso pero efímero, de la belleza y de la dicha halladas durante unas pocas horas con la convicción de que no podremos hacerlas nuestras para siempre, de que sólo se nos está permitido gozar de la esperanza incierta de su posesión y de que esta esperanza ya supone en sí misma un triunfo. Tomás Tarazona

---

<sup>31</sup> Ibidem, p. 70.

vive esta experiencia durante toda una tarde y nos transmite esa sensación de plenitud aunque en ningún momento –el cuento concluye antes- asistimos al final de la historia y todo queda en una promesa vaga, en la sombra del deseo imaginado. Y, sin embargo, todo está bien, el paisaje, la tarde y la compañía de los hombres, la proximidad de la farra y la posibilidad, sólo la posibilidad, del encuentro amoroso. Tomás Tarazona ofrenda finalmente su agradecimiento por todas las horas en que le acompañó el deseo como un bien de la vida y se congratula por ello con la seguridad de que éste ha sido su éxito.

La ambigüedad del relato resulta deliciosa y nos ofrece una lección de vida mediante la frágil anécdota en la que prácticamente no ha sucedido nada, aunque el lector tenga la seguridad de que ha presenciado un retazo del misterio de la dicha, el detalle fragmentario de la sabia resignación del ser humano, decidido a rescatar un pedazo de felicidad de los escombros de la existencia. Aprovechar el momento, captar el latido del tiempo es, en última instancia, una constante de las obras del escritor, una lección de vida y una ideología particular que lleva a cabo con notable pericia en todos sus libros. La reflexión la encontramos a lo largo de toda la pieza perfectamente integrada en la atmósfera narrativa del cuento, sin que en ningún momento disuene las voces de la fábula y las voces del discurso que formula el mismo narrador.

El último cuento, titulado *La rama de enebro*, posee una de las introducciones poéticas más admirables del conjunto narrativo de Montalvo. De nuevo el jardín es el escenario ideal donde suceden las pequeñas anécdotas y donde el tiempo posee su propia imagen de mudanza y de eternidad, a la vez: *Entre las hojas de los árboles del jardín las horas llegaban como una cualidad musical de la naturaleza.*<sup>32</sup> El embrujo natural de la vegetación y el sosiego de los árboles, la luz tamizada por el ramaje

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 75.

espeso, unido todo ello a la fragancia de la mañana primaveral, al clima bonancible de la ciudad del sur producen en el ánimo del lector una delicada y refinadísima sensación de obertura del misterio, de entrada a las entrañas oscuras y profundas del alma humana. El jardín es, asimismo, un personaje silente emboscado en las sombras y un mito clásico, una presencia intemporal que no posee un espacio concreto, ni necesita ni tiene historia, y es, por eso, un lugar ideal para contar los enigmas y las pasiones del ser humano. Las campanas de las iglesias de la ciudad próxima y el sonido de la naturaleza crean un curioso ambiente musical que va a servir de pórtico para la historia. Lidia espera, ensimismada en sus propios pensamientos de adolescente despreocupada y feliz, en uno de los bancos del jardín la llegada de sus dos amigas, Teresa y Luisa. De repente surge la figura siempre sospechosa de un intruso que parece observarla desde la espesura. La belleza de la escena se quiebra por unos instantes con la brusquedad inminente del peligro: *Había algo de brusco y desafiante en la apariencia del hombre, en su vigorosa gordura de obrero, en su recia complexión.*<sup>33</sup> El autor se apresura a indicar la extracción social baja del intruso cuyo acto de provocación, dirigido a la paz de las mujeres y de las adolescentes, a sus cuerpos instalados en la belleza del entorno, parece en realidad un acto de rebeldía inconsciente contra los otros, contra los que disfrutaban de una vida cómoda, de los bienes de la cultura y del dinero. El mal se solaza hostigando la belleza y, como en *El intermediario* o en otras obras narrativas de Montalvo, el lector toma conciencia del mundo paradisiaco del escritor murciano cuando advierte los peligros a los que continuamente se ve sometido. En realidad el paraíso de Pedro García Montalvo, de sus novelas y de sus cuentos, esconde siempre la sombra espesa y torva de un infierno insondable, de igual forma que la belleza posee a menudo la cruz necesaria del mal y

---

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 77.

del horror, y que en ese juego de contrarios, en ese diálogo inexcusable donde los opuestos cobran su pleno sentido y donde advertimos la esencia de la condición humana, la conciencia real del hombre, descansa el concepto narrativo y moral de Montalvo, semejante a esos claroscuros de la pintura barroca, en los que junto a la belleza iluminada se situaba el terror penumbroso, la deformidad y los signos de la aflicción y del vicio, y aquella resultaba más radiante, más sólida y real precisamente porque tenía a su lado las tinieblas, porque se encontraba rodeada de la oscuridad y del silencio. El hombre se comporta como un animal al acecho, una fiera que vigila su presa con sigilo, como si husmeara la carne joven de las muchachas y, en especial, la de la adolescente Lidia en la que está centrada toda la tensión del relato: *Lidia se sentaba con un cierto abandono, sin una conciencia clara de la sensualidad de su cuerpo, lo cual realzaba su encanto y obligaba a olvidar sus catorce años.*<sup>34</sup> El autor narra sólo un instante, un minuto de contemplación en el que las miradas del obrero y de la adolescente se cruzan, es el punto álgido del cuento. Otra vez la sugerencia sustituye arteramente a la certeza, al propio argumento. Montalvo ha sabido presentarnos la escena, recrear el ambiente idílico e introducir un elemento perturbador, una nota disonante en la perfecta melodía primaveral del jardín. La magia de las miradas, la inefable melodía de dos mundos opuestos condenados a no encontrarse pero cuya atracción resulta patente, esa profunda llamada sexual en la que parecen envueltos el obrero robusto y la adolescente grácil, la vulgaridad y la ternura, el instinto animal y la gracia femenina. Junto a la escena del obrero y la joven, el novelista murciano imagina otra escena de un tiempo tan anterior como los orígenes de la raza humana. Un pastor de Tartesos recibe la visita al otro lado del río en cuya ribera está asando un pescado de un guerrero de otras tierras y de otra raza. Por un

---

<sup>34</sup> Ibidem, p. 79.

largo minuto los dos se contemplan, cada uno en su parte del río, cada cual atento a sus armas defensivas, una honda o un arco. Ambos pertenecen a culturas y pueblos distintos, pero los dos estarían dispuestos a medirse en el combate en una época tan belicosa como la que viven, y sin embargo, tras unos minutos de contemplación y de reto, ambos se retiran y el conato de combate se disuelve en la placidez de la mañana. Algo parecido sucede entre el obrero y la muchacha, entre la fuerza primaria del hombre y la debilidad de la adolescente: *El obrero abandonó, pues, el jardín, después de la mirada compartida.*<sup>35</sup> Ambos toman conciencia de ese encuentro, de su especial y distinta forma de estar en el mundo, de la fugacidad de su contacto, aunque entre los dos ha habido por unos segundos un espacio de sensualidad compartido: *Entre sus dos sensualidades todo era irreconciliable.*<sup>36</sup> Cada uno de ellos había buscado en el otro a su contrario para completar su propia carencia como suele ser habitual en la naturaleza. Por esa razón habían sentido el fuego de la atracción y el impulso sexual de la carne, aunque su aproximación habría sido una catástrofe anunciada. En el fondo la adolescente y el obrero conocen esto y respetan su diferencia, el río imaginario que separa sus territorios. Montalvo ha sabido contar el misterio primigenio y de la sensualidad desconocida con una fábula procedente del origen del hombre, y con ella ha dejado constancia de la inocencia anterior a la razón y a las formas de la convivencia social, cuando todo estaba recién estrenado y el mundo entero era una pura novedad: *Cuando todas las cosas tenían entre sí esa mirada de la adolescente y el obrero.*<sup>37</sup>

Hay siempre en los relatos de Montalvo una búsqueda continua de la esencia de las cosas y de las ideas, una obsesión con el origen y con el secreto que guardan hombres y mujeres en lo profundo de su conciencia, tal vez porque su concepción de

---

<sup>35</sup> Ibidem, p. 83.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 83.

la literatura proviene de la premisa del conocimiento como un camino único para alcanzar las claves del sentimiento y de la definitiva identidad del ser humano. Esta es pues la razón de que la mayor parte de sus fábulas posea un nudo sentimental, un enigma del corazón que en ocasiones no alcanza un término feliz, pero que el escritor acierta a plantear en sus cuentos y en sus novelas a imagen y semejanza de la misma vida, con sus profundas y enrevesadas contradicciones, con la bandera de la desdicha y del tiempo como un bien escaso, como un plazo corto de la propia vida para reflexionar a su manera acerca de los grandes problemas del ser humano. Lo misterioso y lo secreto y aun lo prohibido o lo socialmente inadecuado, tienen cabida en todos sus argumentos y despiertan el indudable interés del lector que espera una media verdad revelada en voz baja sobre su condición y su destino.

Hay en toda la obra de Montalvo un afán obsesivo por detener el tiempo y apresar la belleza (física, moral, metafísica), por acercarnos a los enigmas del hombre y devolvernos el conocimiento de lo inalienablemente humano. Aunque para ello el escritor murciano recurra a una especie literaria híbrida, no porque en ella haya mezcla de géneros, sino porque su prosa contiene evidentes ecos poéticos, especulativos y morales, incapaz de desasirse de una idea que ilustra con un argumento y que envuelve con la energía lírica de un escritor levantino, de un narrador clásico en el pleno sentido de la palabra, no sólo porque su prosa es de natural sencilla, armoniosa y equilibrada, sino porque toda su literatura ha sido concebida con una intención intemporal, pancrónica, y aunque los espacios remitan a ciudades y territorios conocidos (Murcia para los cuentos y Madrid para las novelas) nada hay en ellos que refleje aspectos regionalistas o folclóricos, sino muy al contrario, pues cuando aparecen los escenarios murcianos, Pedro García Montalvo consigue, sin renunciar a las esencias y a ciertos

---

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 84.

motivos de la tierra, trascender el paisaje y elevarlo hasta la categoría de lo universal, siempre que admitamos un claro origen mediterráneo, una patente vocación sureña y un desparpajo fielmente latino, resuelto todo ello en el mestizaje de la reflexión y de la lírica, en la seguridad de una búsqueda de la profundidad humana sin renunciar al detalle narrativo, a la anécdota novelesca, tras de la cual siempre anda agazapada una visión personal del mundo. Ramón Jiménez Madrid en su libro *Narrativa breve de autor murciano*<sup>38</sup> ofrece su personal visión acerca de la obra literaria de nuestro novelista: *Un arte que aspira a captar la aristocracia de la sensación, el pensamiento exquisito y delicado, por medio de una inteligencia sazónada que profundiza en los arcanos del hombre.* En la obra narrativa de Montalvo, en los cuentos que ahora comentamos, cobra una especial importancia la percepción literaria de la naturaleza, la conjunción del espíritu y del paisaje, del acercamiento psicológico a sus criaturas y del fondo narrativo en el cual la naturaleza, la vegetación exuberante de huertos y jardines adquiere una relevancia sustancial como si en este escenario ocurrieran siempre esos pequeños sucesos de importancia meramente personal, metafísica, que sin embargo contienen a veces la historia del ser humano, la historia íntima del hombre como ser arrojado en solitario a la babel de la existencia, aunque su postura sea la de un ser privilegiado que goza del bienestar propio de su posición económica y, desde luego, de la delicia paradisiaca del paisaje levantino. Sus personajes responden en estos cuentos, anticipo de lo que será el resto de su narrativa, a una tipología específica en donde predomina la belleza física y la cultura, la alianza entre una posición social desahogada y una sensibilidad patricia, ajena al bullicio popular de la calle y del café. Precisamente en los huertos y en los jardines cuidados de la burguesía murciana suceden los acontecimientos que se narran, impregnados siempre de la

---

<sup>38</sup> JIMÉNEZ MADRID, Ramón, *Narrativa breve de autor murciano*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1985, p. 145

templanza del clima, del barroquismo de la vegetación y de la música natural de un entorno del que surgen las historias con la magia intrínseca del lugar donde suceden, y que el autor elige intencionadamente para contar esos argumentos, cincelados con primor, en los que suele ser más decisiva la ocultación que la propia palabra, siendo ésta de una conciencia artística plena a la que en algún momento de su trabajo el profesor Jiménez Madrid llama *prosa lujuriosa o paradisíaca*.<sup>39</sup> No resulta en absoluto exagerada dicha expresión para denominar el estilo de Montalvo. Tal vez en los cuentos haya una mayor voluntad de concebir una lengua lírica, de una plasticidad notable con la que le va a ser más sencilla la descripción de los tesoros naturales de la huerta y el análisis meticuloso de los procesos psicológicos, tan complejos, de sus criaturas. Esta clasicidad ya fue advertida por el profesor y escritor Santiago Delgado en un artículo publicado en la revista universitaria Monteagudo en el año 1982: *Pedro García Montalvo (Murcia 1951) escribe en una edad tenida literalmente como de principiante, con la seriedad, circunspección y estilo de un clásico*.<sup>40</sup> Por lo tanto, podemos establecer la idea de que el conjunto general de la obra literaria de Pedro García Montalvo tiene su inicio y su base de partida en estos relatos y en los del siguiente libro, *Los amores y las vidas*,<sup>41</sup> porque es indudable que la génesis de dicho mundo, es decir, la elección de los escenarios y los paisajes así como la que afecta a los personajes de sus novelas posteriores se encuentra en estos primeros cuentos, de igual modo también en ellos respira el espíritu narrativo que posteriormente ha de ser una constante en todos sus libros, las ideas que subyacen en todas sus obras y el estilo poderoso, refinado y sutil que empleará años más tarde en la redacción de sus últimas tres novelas. Tal vez estos primeros cuentos, y los que vendrán a continuación sean una suerte de taller narrativo, de ensayo general para los libros que por aquel entonces

---

<sup>39</sup> *Ibíd.*, p. 148.

<sup>40</sup> DELGADO, Santiago. "Conciencia y voluntad..." en rev. *Monteagudo*, op cit., p. 29.

aún no habían visto la luz. Una diferencia, al menos, pero de bulto se aprecia entre los dos libros de cuentos y las tres novelas; una diferencia que afecta al carácter de la obra y, en parte, a la concepción del espacio narrativo. La ciudad de Murcia constituye, como ya venimos diciendo, el telón de fondo pero también el espíritu del paisaje anímico de los cuentos, mientras que las novelas están situadas en la ciudad de Madrid y este detalle afecta más claramente a los propósitos literarios y novelescos del escritor murciano. La mitología literaria del jardín y sus criaturas se transforma en un escenario urbano sobre el que pesan las huellas terribles de la Guerra Civil, a pesar de que los presupuestos narrativos de Montalvo no son en absoluto de orden social. Ramón Jiménez Madrid lo explica en su obra: *Su arte se desliga de considerandos sociales para abordar en pureza un solo tema: la belleza. Una belleza que reside en el hombre, en la naturaleza, en el arte.*<sup>42</sup> Su literatura se universaliza y, a la vez, pierde el carácter marcadamente levantino que caracteriza a estos dos primeros volúmenes. En cierta manera su proyecto literario se ensancha pero la idea esencial de su literatura permanece casi inalterable. La sensibilidad distante y aristocrática de su pluma y de alguno de sus más importantes personajes volvemos a encontrarla otra vez en la condesa de Yeste en la novela *El intermediario* y en Luisa Estrada en la novela *Una historia madrileña*.

El contrapunto entre lo existencial y lo estético, entre el ámbito moral y el orden puramente humano es una de las líneas narrativas de estos primeros relatos donde ya quedan claras alguna de sus más importantes ideas literarias: La persecución de la belleza, la imposibilidad de asir la materia fugaz de la que está hecha la vida, la necesidad de comunicar con el pensamiento el detalle minúsculo de una sensación, un estado de ánimo, una pequeña historia casi sin argumento fundamentada sólo en una

---

<sup>41</sup> GARCÍA MONTALVO, P., *Los amores y las vidas*, E.R.M, Murcia, 1983.

<sup>42</sup> JIMÉNEZ MADRID, R. *Narrativa breve... op cit., p. 151.*

idea y expresada mediante la narración en la que el autor va intercalando períodos reflexivos en la voz del narrador omnisciente cuya tercera persona es, en ocasiones la sombra perceptible de la voz de Pedro García Montalvo que no siente empacho alguno en inmiscuirse en el propio relato para comentar, analizar o reflexionar sobre algún extremo del mismo. También está en estas primeras páginas la creación de un paisaje humano burgués, con algunos atisbos nobiliarios, en el que por supuesto va a tener un lugar de privilegio la cultura, una sensibilidad particular y la sospecha de que en alguna parte se halla el mal acechando sus vidas ordenadas y cómodas, como si hubiese que pagar un precio por vivir en un ámbito seguro, aislados de la miseria que se presiente rodeando su entorno, y que en muy pocas ocasiones se nombra, y nunca como un efecto de la Guerra Civil, sino como una fatalidad, una plaga a la que siempre están condenados los otros, los que viven en el extrarradio de su existencia y con los que muy pocas veces se mezclan, como no sea para solventar un chantaje innoble (*El intermediario*) o satisfacer una pasión oscura y enfermiza (*Una historia madrileña*). Este es el mundo que ya va a acompañarle durante toda su carrera literaria. Pero desde luego lo que más llama la atención de sus cuentos y de sus novelas es el protagonismo absoluto de las mujeres, analizadas desde su propia complejidad psicológica y, en ocasiones, en los límites mismos de la enfermedad o de la perversión. Los cuentos poseen asimismo algún episodio, personajes o asunto de naturaleza turbia que contrasta vivamente con la educación, el carácter y el espíritu definitivamente burgués de todas sus criaturas. Siempre hallamos una nota sombría y disonante que provoca la alarma momentánea del lector, sumido en un ambiente de placidez y de armonía incomparable. Tal vez por esto sean las mujeres las encargadas de afrontar y resolver muchas veces esos pleitos sombríos de personajes siniestros que entran y salen de las páginas de nuestro escritor con una facilidad inquietante y que se mueven impulsados

por una atracción ciega hacia ellas, ajenas al peligro y envueltas en un hálito de inocencia.

Pedro García Montalvo no se comporta en estos cuentos como un escritor realista, aunque utilice los datos de la vida para fraguar sus historias con ellos, aunque se sirva del conocimiento directo que le aporta el mundo, o ese pequeño territorio del mundo que es su región de origen. Mientras las novelas se sitúan en la ciudad de Madrid, si bien en un Madrid subjetivo y personal, los relatos en cambio transcurren en escenarios levantinos, con nombres y referencias claramente murcianos, sin escatimar esos detalles pero recreando nuevamente la verosimilitud geográfica para convertirla en un espacio literario mítico, en una ciudad que aunque reciba el nombre de Murcia, no es la Murcia de los mapas, sino una ciudad interior, pensada de nuevo y sentida de nuevo, a la que nadie ha tenido verdadero acceso, si no es mediante la escritura de Montalvo, pero en la que se encuentra fielmente el palpito, el espíritu y el sabor de una ciudad que recobra su esencia y su perfil en las narraciones de Montalvo. Sólo en sus jardines y en sus huertos podríamos encontrar a esas heroínas ensimismadas en su propia intimidad, mientras alguien vigila su hermosura desde lo más profundo de la vegetación y goza en silencio del espectáculo de la luz entre los árboles y del clima adorable y del misterio sin palabras de la carne femenina. Pedro García Montalvo funda en estos primeros cuentos su particular territorio narrativo en la forma de un edén, un paraíso que propone asimismo la metáfora del mundo y que antes que un espacio novelesco, es una intuición de la belleza y una percepción del arte. Únicamente la dialéctica de la belleza y del horror ensombrece apenas este escenario lujurioso e idílico donde triunfa el estallido de la vida y el murmullo placentero de la naturaleza, descrito todo con un estilo musical y armonioso, tan adecuado a la materia narrativa que parece todo llevado por una misma corriente:

palabras, personas y paisajes, una música común que nace de una visión estética integral, de una acertadísima percepción literaria. La naturaleza y el arte, la hermosura de la juventud y el goce de los sentidos andan aliados en estos relatos de estilo moroso en los que la música de la frase y el rigor de la reflexión se aúnan para ofrecer una imagen integral del mundo soñado por Montalvo, apenas conturbado por elementos exógenos al mismo que actúan de contrapunto y durante unas páginas ponen en peligro el equilibrio de la trama. La sensualidad y el riesgo, la ternura y la amenaza de la brutalidad, la aventura y el poder de las fuerzas del mal mueven los hilos de la trama y provocan la ilusión de la felicidad y el desorden del peligro. Aunque la acción, tal y como entendemos esta palabra desde el punto de vista novelesco, es en los relatos y en las novelas de Pedro García Montalvo prácticamente nula, se podría decir que, en cambio, encontramos una acción retenida, una tensión constante bajo las aguas tranquilas de una aparente calma narrativa, porque lo que sucede radica siempre en el interior de las criaturas y tiene sus aposentos en la conciencia del hombre que protagoniza estos relatos donde todo parece a punto de ocurrir siempre y, sin embargo, todo permanece quieto, como en suspenso, a la espera de un final que no siempre se produce, porque los cuentos de Montalvo no son artefactos narrativos con pirotecnia final, con sorpresa al término, sino más bien una suerte de latido vital, la celebración de un instante, la dicha y el temor de un minuto de éxtasis, una lección del conocimiento de la vida, el apunte de un rostro femenino joven y de unos miembros viriles en plena pujanza, del ardor de la juventud y del engaño irrefutable del tiempo. Los personajes de estos cuentos cuyo escenario es el preludio de la primavera y el vergel levantino traen con ellos su propia enseñanza de vida, su fortuna y su desengaño, su pasión escondida y el secreto vital que sólo muestran en estos fragmentos de la obra absoluta de Pedro García Montalvo expuesto en la forma

perfecta de relatos inacabados, de capítulos pertenecientes a una obra mayor que todavía se halla en plena gestación y cuyos inicios están en estos primeros cuentos: *La materia narrativa de “La primavera...” está compuesta de secuencias intensamente existenciales, captadas por la escritura; la cual, primero las analiza, y posteriormente las explica, transmutándolas durante el proceso en arte.*<sup>43</sup> Las palabras acertadas del profesor Santiago Delgado explican la estructura narrativa de la mayor parte de estos cuentos en los que están conjugados diversos géneros literarios: la poesía, el ensayo y la narración. El proceso de la escritura de Pedro García Montalvo es una especie de alquimia poética mediante la cual el autor transforma sus propias obsesiones metafísicas y existenciales en argumentos transitados por personajes que son en parte el reflejo de la conciencia del autor, empeñado en encontrar un paisaje luminoso al final del túnel, un término feliz a tanta angustia, a la que en parte somete a sus criaturas, obligándolas a posturas, gestos y palabras que los sitúan al borde de experiencias en ocasiones arriesgadas, y siempre incómodas, poniendo a prueba su fortaleza humana y su talante moral. Aunque el profesor Ramón Jiménez Madrid dictamine que el propósito literario de Pedro García Montalvo es apresar la belleza, y yo añadiría que con ella la propia vida, también subyace en los fondos novelescos de su quehacer literario la exploración sin cortapisas en las cloacas de la conciencia del ser humano como un ejercicio que lo acerca a una suerte de sabiduría, más o menos impúdica por cuanto lleva aparejada un descenso a los infiernos y con él la mostración ineludible de la parte más oscura de nuestra conciencia. Este es acaso el viaje literario de Montalvo, un viaje platónico hacia la verdad y el bien por el que no tiene más remedio que pagar un tributo oneroso, que siempre lo aparta de la seguridad idílica del jardín burgués para conducirlo a los bajos fondos de la pobreza y

---

<sup>43</sup> DELGADO, Santiago “Conciencia y voluntad...” en rev. *Monteagudo*, op cit., p. 30.

del crimen de la mano siempre perfumada de sus bellísimas mujeres cuya apariencia vulnerable no es más que otro espejismo, una añagaza en la que todos terminamos cayendo descaradamente, seducidos por las maneras y la hermosura de esas mujeres que nos ofrecen toda su sabiduría y todo su talento femenino y nos invitan tácitamente a entrar en los aposentos privados de sus estancias íntimas.

En estos primeros seis cuentos descubrimos la sustancia detenida y sofisticada del alma literaria de Montalvo, esa filigrana del encaje estilístico que sabe aplicar al misterio de la vida sin perder el encanto imprescindible del artificio poético, conservando la referencia de la tierra y del paisaje pero recreando estos datos para concebir otra tierra y otro paisaje, un espíritu de sombras y luces, de silencios y murmullos, donde siempre escuchamos la voz del autor, la intervención del demiurgo que reordena el mundo de sus criaturas y extrae para nosotros un pensamiento, una verdad que refulge en el interior de la fábula y que es también un ejercicio de vida, un dogma de la liturgia existencial. Hay en las páginas de este hermoso endecasílabo que no sólo desempeña su función de título, sino que además sugiere la imagen seductora de un trayecto inacabado, el aroma de un misterio religioso que el autor va desvelándonos paulatinamente, mientras retira las capas translúcidas del corazón del enigma humano, de manera tan natural que todo en la prosa de nuestro escritor viene sin estridencias, llevado por la música armoniosa del estilo donde ni un solo elemento está fuera de su sitio, perfectamente trabado en esa labor artesana de un orfebre de la palabra cuyo profundo respeto por la lengua es casi tan grande como su lealtad a unos principios humanos y sociales y su fidelidad a esas criaturas que hablan, se mueven y palpitan por él, en el espacio quimérico del cuento o de la novela.

### 3.- LOS AMORES Y LAS VIDAS

*Los amores y las vidas*<sup>44</sup> constituye la segunda parte del ciclo narrativo *La primavera en viaje hacia el invierno* y está formado por diecisiete relatos en los que volvemos a encontrar algunos personajes de la serie anterior en tramas de semejante urdimbre, por lo que podríamos decir que ambos libros constituyen, en realidad, una unidad narrativa con algunas diferencias apreciables pero, en absoluto, sustanciales. Hay en las dos un sentido amable, casi festivo de la existencia y de la belleza que esconde, sin embargo y casi siempre, su envés terrible, la otra cara de una apariencia en la que no faltan como elementos habituales el jardín, las reuniones de la alta burguesía murciana, el amor y el alma femenina como centro novelesco y la continua reflexión del narrador acerca de los sucesos de la historia. En todas ellas se esconde algún terrible pleito que ensombrece la paz y la belleza de los escenarios narrativos de estos cuentos, que no pueden evitar desde luego su inspiración musical, en el ritmo y en el tempo narrativo, y su plasticidad.

---

<sup>44</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Los amores y las vidas*, ERM, Murcia, 1983.

La música y la pintura junto al conocimiento y a la experiencia vital se concitan en estos cuentos escritos con un sentido muy apreciable de claridad, ajenos al fluir atolondrado de las modas literarias y al ensayo intempestivo de nuevas formas estilísticas. La vida, una cierta idea sobre la vida, discurre en las páginas de estos cuentos que ocultan como un tesoro la belleza y el despropósito, la dicha de la existencia y la amargura por la muerte. En el prefacio a la obra, Pedro García Montalvo justifica la inspiración de estos relatos, su voluntad vivificadora, el espíritu de tolerancia que los anima, y asimismo los visos trágicos de algunos argumentos que no pueden evitar como telón de fondo la contienda civil española. Como la obra de Montalvo no es ni por asomo de carácter social, el drama de la guerra queda casi siempre enmascarado en la energía negativa de un símbolo, de una atmósfera, de una presencia casi imperceptible, como ocurre asimismo en sus novelas, en las que el asunto de la guerra queda siempre en un rumor de fondo. El clima levantino, la vegetación de los jardines y los huertos, el sentido ocioso de la existencia de sus personajes crean una atmósfera de placidez e indolencia que en ocasiones se ve quebrada intempestivamente por alguna terrible revelación.

*El hotel de las termas*, el primero de los cuentos de la serie, describe minuciosamente el rostro de la dignidad y del dolor, la conformidad con la suerte y con los designios del más allá de uno de esos grandes personajes de Montalvo, el profesor Humberto, al que volveremos a encontrar en otros relatos. El contraste violento entre el clima primaveral y el lugar paradisíaco en el que se encuentra el profesor acompañado de su mujer y convalecientes ambos de la terrible pérdida de un hijo contrasta con su tragedia íntima, con el sinvivir de su conciencia que no le permite ni un segundo de descanso y que lo llevan y lo traen en un peregrinar constante por los jardines del hotel a la búsqueda de un sosiego que no logra encontrar.

La pieza se abre con la escena en la que algunos clientes del hotel disfrutaban de su estancia y del día primaveral. El señor Méndez, dicharachero y jovial, intenta conversar con el profesor infructuosamente. La dignidad trágica de don Carlos Humberto es la cara opuesta a la ligereza y a la locuacidad de su compañero de hotel. Los presagios de una tristeza profunda van acompañando la figura reservada y altiva de don Carlos que sólo puede inspirar respeto. Junto a él su esposa, atenta y maternal, con los restos de una belleza que había sido espléndida, es objeto de la envidia y del deseo de los hombres. En realidad la pareja es el centro de atención del lugar: *Se había hecho más patente el distanciamiento que aquella madura y hermosa pareja, tan avanzada en misterio como en belleza, mantenía con respecto a los demás huéspedes.*<sup>45</sup> El lector sabe desde las primeras líneas que el profesor y su esposa soportan una terrible carga emocional, y a la vez entiende la diferencia que los separa del resto de los personajes, su altivez y su señorío, la elegancia que los une frente a la vulgaridad del resto de los huéspedes. Junto a esta situación de privilegio, D. Carlos Humberto muestra los signos evidentes de un sufrimiento interior cuya causa no conoceremos hasta bien avanzado el cuento. La tensión emocional del profesor se hace patente así como la atención con que su esposa vigila respetuosamente sus pasos, preocupada por el estado de ánimo de su marido y sutil en su cuidado. Desde el principio el lector sospecha que en el equilibrio de la pareja, en su armonía dolorida y en su dignidad se halla todo el meollo de la fábula. El dolor inmisericorde del profesor se aviva en el entorno edénico en el que se encuentran. El autor nos va descubriendo paulatinamente los motivos de la tremenda depresión anímica de D. Carlos, nos va ofreciendo pistas y nos va introduciendo en su dolor con idéntica sutileza al trazado de los personajes del cuento. La emoción contenida, el vergel que rodea a los personajes, el clima escandaloso de primavera y la

---

<sup>45</sup> *Ibíd.*, p. 16.

sensación de aislamiento van estableciendo las pautas para un relato que apenas cuenta lo indispensable, mientras va sugiriendo el resto: *El profesor Humberto entornó la tela y la luz liberada inundó la alfombra de un cegador brillo anaranjado.*<sup>46</sup> La pena del profesor, su ruina íntima tiene como imagen la propia decadencia del hotel cuya demolición parece anunciada. Los signos de un pasado floreciente, de una época que unos pocos tuvieron el privilegio de disfrutar han llegado a su término, como los días felices de la vida de D. Carlos y doña María. Todos viven por tanto un tiempo en decadencia. La indignación del señor Méndez, seguramente exagerada, no encuentra eco en el rostro apenado aunque sereno de D. Carlos ni en el silencio del coronel. Paulatinamente el hotel se va animando y la mañana de primavera temprana –estamos en febrero todavía-, ha amanecido espléndida y ello conmueve a todos, menos al profesor y a su esposa, que permanecen ajenos y distantes, guardando su propio duelo y en una actitud de absoluta reserva. El señor Méndez se empeña tenazmente en compartir sus opiniones con los demás huéspedes, tal vez porque en el fondo siente que no pertenece del todo al círculo social de los otros, como si fuese un advenedizo y su locuacidad tuviera por misión entrar en contacto con los otros, recuperar las posiciones perdidas y su propio lugar en la pequeña sociedad del hotel. Todo sirve en la narración para destacar la situación anímica de D. Carlos y de su esposa. En un momento dado D. Carlos contempla la escena de en la que dos jóvenes se besan riendo junto a una fuente y recuerda al hijo mayor, Antonio, y a su esposa, recién casados, disfrutando en solitario de su recién estrenada unión familiar: *Las bocas unidas, los cuerpos juntos bajo un sol parecido al de este febrero...*<sup>47</sup> La evocación ha traído por un segundo el alivio al espíritu del profesor, ensombrecido por la memoria de la muerte de su hijo, perseguido por imágenes luctuosas y con un ánimo deprimido que resalta

---

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 21.

llamativamente en el ambiente festivo y primaveral del hotel. Los pleitos de sus vecinos, incluso los requiebros de que es objeto su esposa, doña María, por parte de alguno de los hombres, no son percibidos por el atribulado profesor, que sólo atiende a su propia pena, a la llamada interior de un infierno íntimo al que no le es fácil aplacar.

Al fin, el narrador desvela la causa de tanto infortunio y descubrimos que la muerte de Antonio, su hijo, ha sucedido sólo tres meses atrás, y que la agonía del profesor no ha hecho más que iniciarse. Colegimos por alguna escueta información del relato que el hijo de D. Carlos Humberto ha fallecido en extrañas circunstancias, despeñado al mar en el interior de un coche. En la narración se sobrentiende que la muerte es fruto de una represalia y que el joven mantenía una cierta actividad política.

Como suele ocurrir en las novelas y en los cuentos del escritor murciano, la referencia a la guerra civil española suele ser indirecta, y en ningún caso con implicaciones de tipo social o político. Seguramente Pedro García Montalvo utiliza el poder simbólico de un acontecimiento semejante en un proceso de mitificación que actúa de fondo en novelas como *El intermediario* o *Una historia madrileña*, en las que desde luego se recrea, aun vagamente, un ambiente de posguerra, pero en la distancia prudente de lo simbólico, sin entrar en argumentaciones históricas o sociológicas. La muerte de Antonio en oscuras circunstancias afecta de manera más evidente al profesor que a su esposa, acaso porque en él actúan de una forma más directa los remordimientos y un cierto complejo de culpabilidad: *Circunstancias personales y acaso un cierto complejo de culpabilidad habían hecho aquella muerte mucho más penosa e irreconciliable, hasta reducirlo a un completo desamparo*<sup>48</sup>. La pesadumbre de D. Carlos impregna todo el cuento de una atmósfera fúnebre, de una tristeza espesa y profunda de la cual intenta sacarlo su esposa, acompañándolo en silencio, vigilando con

---

<sup>48</sup> *Ibíd.*, p. 25.

discreción sus pasos y atendiendo sus mínimos deseos, como un espíritu benévolo que sólo intentara protegerlo sin agobiarlo, en la certidumbre de que el dolor de su esposo merecía asimismo el máximo de los respetos. En su paseo por los alrededores del hotel D. Carlos medita acerca de sus clases de literatura donde encuentra casos semejantes al suyo, en los que hombres célebres perdieron también a sus seres más queridos, como Lope de Vega o Víctor Hugo. La alusión literaria resulta pertinente y lo conduce a otra suerte de disquisiciones mentales, entre ellas a la reflexión sobre la muerte como un ente metafísico, a la necesidad de que el padre no suceda nunca a los hijos, sino que el curso de los acontecimientos siga un cauce natural. Lo que verdaderamente horroriza al ser humano es la alteración de un orden que hemos considerado inamovible. Cuando el hijo muere antes, se produce un cataclismo y el sentido del mundo se invierte para espanto de todos. En la muerte del hijo hay también la tácita impertinencia del que cree saber más que su progenitor, y en la muerte encuentra la máxima sabiduría. El dolor extremo del profesor lo lleva hasta estos límites de elucubración mental. Por otro lado la sospecha del suicidio intensifica la sinrazón de la muerte del joven, su absurdo intrínseco: *la voluntaria muerte del joven le muestra que algo ha escapado a su comprensión, que su hijo ha ido más lejos que él como adelantado del conocimiento.*<sup>49</sup> Don Carlos y doña María se hallan verdaderamente afectados también en su relación de pareja ideal, acaso porque la dicha el matrimonio, su perfecta armonía, e incluso la belleza que los emparejaba estaba necesariamente en relación con una perfecta dicha familiar, ahora disuelta en la amargura creciente del padre. Doña María, que debía estar obligatoriamente sumida en el desconsuelo había encontrado en la tarea de salvar a su esposo del naufragio total las fuerzas necesarias para continuar viviendo al servicio del hombre.

---

<sup>49</sup> Ibidem, p. 27.

Con andar cansino, el hombre emprende un paseo indolente por los jardines del hotel donde todo se halla dispuesto para la fiesta natural de la primavera. En el paisaje sureño de Archena, bañada por la benevolencia del río Segura, todo contradice la enfermedad del espíritu de D. Carlos, que continúa buscando una salida a tanta oscuridad. Mientras tanto su esposa lo ve alejarse y espera unos minutos para levantarse e ir tras él, a distancia, mientras abandona los corrillos del hotel donde la alta sociedad murciana discute con discreción, desapasionadamente y disfruta de los beneficios del lugar. Hay en torno a la pareja una aureola de admiración, no sólo por la belleza de ambos, sino por las prendas del espíritu, por la elegancia, el tacto y la dignidad con la que se comportan; lo cual los aparta involuntariamente del mal gusto y de la estupidez y la torpeza del resto de los clientes del hotel: *Eran la imagen viva de la necesidad amorosa, de la negación del azar en la pasión, y daban a todos la inconsciente alegría de que no existe lo fortuito en el amor.*<sup>50</sup> La pesadumbre y la amargura de los esposos atraen asimismo la curiosidad de los otros, como si la belleza y la posición no se correspondieran con la aflicción. La exquisitez en el trato y en las formas del matrimonio provoca la envidia de los otros, y los sitúa en un orden físico y moral superior. Esta es la causa, también, de que cada uno de sus movimientos y de sus reacciones cause la curiosidad de sus compañeros; e incluso, en ocasiones, la malevolencia pícaro e insolente de alguno de ellos, como el desclasado Méndez, que intenta congraciarse con sus compañeros para que lo acepten en su círculo, y no para de desbarrar, de decir vulgaridades y de comportarse como un personajillo. En ese ambiente de mediocridad se inscribe la figura de D. Carlos Humberto y su esposa, la amargura de su drama interno y la calidad de su trato y de su compostura. D. Carlos ha salido al jardín, y al poco su esposa sigue prudentemente sus pasos, iniciando lo que el

---

<sup>50</sup> *Ibíd.*, p. 29

narrador llama una especie de *Vía Amorosa*, como si pretendiera recoger los restos de un naufragio sentimental en el que su esposo se encontraba sumido: *Ella debía ser fuerte, como la heroína bíblica, para salvar a su marido de las márgenes del desamparo, y para salvar la parte de su hijo que vivía en él.*<sup>51</sup>

En realidad, todo el relato semeja un pulso entre la vida y la muerte, una lucha tenaz aunque pacífica entre las sombras del dolor y la luz de la primavera y del paisaje, en ese contraste hallamos el sentido último de la fábula. Al fin y al cabo, los esposos se han retirado al Balneario de Archena, en plena huerta murciana y junto al río Segura, para combatir la pena, y en ese trance están cuando leemos el cuento, en ese espacio de transición, a la búsqueda de un alivio cualquiera. Por eso el cuento desprende una congoja constante, un estado de aflicción continuo, una tribulación íntima que ni siquiera el buen clima logra aminorar. El cansancio de D. Carlos y la preocupación de su esposa no están en consonancia con el bienestar físico que les procura la estancia en el balneario: *La vaga conciencia de la felicidad de su cuerpo en contraste con la aflicción que pesaba en su corazón.*<sup>52</sup> El sufrimiento es ahora, por lo tanto, doble. Por un lado, el sufrimiento por la pérdida del hijo, pero además también, el esfuerzo por no dejarse ganar por la delicia del lugar, por el gozo físico que experimentan. El duelo no puede corresponderse con la laxitud de sus miembros, y un creciente sentimiento de culpabilidad se apodera del profesor. Las reflexiones del profesor durante el paseo acerca de la vida y de la muerte se unen a los recuerdos súbitos de la infancia del hijo, a los cuidados extremos de los padres, a los proyectos y mimos continuos. La vida, ese bellissimo mal, concluye, D. Carlos es la única enfermedad de la que no pudo defender a su hijo. El misterio le sobreviene precisamente en la incomprensión de un hermoso día de primavera, mientras el luto y la memoria atenazan su garganta, y la vida se desborda

---

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 35.

insolente a su alrededor. La originalidad del relato estriba fundamentalmente en el escenario nada convencional para un duelo que elige Pedro García Montalvo. En este espacio la fábula adquiere nuevos valores insólitos que el lector va percibiendo conforme avanza la historia. La lucha de los esposos contra el dolor es curiosamente distinta. Mientras D. Carlos entabla un combate personal contra el remordimiento y la memoria, provisto del amor por su hijo y de los recuerdos felices de la infancia, huyendo de todo lo que pueda acarrearle curación pero, al tiempo, buscando inconscientemente el bálsamo del fragor de la vida, su mujer, doña María, se ha impuesto la tarea de salvar al único hombre que le queda, y este noble empeño la ha distraído del otro drama. Su generosidad, la vigilia perenne de los pasos de su esposo la han alejado de la memoria infausta y le han permitido un descanso. Ahora su principal interés es el estado de su esposo y a esto se consagra durante toda la fábula como una heroína antigua.

El profesor continúa su paseo desesperado, su intento por evadirse, mientras los signos de una primavera temprana estallan a su paso. Al final del paseo, esa especie de huida imposible hacia el olvido, D. Carlos encuentra a un vendedor de baratijas que le ofrece ingenuamente un juguete para sus hijos: *¿Dónde estaba aquél a quien había engendrado? ¿Cómo hacerle llegar la forma de un regalo?*<sup>53</sup> La terrible pregunta sin respuesta es asimismo una búsqueda de lo absoluto que no halla una explicación convincente, un grito desde el vacío de una conciencia inconsolable y una inquisición de su propia identidad de hombre, del misterio que nos espera al final de todo. Todo el relato es, en el fondo, una pregunta existencial, una imprecación metafísica. Por eso, no le queda a D. Carlos otra reacción ante el silencio que la huida sorda hacia ningún lugar, y la meditación última, al borde de la desesperación, cuando admite para sí mismo que

---

<sup>53</sup> *Ibíd.*, p. 41.

acaso toda su vida había sido un error, enfrentado a la hermosura del paisaje como a una revelación: *La belleza del lugar y su calma perfecta negaban cuanto el espíritu de don Carlos sabía, como parecían negar la existencia [...] del país sojuzgado.*<sup>54</sup> A pesar de la ceguera y de la indiferencia del profesor hacia la verdad que ha rodeado su vida, incluida la tragedia de su propio hijo, el relato propone un final esperanzador, una menuda nota de optimismo en la sonrisa que doña María dedica a don Carlos y que es el inicio de un cambio de actitud, de la voluntad manifiesta de enfrentar nuevamente la existencia y el amor compartido. El narrador atribuye al río Segura, a sus efectos benéficos esa vuelta al equilibrio emocional como si se tratara de un dios y velara por el bien de todas sus criaturas.

*Laura*, el siguiente cuento, es el retrato de una mujer, método narrativo habitual en la obra de Montalvo. La mejor parte de su novelística está constituida por personajes femeninos, de una psicología rica y profunda, emocionalmente complejos y provistos de una belleza singular. Las grandes creaciones de Montalvo son las mujeres, a las cuales dedica lo mejor de su instinto literario, siguiendo en esto la vieja tradición decimonónica, plena de ejemplos femeninos, convertidos ya en míticos arquetipos literarios. Baste citar a Ana Karenina, Enma Bovary o la española Ana Ozores. La condesa de Yeste o Luisa Estrada responden a la perfección a esa preferencia narrativa del escritor murciano por la sensibilidad femenina. *Laura* se inicia con el final de una misa de difuntos por el alma del alcalde de Lorca, aunque la misa tiene lugar en la parroquia de San Bartolomé de Murcia, ciudad en donde había pasado sus últimos años. Laura es precisamente la hija del difunto, y en la iglesia la están esperando sus dos amigos, Enrique y Gregorio. Laura responde en principio al retrato físico convencional de la clase acomodada murciana, al modelo de jovencita de buena familia cuyo destino

---

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 42.

es casarse con jóvenes intachables de su misma posición. Los amigos recuerdan que el rostro de Laura, aunque hermoso, se ajusta al tipo de rostro sin personalidad definida que caracterizaba a todas las jovencitas de su clase: *Tenía una cara hermosa, pero en la cual no afloraba una personalidad definida, ni el espíritu tenía auténtica participación.*<sup>55</sup> Enrique y Gregorio estiman en ella su ingenuidad natural que la aleja del amaneramiento de sus amigas, a pesar de que los dos muchachos no la recordaban sin su belleza cosmética. Y, sin embargo, en su memoria estaba la pureza aparente de una muchacha ajena a los vicios sociales, en perfecta consonancia con la naturaleza. Lo más atractivo tal vez de las mujeres de Montalvo estriba en su presencia inconsciente en el mundo, en su posición ingenua ante su propia belleza, en su distracción ante las miradas lúbricas de los hombres. Laura, en la memoria de Enrique y Gregorio que la están esperando en la iglesia donde se oficia la ceremonia fúnebre por la muerte del padre, es parte todavía de un mito adolescente. Esa es la causa que los empuja en su búsqueda. En el trayecto dan ocasión al narrador para describir con acierto y precisión el interior del templo, el ajetreo de las gentes, el bullicio del acto social que en realidad representaba la misa de difuntos: *Como en un misterio o moralidad medieval, las clases sociales se mezclaban ante la realidad suprema de la muerte, no separadas ya por las convenciones.*<sup>56</sup>

Por fin llegan hasta el banco donde están sentados los familiares más directos y donde van a encontrar a su amiga. En un primer momento no la reconocen, porque su imagen no se ajusta a la imagen que cada uno conservaba en su memoria de la muchacha. La razón de ese primer extrañamiento estriba en el hecho evidente de que la muchacha ha cambiado mucho físicamente desde la última vez que la habían visto. No reconocen la imagen convencional de una jovencita de buena familia por la cual la vida

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 50.

apenas había pasado, y por tanto, salvo por su ingenuidad, no había en ella ninguna nota de atractivo digna de resaltar: *Una belleza perfecta iluminaba sus facciones pálidas y el rostro infantil y simple había dejado su lugar a una expresión donde la hermosura y el espíritu se equilibraban*<sup>57</sup>. Lo que en realidad descubren los dos muchachos en la nueva presencia de Laura, ese equilibrio entre el espíritu y la carne no es otra cosa que la belleza madura de una mujer, el cambio de Laura adolescente a la plenitud de Laura adulta, ese cambio que Enrique y Gregorio no acaban de asimilar, y que por lo tanto les ha sorprendido es el cambio de la madurez personal, en el que finalmente han emergido las formas verdaderas de la belleza oculta de la muchacha, la mujer auténtica fruto de esa mágica metamorfosis de la adolescencia, en la que no sólo ha cambiado la forma, el físico de Laura, que tanta admiración despierta entre los jóvenes, sino también su alma, el interior de sí misma reflejado de forma inevitable en el rostro. Enrique y Gregorio, los antiguos amigos de la muchacha han experimentado la magia de una revelación, el prodigio de cambio sustancial, y se hallan verdaderamente estupefactos. El narrador no desaprovecha el instante para sacar conclusiones y ofrecernos su propia meditación ante el misterio que acaba de narrar. Sabe que el cuento está en su momento álgido, que el clímax está acaeciendo ahora, y comprende que es el momento de dictaminar: *¿Hay un enigma más hondo que ese ser que emana de alguien que conocimos, y que, sin dejar de pertenecerle, le es absolutamente distinto e incluso opuesto?*<sup>58</sup>

Pedro García Montalvo vuelve a escoger un instante especial para contarnos su magia intrínseca, su misterio cotidiano. La iglesia, las familias acomodadas, los amigos y el escenario sólo sirven para hacernos llegar hasta el meollo de la fábula, hasta ese extremo reconocible por los lectores, por cotidiano, en el que hermosura física de una mujer se nos revela como una presencia extraña, tanto que apenas si somos capaces de

---

<sup>57</sup> Ibidem, p. 52.

<sup>58</sup> Ibidem, p. 52.

reconocerla en la imagen de la memoria. Ese temblor de lo que cambia, de lo que está vivo y nos sucede a todos es el fundamento último de la literatura de Montalvo, su objeto primordial.

La belleza de Laura ha aflorado precisamente en la iglesia, en el transcurso de una ceremonia fúnebre, y el narrador se siente obligado a precisar los detalles de esa eclosión natural. El cabello que tenía aquella misma dorada oscuridad del oro viejo, y aquellos rasgos del rostro, ajustados precisamente en la penumbra donde se destacaban entre los rasgos de su madre y de sus hermanos. La belleza de Laura no era una belleza trágica, a pesar de las circunstancias, sino una belleza natural, y los dos amigos hubiesen estado de acuerdo en que por una vez todo en el cuerpo de la muchacha era idéntico a sí mismo y pertenecía a un todo que era precisamente Laura en armonía. No había exhibición impúdica del dolor ni movía a compasión su cara: *Era como si Laura y sus agradables facciones se parecieran hoy en verdad a sí mismas.*<sup>59</sup> Este era el prodigio de su naturalidad, y ahí residía la clave del tremendo atractivo que los dos amigos habían descubierto de repente en la joven. Acaso Laura y los dos amigos estaban viviendo un momento especial, una ceremonia fúnebre donde el secreto de la existencia se ponía a prueba. Esto había influido sin duda en la percepción de los muchachos y en la disposición de Laura: *Enfrentada a aquel acontecimiento simple y bestial, había tenido que mostrarse tal y como ella era, sin darse cuenta, libre de la educación recibida.*<sup>60</sup> Tras la muerte del padre había brotado de su interior la pureza original, su yo más genuino, y ese espíritu salvaje y primario era moralmente más perfecto que todos los cosméticos sociales. El tremendo atractivo de Laura, que analizaban pormenorizadamente Enrique y Gregorio, extrañados, estaba por encima de todos los añadidos sociales y culturales, y residía precisamente en el fondo de su

---

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 52.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 52.

naturaleza animal. Los dos muchachos llegan por fin hasta donde se encuentra la joven y la besan en actitud de condolencia. El portento de la nueva mujer estaba delante de ellos, y no pueden añadir nada, salvo el beneficio de la contemplación: *Pensativos, respetando lo que habían visto, abandonaron la iglesia.*<sup>61</sup>

El comienzo de *Sonata para piano* nos ofrece suficiente material acerca del universo narrativo de Montalvo, de sus preferencias literarias y de su galería habitual de personajes. La condesa Ángela de Yeste, subida a un tren, se despide de dos de sus mejores amigos murcianos: Pedro “Pierre” Sanjinés y Cecilia Calderón de Tormes. El primero ya lo hemos visto en alguna de sus piezas literarias, y lo veremos, desde luego, en sus novelas; la anciana señora es una amiga habitual del círculo social más importante de la ciudad: *Amiga y protectora de artistas, era, con Pedro Sanjinés y con la familia Humberto, la única compañía que Ángela de Yeste buscaba en sus estancias sureñas.*<sup>62</sup> La sutileza expresiva con la que Montalvo va escribiendo los gestos de la condesa, el aire aristocrático y galante, la altivez de su belleza y de su conocimiento del mundo se ajustan a la perfección a esa escena de partida, al comienzo de la aventura que supone siempre cualquier viaje. De hecho una de las notas del carácter de Ángela es precisamente el de aventurera.

Pedro García Montalvo hace salir y entrar a sus personajes de novelas y de cuentos, como si su voluntad literaria fuera la de ocuparse de un microcosmos narrativo compuesto por una serie constante de personajes que él mueve a su arbitrio para concebir sus fábulas: la ciudad de Murcia, en estos cuentos, y la clase alta ciudadana constituyen ese universo particular sobre el que siempre volverá nuestro narrador, excepto en sus novelas en las que se trasladará a Madrid, a pesar de que alguno de sus más importantes personajes seguirán estando en sus ficciones, como Ángela de Yeste o

---

<sup>61</sup> Ibidem, p. 53.

<sup>62</sup> Ibidem, p. 57.

Pedro Sanjinés o Tarazona. La despedida de la condesa constituye una filigrana narrativa, pues aún la transparencia estilística con la que siempre describió a la condesa y el carácter mundano de un viaje de placer. En efecto, Ángela ha contado a sus amigos antes de partir el propósito real de su marcha. Va a reencontrarse con un antiguo amante que había conocido dos años atrás y con el que había estado carteándose todo ese tiempo. Haciendo honor a su carácter impulsivo, dolida por la tardanza injustificada de las últimas misivas, la condesa de Yeste le había escrito para anunciarle inesperadamente su llegada. La emoción del encuentro, la novedad del amante, el sinfín de expectativas que barajaba en su mente embargan el espíritu de la condesa, aunque también le atemoriza el destino imprevisible de una nueva relación sentimental: *¿Qué misteriosa relación se vería impelida a mantener, o a superar?*<sup>63</sup>

Hay en la inminencia de cualquier viaje una promesa de libertad, la excitación de los kilómetros que nos alejarán del lugar donde vivimos y la propia contingencia del viaje. En la excitación de Ángela de Yeste se concitaban todas estas circunstancias, además de ese destino sentimental que la estaba esperando en el norte del país, y que implicaba una liberación de su espíritu. Hasta su departamento llegan una señora y un adolescente que no para de mirarla y que a la condesa no parece desagradarle en absoluto: *En la perfecta felicidad que sentía, nada habría sido más natural que amar cálidamente aquel cuerpo delgado e inhábil, que sin duda la deseaba tristemente*<sup>64</sup>. El azar del viaje depara a la condesa la ocasión amorosa, como si su destino fuera precisamente el de apurar la vida. Se va el adolescente, pero la dama encuentra en el vagón-restaurant otro admirador, un joven de aspecto romántico y apariencia agradable. Muy pronto se hallan sentados juntos y dispuestos para la comida. La condesa se felicita por haber seducido a tan desenvuelto personaje, que enseguida le participa su destino en

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>64</sup> *Ibidem*, p. 61.

algún lugar de la costa y, sin preámbulos, manifiesta su admiración por ella, por el misterio de su figura solitaria y sin bártulos en un viaje hacia una ciudad tan lejana.

De forma inesperada Ángela de Yeste cambia su propósito de ir a Barcelona y manifiesta su deseo de ir con el joven al refugio junto al mar. Hay en esta decisión una especie de reto y un alarde, pero también la huida de una cita excesivamente formal, el pánico ante el exceso o el error de una relación que apenas había comenzado: *No voy ya a Barcelona. Iré contigo a tu refugio junto al mar.*<sup>65</sup> La decisión de Ángela turba por unos segundos el ánimo decidido de su acompañante, pero en su interior la condesa todavía duda del destino final de su viaje, acaso porque no se trataba de una elección sentimental sino tan sólo el capricho de elegir un lugar cualquiera, un hombre determinado y seguir el impulso hasta donde éste la llevara. La ida de la condesa encerraba una buena dosis de romanticismo, de sentido de la aventura y e indecisión, pero era también el fruto de una idea sobre la vida en la que se mezclaban el azar, el destino y el amor. Nada de ataduras, ni matrimonio ni hogar formal. A la condesa estos convencionalismos la asustan y trastornan. Por eso el viaje hacia ninguna parte, salpicado de amantes jóvenes es el que termina imponiéndose a la fatalidad de un destino anunciado de antemano: *No sé cuánto tiempo estaré contigo. No sé si será un día, o varios, o quizás unas horas.*<sup>66</sup>

La decisión ha sido tomada y el viaje ha concluido en algún lugar de la costa. Las palabras de la condesa explican suficientemente su forma de entender la vida y su idea sobre el amor. Hay en ellas sinceridad y pasión, a la vez, pero guardan asimismo el veneno del fin, porque presagian un término para todo, y por supuesto un término también para el amor. El azar que le ha brindado en un solo viaje varias oportunidades,

---

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>66</sup> *Ibidem*, p. 66.

puede también seguir ofreciéndole algunas más. Nada ha terminado para Ángela. La vida continúa: *¿Cuál sería en realidad la meta de ese día hacia el amor?*<sup>67</sup>

Como en una sonata un tema sucede a otro de manera imprevista, y así cambia el itinerario de Ángela, mientras van sucediendo los imprevistos como sucede la misma vida, sin avisar, de manera imprevisible, componiendo la melodía final de una sonata.

En la imagen de exuberancia y fertilidad que obtenemos de la descripción del Huerto de Anselmo que Bartolomé Santos muestra a unos invitados al principio de este cuento, llamado precisamente *El huerto de los cipreses*, hay un símbolo de abundancia y de prosperidad que representa precisamente la burguesía murciana en ascenso, y los personajes reunidos en el Huerto al que han sido convocados por el dueño. Adrián y Antonio José Almagro, los invitados al Huerto comprueban con asombro creciente la riqueza vegetal del jardín, su pujanza natural y la justeza de su fama. La reunión de los hombres obedece a causas de negocios, pero la nota extravagante surge casi de inmediato: *Casi enseguida unas voces femeninas surgieron del lado oriental, avisando a la casa perdida entre los pinos la llegada de los visitantes.*<sup>68</sup> Los invitados vienen con el propósito de adquirir flores para celebrar una fiesta. Anselmo, el dueño, les hace el ofrecimiento de que elijan a su arbitrio las flores que deseen. Se produce entonces un divertido equívoco, relacionado con las voces femeninas que todos han oído, pero esto relaja el ambiente y dispone a los hombres para el entendimiento. Anselmo les ofrece entonces un refrigerio en el mismo Huerto. Mientras se disponen a dar cuenta del vino blanco que el dueño les ha servido en un rincón bajo los pinos, el narrador aprovecha para describir la delicia del lugar, ese *locus amoenus* tan habitual en estos relatos. Sentados en mitad del Huerto, ven aparecer repentinamente a las dos muchachas que

---

<sup>67</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>68</sup> Ibidem, p. 72.

antes habían oído, exuberantes, morenas y un tanto descaradas, llegadas tal vez del fondo mitológico del Huerto, constituyen desde luego la culminación de la hermosura y la calidez del momento y del espacio. Pedro García Montalvo no ha querido privar a este pequeño paraíso de la guinda carnal del erotismo, refinado y sugerente, que las muchachas representan en la escena. Recordemos que los hombres han acudido a comprar flores, que están siendo objeto de la amabilidad del dueño y están dando cuenta del vino al cual los ha invitado Anselmo. Y en esas circunstancias surgen las jóvenes, llenas de desvergüenza y brotadas prácticamente de la lujuria floral del jardín. La reacción de los hombres es, desde luego, comprensible: *Experimentaron ese sentido, tan unido a la estación del año, por el cual una muchacha joven y bonita parece la alegre culminación de la primavera.*<sup>69</sup> Las muchachas en aquel entorno edénico vienen a culminar un proceso natural de belleza y a justificar todas las maravillas del Huerto, como si su presencia formara también aparte del paisaje y los hombres estuviesen de acuerdo en el hecho de que todo era una misma aparición y un mismo placer para la vista. Inevitable entonces el estremecimiento de la carne, unido a la voluptuosidad de la vegetación y a la alegría del vino.

El parecido de ambas muchachas queda justificado por el hecho, un tanto insólito, de que ambas son hermanas, aunque Cándida tenía los cabellos oscuros mientras que María era castaña, y la primera parecía más desenvuelta de carácter. Lo que verdaderamente maravilla a los hombres no es sólo la belleza de las jóvenes, sino su parentesco: *Aquel aire familiar de las muchachas lo embriagaba un poco, como si el hecho de que fueran hermanas las relacionara unidas siempre en el caso de pensar en el placer*<sup>70</sup> Eran por tanto una misma belleza en dos cuerpos, o dos versiones diferentes de la misma belleza, y este detalle les añadía un componente morboso al interés erótico

---

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 75

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 76.

de los hombres. Ya era suficientemente raro que dos mujeres cuidaran de las labores agrícolas del Huerto, que además fueran hermosas y entre ellas hubiera un parentesco familiar añadía una dimensión sorprendente a aquella aparición casi mitológica de las deidades del jardín. La malicia que ambas han despertado en el instinto natural de los hombres constituye la gracia final del relato. El vino y las muchachas complementan el clima y el paisaje, el estado general de ocio y de recreo, el ambiente festivo y el guiño erótico. La pregunta de Adrián, uno de los invitados, resulta del todo pertinente: *¿Dónde encuentra usted jovencitas semejantes? Porque no tratará de hacernos creer que se dedican sólo a cuidar de sus hierbas.*<sup>71</sup> Tal vez uno de los arcanos del cuento pueda encontrarse en la respuesta a esta pregunta. Al final vamos vislumbrando algunas explicaciones a los guiños narrativos. Nos enteramos finalmente de que las jóvenes no son hermanas, de que todo ha sido sólo un malentendido, en la ofuscación de la belleza semejante de las muchachas, en la envidia y en el deseo que habían despertado en los hombres. Acaso el que ellos hubiesen deseado ese parentesco familiar entre las jóvenes, había sido suficiente para unirlos en efecto, y dar por hecho su linaje de sangre. La confusión, el malentendido proporcionaba a los hombres la idea fugaz y engañosa de la vida, su tránsito efímero y aparente, su fragilidad y su mentira intrínseca: *Del suceso quedaba ese aroma inherente a la belleza, que tan sutilmente los había engañado, creando entre las dos muchachas un parentesco imaginado.*<sup>72</sup> El narrador concluye como suele ser su costumbre elucubrando acerca de la hermandad creada por la belleza y la primavera, el parentesco surgido bajo la mirada complacida de los hombres, ese lazo que sólo ellos y en aquel ambiente propicio habían podido otorgar a las jóvenes, unidas en el descaro y en la belleza y en el deseo: *Criaturas de la primavera del Huerto,*

---

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>72</sup> *Ibidem*, p. 78.

*brotadas en su belleza matinal, o formas esenciales de esa belleza.*<sup>73</sup> Terminado el vino, los hombres se despiden de Anselmo y del Huerto exuberante de los Cipreses donde se esconden, como criaturas mitológicas del jardín, las dos jóvenes bajo el misterio poderoso de la primavera.

*Alejandra y los viejos* recrea una especie de mito evangélico, en el que una vieja prostituta oficia de suma sacerdotisa en la reunión de unos ancianos. El escenario es desde luego un jardín murciano, concretamente un jardín situado junto al Palacio Episcopal y la Glorieta. La descripción de la prostituta no resulta tan pertinente como el poder de liderazgo y el carisma del cual hace gala ante los ancianos. Su superioridad no se deriva de su mayoría de edad o de su experiencia, sino precisamente de su oficio. Aunque a una gran distancia, nos recuerda inevitablemente al pasaje bíblico de Jesús entre los doctores. En ambos no es razonable que quienes sostengan el peso de la reunión del grupo sea en el primer caso, una mujer más joven; y en el segundo, un niño. Una prostituta y un mesías. He ahí la analogía que establece Pedro García Montalvo en este relato iniciático: *Se hubiera dicho que una poesía bíblica, fecunda y solemne presidía aquellos encuentros matinales, perfumados por una mirra patriarcal.*<sup>74</sup> Y, sin embargo, lo grotesco de la escena queda sustituido por una cierta dignidad en los ancianos y el atractivo casi adolescente de la mujer, a pesar de que el objeto de la reunión no podía ser otro que el del trato carnal, al que la prostituta pasada de años parecía sacar partido en el cónclave de los viejos. A primera vista, el interés narrativo de Montalvo parece centrado en las miserias de los bajos fondos de la sociedad murciana, como lo ha hecho en alguna de sus novelas, en las que sonaban los ecos barojianos de un Madrid desarrapado y triste, fustigado por los peores efectos de la guerra civil. En

---

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>74</sup> *Ibidem*, p. 85.

este cuento hay otro sesgo, como lo había asimismo en la novela *Una historia madrileña*.

Ya venimos comentando, e insistiremos más en ello, que la literatura de Montalvo no tiene un carácter social, y que aunque no prescinde de los datos verídicos de la realidad, su intención es trascenderlos y otorgarles a sus fábulas valores simbólicos y universales.

Alejandra oficia ante los viejos, en efecto, la vieja ceremonia de la vida. En algún momento del relato el propio narrador nos indica que su intención es ir más allá de la mera anécdota que nos está presentando. Por eso nos propone intuir un aliento poético, de corte pedagógico proveniente del Antiguo Testamento en la escena. La pregunta del lector está relacionada lógicamente con el negocio de Alejandra, con las otras razones de esa extraña reunión. ¿Qué les está enseñando la buscona? El narrador prefiere por los meandros menos habituales del conocimiento que por la senda fácil de lo evidente, alejándonos de lo grotesco o delictivo del asunto: *La conversación de Alejandra y sus viejos nos parece una labor de conocimiento, libre de oscuridad y de malicia.*<sup>75</sup> De esta forma el novelista ha transformado un sucio negocio de prostitución de baja estofa en una ceremonia iniciática en los misterios de la existencia. Como Jesús entre los doctores, Alejandra ostenta su mayor juventud y su aparente ingenuidad para gobernar a los más sabios, a los más ancianos. En ella reside el secreto de la vida y en ella confían todos, atrapados en su particular tela de araña. En realidad buscan la verdad tras las caricias y los abrazos, detrás de la carne y del placer. La razón de la vida y el enigma del tiempo, que Alejandra administra con prudencia y sentido común, consciente de su poder ante los ancianos. Ni la cultura ni la ciencia son los objetos materiales de este conocimiento, al menos no aquellas adquiridas en los libros, sino la

---

<sup>75</sup> *Ibíd.*, p. 85.

propia experiencia, la espontaneidad, alguna forma esencial de la verdad del hombre; la misma que mantuvo embobados a los doctores en el templo escuchando a Jesús. Hay en los dos casos una sabiduría esencial, un profundo conocimiento de los arcanos del mundo que sólo un adolescente o una prostituta son capaces de transmitir. Montalvo establece finalmente la analogía entre Alejandra y Jesús; analogía que por otra parte veníamos apreciando desde las primeras líneas del relato, y sin la cual, desde luego, no se entiende éste. La sabiduría de Alejandra y de Jesús no tiene una causa concreta o una explicación convincente, participa de la materia de la divinidad y está, por ello, relacionada con el milagro. Sin haber estudiado en un caso, y sin tener la edad y la autoridad en el otro, los dos administran una lección de vida a los más ancianos, a los más sabios en teoría. Después de esta presentación general, el narrador desciende hasta la anécdota y se detiene en un instante del grupo, en el momento de la presentación de un nuevo miembro. Edelmiro, el conocido más antiguo de la mujer, introduce en la reunión a don Claudio: *Un viejecito de sonrisa perpetua, imborrable, que se había decidido a sumarse al grupo.*<sup>76</sup> En la presentación asistimos a todo el protocolo galante de una auténtica presentación en sociedad, a las formas y a las fórmulas verbales usadas habitualmente en casos semejantes, aunque se trate realmente, y mirándolo bien, de un caso absolutamente excepcional.

Llega finalmente el término de la tertulia y Alejandra se las compone para que alguno de los ancianos vaya quedándose rezagado y lograr de este modo su comercio carnal. Esta mañana es don Miguel el que va quedándose atrás, destacándose del grupo, hasta acercarse a ella y alcanzarle con disimulo un billete. Tiene don Miguel una posición económicamente desahogada y dispone, por tanto, de dinero. Alejandra se sorprende con la iniciativa del anciano, pues es la primera vez que se decide a requerir

---

<sup>76</sup> *Ibíd.*, p. 86.

los servicios de la mujer. Su gallardía y su dignidad parecían impedirle el trato directo con la buscona, como si entre ambos hubiese una ostensible diferencia humana, y al anciano le repugnarán las claras intenciones de la mujer.

Decidido, D. Miguel conduce a Alejandra hasta el lugar que le conviene, como si conociera bien el terreno en el que va a realizar sus propósitos. Se paran junto a la balaustrada sobre del río, y la mujer comprende de súbito qué tipo de servicio le demanda el anciano. Es, desde luego, el momento culminante de la historia: *Había sido pagada para ser hetaira de la muerte, mediadora entre el hombre y las tinieblas.*<sup>77</sup> Todo el relato cobra un sentido mágico en este final luctuoso, tal vez porque el autor emparenta el amor y la muerte en esa prostituta sagrada que los ayuda a cruzar una laguna particular, como Caronte, pero que se halla dispuesta a concederles el olvido de una manera o de otra, como si realizara un oficio misericordioso en lugar del oficio más antiguo del mundo. D. Miguel paga para ser acompañado al otro lado con la conciencia del solitario que ya no puede acceder a otro tipo de ayuda. En su dignidad de suicida advertimos notas de heroicidad, y el valor sereno de quien conoce su destino y lo acepta sin más: *Había dado sus monedas para ser llevado de la mano hasta la muerte, como tantos otros lo hicieron para ser conducidos hasta el amor.*<sup>78</sup>

La originalidad del cuento estriba en convertir una sórdida historia de soledad y de amor mercenario en una liturgia del amor y de la muerte cuyo oficiante no es más que una vieja prostituta, no del todo envilecida, a la que aún le queda una pequeña porción de caridad. Lo sagrado surgido de lo mundano, de lo grotesco y de lo zafío es una nota característica de toda la narrativa de Montalvo, que gusta de aproximar los extremos para fundirlos en una nueva dimensión. De la extrema fealdad a la exquisitez aristocrática, de la maldad natural a la virtud, y de la abyección al misterio sacramental.

---

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 89.

He ahí la clave sorprendente de algunas páginas de Montalvo, no sólo en los cuentos, también en novelas como *Una historia madrileña*, en la que una dama acomodada de la burguesía madrileña ofrece su cuerpo como un regalo carnal a los necesitados en nombre de una antigua santa apócrifa llamada Santa Nefisa. De manera que esta predilección por combinar los extremos de la moral y de la belleza, con un fondo de posguerra, en un escenario en el que también advertimos las grandes diferencias sociales entre los personajes, suele ser utilizado por Pedro García Montalvo en sus ficciones, tal vez como clave y signo de toda una época, o como nota universal de la conciencia humana.

*Conversación en el jardín* se inicia con un largo exordio relacionado con el paisaje, en concreto con los plátanos que bordean el paseo del jardín donde va a transcurrir la acción del cuento. El narrador acerca los conceptos de paseo y vida bajo los viejos plátanos áureos, se refiere a los clásicos, e insiste en aquel escenario natural bajo el que surgieron todos los conceptos culturales del occidente moderno. Lentamente va enfocando la historia hacia el jardín en el que menudean las figuras humanas, para seguidamente aproximarnos a la pareja que protagonizará el cuento. Tal vez sea esta pieza la que mejor justifica, con ese prólogo mencionado, la elección de los espacios naturales para los pleitos humanos que ocupan las obras narrativas de Montalvo, como si el jardín o el huerto constituyera el origen de la creación artística moderna y de la filosofía, como si bajo su complicidad pudiese ocurrir, desde luego, todo, y todo pudiéramos hallarlo en sus límites naturales: *Bajo estos árboles del sol, los viejos plátanos áureos y felices, un simple paseo tiene la elegancia entera que vemos en todo un destino individual, como si el reposado caminar fuera la imagen completa de esa vida*<sup>79</sup>. El narrador se empeña en resaltar las cualidades de las dos mujeres que caminan

---

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 93.

juntas conversando. El interés que muestran por la conversación, la hermosura de ambas y la curiosidad del narrador por el asunto que las ocupa deben ser, a su juicio, dignos de la belleza de sus rostros. Todo ello va creando un clima de expectación que precede inevitablemente a la historia real. Junto a la belleza, el narrador destaca el respeto de las dos mujeres mientras departen acerca de algún asunto misterioso, el tono amable que ofrecen a quienes las observan, y por fin la diferencia de clase que se aprecia sobre todo en los vestidos que llevan, aunque ambas han acercado sus formas de clase y de poder económico para asemejarse. Al final, descubrimos el enigma de tanto secreto: *El hombre con quien habían compartido los momentos más radiantes y oscuros de sus vidas había desaparecido como se borra en la arena la silueta de un cuerpo al paso de las olas.*<sup>80</sup> Lola y Virginia han encontrado un territorio de unión donde conversan acerca del hombre que en un tiempo anterior les había pertenecido. La razón de su charla es ciertamente original y la situación inesperada. De este inaudito inicio narrativo Pedro García Montalvo va a ir tirando hasta agotar las variantes de una situación tan insólita. Ninguna de las dos tiene noticias del hombre, y ambas parecen confabuladas para recrear su figura por unos minutos al menos, o para indagar la una en el conocimiento de la otra a la búsqueda de algún detalle desconocido. Las une el amor por Enrique, su ausencia y la falta de noticias acerca de su paradero. Están dispuestas a tragarse su orgullo y a hablar del desaparecido hasta conformar una imagen necesaria para su desconsuelo. Convocan, entonces, la memoria de Enrique con un tono de duelo y de dolor irremediables. Sospechan su muerte, pero sospechan asimismo una posibilidad más infame: el olvido, otra mujer acaso, y otra vida: *Sus confesiones y sus recuerdos habían sido un intento de encontrar el hilo perdido de la vida de Enrique.*<sup>81</sup> La remembranza del amante las convierte en cómplices y en viudas, Las dignifica y les

---

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>81</sup> *Ibidem*, p. 96.

otorga un parentesco casi fraternal. Su posición en el jardín, bajo los magnolios y los plátanos no es muy cómoda. Cualquiera de ellas tiene el poder de herir a la otra con sus recuerdos íntimos, y sin embargo entre las dos se cumple un pacto tácito, un acuerdo de sangre y de pasión que sólo los que han amado entenderían y respetarían. Tampoco están dispuestas a llegar más lejos, a entablar una intimidad excesiva e impertinente, en la conciencia de que su acuerdo es pasajero, de que las reglas que las han juntado sólo son válidas para ese momento, y que en cualquier instante pueden abandonar el paseo y separarse, volver a sus viejas ocupaciones y olvidar su encuentro.

Cada una de ellas descubre en el relato de la otra a un hombre, o los pasajes de la vida de un hombre que no ha compartido, que no le pertenece por tanto. La envidia se une al sentimiento de recuperar lo que no tuvieron en las palabras de la otra, a comparar su imagen con la imagen de la rival, a reordenar una existencia que sólo han conocido a medias. Este es el proceso al que asistimos los lectores en el paseo de las mujeres por el jardín. Ahora entendemos las palabras preliminares del narrador, aludiendo al lugar como a una estancia del conocimiento. También en esta pieza, como en la anterior, hay un contenido sacramental, pues se trata de resucitar el cuerpo y el alma de un hombre ausente, de insuflarle la vida y compartirlo por unos minutos. La vida y la muerte, de nuevo, en el interior de un vergel mediterráneo, en el escenario del origen de la filosofía y la literatura, bajo los grandes árboles de la vida.

Ese ritual de recuperación de la memoria del amante perdido conlleva una buena dosis de crueldad, pues el recuerdo de una constituye el vacío de la otra, y la dicha de la primera supone los celos de la segunda. En ese combate apacible en apariencia por la imagen de un pasado y de una vida discurre prácticamente el cuento, alternando la experiencia de Virginia y la experiencia de Lola, la imagen que ambas rescatan de

Enrique para resucitar su figura: *Eran como esas dos esposas de un mismo marido que se dan el brazo en el lluvioso entierro del hombre que se divide entre sus vidas.*<sup>82</sup>

La maldad que esgrimen las dos mujeres en su rememoración de los días compartidos con Enrique es acaso la materia que las une en contra del silencio del hombre, de su última escapada. Hay en todo ello, por supuesto, una especie de desquite o de revancha, en primer lugar contra la otra que ya posee una parte del hombre irrecuperable, y después contra el propio hombre y su ausencia, contra el vacío que les ha dejado a las dos como único territorio compartido. De manera que también hay un ejercicio de sufrimiento y de castigo, como si el amor que las ha abandonado hubiese dejado en ellas el veneno de su crueldad. El ejercicio de recordar es un consuelo pero es también una suerte de tortura, sobre todo cuando son las dos mujeres quienes recuerdan al mismo hombre: *Las dos se sintieron lastimadas y unidas por la suave maldad que habían puesto al contarse esos días robados mutuamente.*<sup>83</sup> Cada una de ellas ha compartido con Enrique la parte del amor que desea la otra: Virginia, el amor cotidiano y seguro de la esposa; y Lola, la pasión ilegítima y desbordada de la amante. Son pues, a su pesar, rivales y enemigas aunque compartan durante todo el relato los beneficios de una conversación serena y civilizada, en la que lo importante para las dos es la evocación del pasado, y su interés primordial, la memoria del hombre que han perdido: *Como alma de su conversación tenían toda aquella parte de la vida de Enrique que cada una había poseído y que decidían contarse para poder contemplar el conjunto de su pasión.*<sup>84</sup>

Mientras Virginia y Lola se van contando los episodios de su amor con Enrique establecen un vínculo particular que las hermana mientras tanto, pero a la vez necesitan respetar ese equilibrio de la pasión, del deseo y del amor que las dos han experimentado

---

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 98.

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 101.

hacia el mismo hombre, ese equilibrio que les permite pasear y departir sin hostilidad, encontrarse en el paseo bajo la sombra protectora de los plátanos o de los magnolios, en la labor penosa y feliz a un tiempo de reconstruir un sentimiento y a un hombre ausente, de compartirlo nuevamente con la otra, de acepar la historia de infidelidades que cada una de ellas narra como si contase un asunto legítimo con un hombre propio. Necesitan respetar ese equilibrio, porque de lo contrario, si el dolor excesivo o la saña rompe su pacto, el paseo y la conversación llegarían su fin. Las dos saben que esto puede ocurrir y se afanan por no dar motivos para ello, aunque se trate de algo difícil y enojoso, pues ambas pasean y evocan al amante con naturalidad pero con la indiscreción de quien tiene el deber de revelar los secretos de un asunto privado. Por otro lado la mujer legítima y la amante no pueden asumir un papel parecido. Cada una posee su estatus y sus derechos, cada una concibe su relación de acuerdo a su posición social y familiar. Cada una, desde luego, y ya lo he indicado atrás, envidia en la otra lo que no le es propio, aquellos detalles de su aventura que no le pertenecieron: *Las dos buscaban, sin saberlo, asumir algún matiz de la otra, tratando de apoderarse de aspectos de esa personalidad ajena a la suya que había cautivado a Enrique.*<sup>85</sup> En esa pugna que las dos mujeres entablan en el cuento hay una infinidad de matices psicológicos, de corrientes subterráneas, de deseos y diálogos e imágenes que las dos mujeres transmiten en silencio, y que el narrador nos va contando con la finura de un demiurgo experto en las dolencias del espíritu y en los vacíos sentimentales del corazón. Lo que realmente sorprende en la narrativa de Montalvo son esos episodios del alma que tan certeramente nos aproxima. Como si se tratara de asuntos baladíos. Estas dos mujeres hablan mientras pasean, pero en su interior existe otra lucha, otra conversación, y los matices invisibles de esos encuentros son asimismo parte de esta historia. Se trata de dos caracteres

---

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 112.

diferentes: una mujer de posición social y de cierta cultura, y una mujer de extracción baja y de escaso refinamiento, un combate desde luego desigual, si no fuera porque las dos se hallan en el terreno de los sentimientos, y en ese ámbito no parecen tan importantes la clase social y la educación. Fortunata y Jacinta, si se me permite el símil, la esposa engañada y la amante maltratada, el amor sereno y la pasión ciega, las buenas maneras de una educación exquisita, y las bajas pasiones del populacho. He ahí las dos mujeres que se reparten la memoria de Enrique, reunidas y reconciliadas por la ausencia del hombre que las amó a las dos: *Era muy distinta de ella misma, y sin embargo, le parecía hallar en su rostro una contrapartida del suyo por el simple hecho de que hubiera enamorado al mismo hombre.*<sup>86</sup> Se produce asimismo entre las dos un proceso de metamorfosis, mediante el cual cada una de ellas termina adquiriendo algo del carácter y las formas de la otra, como si pretendiera parecerse a su rival y de esa forma capturar la parte del hombre que no había podido poseer.

De súbito la mágica atmósfera de las confidencias, bajo la sombra de los plátanos y los magnolios, en un jardín paradisíaco, desaparece al dar las campanadas del mediodía. Han ocupado las mujeres la mañana suave de septiembre en su extraño ritual de la memoria amorosa, pero a las doce ya nada es lo mismo. Regresa el pudor de las amantes y el encanto de la conversación se esfuma. Lola, la artífice del encuentro, comprende que ya está todo dicho, que entre ambas no puede haber un espacio mayor de complicidad, y se disponen finalmente a despedirse con la afabilidad y las buenas maneras que han mantenido durante todo el trayecto. Ambas parecen despertar de un sueño ebrio, pero la luz intensa del mediodía les muestra el nuevo ámbito: *Cuando las dos abandonaron el jardín siguiendo direcciones opuestas, sabían que nunca volverían a hablar así, que nunca estarían tan cerca una de otra.*<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 114.

En *El testigo* Pedro García Montalvo aborda la concepción de un personaje masculino, encerrado en su labor funcional de escribiente del Palacio de la Audiencia, soltero y cuyo único conocimiento de la vida le llegaba de sus notas acerca de los casos que se dirimían en la Audiencia. Tenía, por tanto, una visión pesimista y truculenta de la vida, en la que no podían faltar las grandes pasiones, los grandes crímenes y las extravagancias propias de la vida judicial. Cuarenta años al frente de esa labor habían convertido a Jacobo Rufete en un escéptico y en el guardián de los grandes secretos del ser humano, de sus vergüenzas más abyectas y de sus vicios más reprobables: *Ningún novelista soñó jamás con llevar a sus páginas historias como las que don Jacobo había transcrito, y con tal profusión y riqueza de matices.*<sup>88</sup> Su concepción de la vida humana no podía ser más que la concepción de un pesimista hecho a los crímenes más horrendos, a las bajezas del espíritu más viles y las infamias del género humano en general. Tanto era así que para Jacobo Rufete la realidad estaba siempre más relacionada con sus horrendos apuntes de escribiente de juzgado que con la vida misma. Con lo cual su visión de las cosas quedaba totalmente contaminada por el virus del crimen y del delito.

Uno de los últimos casos que le había tocado redactar hacía referencia a los malos tratos de un matrimonio, Roberta y Carlos Bedmaría, que habían tenido como consecuencia la muerte accidental de uno de los hijos. Además la situación familiar se había complicado con las infidelidades de ambos y la consecuente separación del matrimonio. Lo que sorprende de la trama de este relato es la contraposición entre la vida ordenada y aburrida del escribiente de juzgado y los hechos terribles con los que convive diariamente, aunque sólo sea en la comodidad de su mesa de trabajo frente al cuaderno donde anota tales aberraciones como si se tratara de hechos baladíes. Entre su

---

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 117.

vida y los argumentos de su trabajo hay un abismo que nunca ha tenido que cruzar, como si desde la distancia de su posición aquellos sucesos tuvieran la facultad de entretener su vida sin mancharle las manos de sangre, y acrecentando de paso su conocimiento acerca de la condición humana: *El final de toda pasión humana es necesariamente un crimen.*<sup>89</sup>

En un momento dado la realidad y la ficción, es decir, los personajes de sus anotaciones en el juzgado y la vida misma parecen confundirse. Jacobo Rufete descubre a Carlos Bedmaría abrazando inexplicablemente a su esposa Roberta y el universo proceloso de sus anotaciones le sale al encuentro repentinamente y sin previo aviso. La vida monótona y prudente de Jacobo se ve de pronto alterada por los acontecimientos desquiciados de sus notas de trabajo. Sin embargo Rufete se ve inclinado a investigar el extraño suceso para dar fe de aquel giro imprevisto de los acontecimientos: *¿Qué significaba aquel abrazo espontáneo, animal, que unía a los dos trágicos protagonistas de su historia?*<sup>90</sup> El absurdo procede del encontronazo de dos realidades antagónicas: aquella de los apuntes del juzgado en la que los esposos evidenciaban sus malos tratos y su malevolencia, y ésta de la realidad, abrazados contra toda lógica. Para esta falta de razonamiento y de coherencia procesal no estaba preparado el escribiente. Su vida había transcurrido entre hechos terribles y castigos ejemplares, consecuentemente yuxtapuestos, pero nunca había tenido que soportar el dislate de la vida, el desorden de una realidad caprichosa que no siempre estaba gobernada por las leyes de la razón. La naturaleza contaba sus argumentos de una manera inexplicable y arbitraria, sin normas aparentes ni ritmos adecuados. El solitario Jacobo Rufete, que había ordenado minuciosamente cada pequeño detalle de su vida tenía que sentir necesariamente el vértigo de lo real, la confusión del mundo, ajena a sus papeles y a su metódica

---

<sup>89</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 122.

existencia. La reflexión sobre la arbitrariedad de lo real frente a las normas de la verosimilitud del arte está servida. Pedro García Montalvo se vale de una fábula para imponer sabiamente su visión sobre la vida y el arte, sobre la superioridad de la vida, sobre las reglas de la escritura. La consecuencia de todo esto debe ser que la realidad es más compleja, versátil y mudable que la imaginación más portentosa: *Lo que parecía absurdo sobre las tablas no parece así en la existencia humana, en la que todo puede suceder.*<sup>91</sup> La vida de Jacobo Rufete tan acostumbrada a la infamia del delito era apenas una costumbre repetida comparada con la perplejidad que nos produce la visión minuciosa del mundo. Pedro García Montalvo se refiere a las grandes elipsis de la naturaleza, que tienen el poder de hurtarnos la explicación conveniente de algunos sucesos y de dejarnos sin luz, a merced de la sinrazón, porque no todo posee una explicación convincente ni siempre nos es dado entender un proceso humano o un acontecimiento cuyo curso no hemos seguido convenientemente. Jacobo Rufete aprende esta lección en la anécdota de los Bedmaría, y se resigna al despotismo de lo real, en el que todo puede suceder, y no todo podemos entenderlo. El cuento finaliza con esta reflexión, que desde la primera línea ha sido su objetivo primero, y desde luego no aclara el enigma de los esposos, abrazados tras una tragedia familiar, como si Pedro García Montalvo nos diera también a nosotros esa lección literaria, según la cual el relato es un espejo en el camino de la vida, siguiendo el dictamen de Stendhal, y la vida no siempre nos lo cuenta todo. Jacobo Rufete ha sido el testigo y el notario de una de estas elipsis de la naturaleza. Ha visto los hechos, pero no ha sido capaz de explicarlos; de manera que no le queda otro remedio que apartar la vista y marcharse: *Jacobo retiró la mirada y volvió a emprender el camino hacia la escondida taberna donde comía en soledad.*<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> *Ibidem*, p. 123.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 124.

Los invitados a la fiesta en un hotel frente al mar viven la expectación de lo desconocido y seguramente grato. El narrador privilegia el deseo de lo que traerá la fiesta antes que la propia fiesta. Los que han llegado antes al punto de encuentro esperan en ese trance de dicha que antecede a la propia dicha, y son por lo tanto los escogidos para un bien futuro que nadie conoce a ciencia cierta: *El hombre debió ser creado antes que el Paraíso, para que su deseo de éste, su espera de la promesa, diera sentido al jardín.*<sup>93</sup> Los invitados a la fiesta en el relato *Mirna o la soledad imposible* están viviendo pues su propio paraíso, frente a la imagen del mar, a la espera de nuevos y excitantes acontecimientos. Casi de inmediato, tras presentarnos a los escasos elegidos: el promotor inmobiliario Esteban Laguardia, Juárez, el grueso industrial, y la propia Mirna, el narrador pasa a mostrarnos el retrato del personaje femenino: *Pocas veces una mujer ha parecido menos creada para la soledad. Imaginar a Mirna sola era poco menos que un ente de razón.*<sup>94</sup>

Los primeros apuntes sobre la mujer no difieren en exceso del retrato general que los lectores de la obra de Montalvo nos venimos haciendo acerca de lo que podríamos denominar con una cierta libertad *sus mujeres*. El prototipo femenino de la obra narrativa de Montalvo, aun en su natural variedad y riqueza psicológicas, corresponde a menudo con la imagen de una mujer de gran fortaleza interior, que hace gala de su libérrima forma de entender la vida y que no suele escatimar ni amigos ni amantes. Son mujeres que deambulan por el filo de un espacio peligroso, y en ocasiones socialmente inadecuado, aunque no presten demasiada atención a dichas rémoras y suelen vivir ajenas a la maledicencia y a la envidia general. Ángela de Yeste, Luisa Estrada y algunas otras representan precisamente lo mejor de la enjundia novelesca del escritor murciano. Son ellas las que permiten los relatos y las novelas, las que nos llevan

---

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>94</sup> *Ibidem*, p. 128.

y nos traen, y provocan nuestra curiosidad y nuestra admiración, como si fuese el espíritu femenino el más proclive para el drama humano, el más proceloso, delicado y excitante. Esta es también la razón de que la mejor novelística mundial del siglo XIX estuviese protagonizada por grandes mujeres, pero escrita por hombres que admiraban el universo femenino y sabían que era también a ellas a quienes principalmente iban dirigidas sus fábulas. Resulta, pues, hasta cierto punto natural que el objetivo literario de un gran narrador como Pedro García Montalvo, admirador de Tolstoi, Pérez Galdós o Flaubert, sea el espíritu femenino, sus intrincados enigmas, las luces y las sombras de su interior, la verdad última de sus actos.

En algún momento de la reunión, su amigo Esteban Laguardia le hace una revelación que va a cambiar el sesgo del relato. Esteban Laguardia se refiere a un diario de un muchacho llamado Mario al que Mirna había conocido en alguna ocasión y de la cual escribe en el cuaderno. El enigma del relato estriba precisamente en el enamoramiento súbito de Mario y su muerte accidental. Nadie hubiese conocido los sentimientos del joven, si éste no los hubiese expresado por escrito en su diario. A Mirna le sorprende, desde luego, el amor repentino del muchacho en tan corto espacio de tiempo. Esteban insiste en lo insólito del caso y Mirna frivoliza sobre su extraordinario poder para encender las pasiones de los otros. El ambiente festivo de la reunión no parece el más adecuado para trascendencias de orden sentimental. Esteban Laguardia y Mirna se conocen y hablan un idioma semejante. Mario es sólo una anécdota, una víctima de la energía seductora de Mirna, a la cual ella ya está habituada. La curiosidad de la mujer por las palabras del muchacho en el diario da paso a la escena de los adolescentes danzando en la playa en una especie de rueda del amor, la juventud insolente de los jóvenes, la cercanía del mar y el baile impresionan a Mirna, que continúa pensando en la absurda muerte de su enamorado: *Muchos amores, pasajeros o*

*perdurables, motivamos, que nunca nos serán conocidos. Extrañas floraciones de la persona que crecen lejos de ella, y mueren ignoradas.*<sup>95</sup> La reflexión de Mirna es una consecuencia de las arbitrariedades del amor. Piensa en Pedro Sanjinés, en su amor no correspondido mientras él ama a otra mujer. Piensa en Mario, en el muchacho anónimo que alguna vez sintió una gran pasión por ella, y piensa que acaso alguna muchacha lo amó a él en silencio, como si se cumpliera una arbitraria rueda del amor, y la vida fuese en el fondo ese dibujo caprichoso de los muchachos y de las muchachas bailando en corro, en la oscuridad, sobre la arena de la playa: *Era exactamente como el “rondó” del amor. Ella había amado a Sanjinés (si era amor lo que ella sentía) mientras que él amaba a una muchacha con tirabuzones.*<sup>96</sup> El *rondó del amor* es en cierta manera una imagen bastante precisa de la idea de Mirna sobre la vida y sobre las relaciones. Hay, no cabe la menor duda, un punto triste y melancólico en esta concepción del mundo, que comparten casi todos los personajes de Montalvo. Mirna es un arquetipo, una excusa para expresar un sentimiento de celebración y de pérdida, esa extraña mezcla de la que está hecha la vida. Mirna piensa en Mario, muerto sin revelar su gran amor y piensa en los adolescentes derrochando su juventud en una fiesta perpetua; en los dos casos la mujer siente envidia, siente que algo le falta, que algo le ha sido hurtado: *Lo que llamaban amor era como una de aquellas partidas jugadas bajo una cegadora luz entre profundas sombras.*<sup>97</sup> Los conceptos de juego y aventura andan de continuo ligados a la idea del amor en alguna de las criaturas narrativas de Montalvo. Son seres diferentes, dedicados a sí mismos, soberbios en algún caso, hermosos y profundos casi siempre. Mirna es uno de ellos. Su retrato ha quedado fijado en esta fábula. En realidad, sólo una excusa para hablar del amor. Mirna, apoltronada en su imagen de real hembra, puede permitirse incluso la impertinencia de una salida de tono, en respuesta a un vago

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 132.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 134.

requiebro de Laguardia: *Querido, tú no estás en disposición de regalarme nada. Nadie lo está, porque a mí todo se me debe, ¿comprendes?*<sup>98</sup> El narrador finaliza la pieza con palabras semejantes a las del inicio. La anécdota ha transcurrido en esas horas dulces que preceden a una fiesta, cuando todavía no han llegado todos los invitados, y sólo unos pocos gozan del privilegio de la espera, como en los días en que aún no existía el Edén, pero los hombres vivían bajo la dicha premonitoria de su esperanza.

Todos los relatos de Pedro García Montalvo transcurren en el espacio narrativo de la ciudad de Murcia, en sus jardines y huertos, en sus calles y en sus plazas. No hay, sin embargo, la intención elemental de reivindicar la tierra, una voluntad terruñera que podríamos observar en algún otro escritor murciano, pero no en Pedro García Montalvo, sobre todo porque la ciudad de sus relatos es una Murcia distinta, redescubierta y redefinida como universo literario. Son, en efecto, las calles y las plazas y los huertos de Murcia, pero en el ámbito de sus cuentos adquieren una naturaleza diferente. Es una ciudad del sur, y podemos percibir el clima cálido, la vegetación profusa y los colores del Mediterráneo, pero todo esto vuelve a estar formulado por medio de la palabra de Montalvo, de su estilo clásico, salpicado de figuras, y transparente en apariencia, pero profundamente literario. De este modo Murcia, la ciudad real, se parece a la ciudad literaria, aunque desde el punto de vista del lector este parecido no es pertinente, porque no es decisivo, no importa tanto como los conflictos personales y las tramas complejas de sus personajes; y, sin embargo, lo queramos o no, Murcia está ahí, al final de todo, no sólo como un territorio, también como una cifra estética, como una ideología emparentada con la cultura clásica, y como una clave personal.

En el cuento *Retrato de una familia plebeya* un grupo de intelectuales y artistas invitados al Encuentro organizado por el profesor Carlos Humberto sale del convento

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 135.

de San Esteban en dirección del restaurante *Pierre* donde se va a celebrar la comida. El clima primaveral, el aroma de los huertos y las conversaciones de los asistentes al evento llenan la ciudad de Murcia. Enseguida se destacan del grupo el escritor Noriega y el profesor Humberto: *Las calles se abrieron ante ellos en ese mediodía de primavera, ofreciendo a su paso la gloria plácida de la sombra teñida por el sol.*<sup>99</sup> Emilio Noriega va conduciendo al resto del grupo hacia una plaza recoleta, en la que le aguarda una vieja imagen, un recuerdo que desea visitar. El recorrido desde el convento de San Esteban hasta esa plaza donde una familia vende flores es, desde luego, fácilmente reconocible para cualquier murciano; y a la vez es un recorrido literario, que no tenemos más remedio que imaginar otorgándole los valores poéticos y semánticos del propio texto. La certidumbre de conocer el espacio novelesco, pero al mismo tiempo, la sospecha de que debemos levantarlo de nuevo en nuestra cabeza nos asalta en cada episodio genuinamente murciano de los relatos de Montalvo. Mientras se dirigen a la plaza donde de manera subrepticia los ha llevado el escritor, el texto se va poblando de la atmósfera de la ciudad, de las calles angostas y las plazas cerradas y el olor del jazmín y la luz, como una explosión de la primavera. Todo indica un anticipo de la gloria que encontrará Noriega en la plaza que busca. Todo es, desde luego, un preámbulo, una postergación para el final deseado, la llegada a la plaza, donde seguramente nos espera a todos algún tipo de sorpresa. Al fin, Noriega comprende por qué ha vuelto a aquella plaza, que por supuesto ya conoce: Una familia vende flores en un puesto de la plaza. Se trata de un padre y dos jóvenes, una muchacha y su hermano. A Noriega le sorprenden la bondad natural y la franqueza de todos los miembros de la familia, la armonía del grupo y el ambiente de serenidad natural que emanaba de la escena: *La relación de los tres era serena y afable, inmersa en la calma magnánima*

---

<sup>99</sup> *Ibíd.*, p. 139.

*de la sonrisa del padre, que parecía el hermano de sus hijos.*<sup>100</sup> El tesoro que ha vuelto a buscar Noriega en las intrincadas calles del centro de la ciudad de Murcia es tan sólo un retazo de vida, un cuadro familiar con aura y gracia, un trozo de vida que sorprendentemente se ha conservado intacto desde su última visita. Tal vez este último detalle sea decisivo para el reencuentro feliz del escritor: la permanencia del prodigio, inalterable e incorruptible ante el paso del tiempo. Esa imagen es también el milagro de la permanencia de lo efímero, aquello que nos embarga por unos instantes y que sabemos perecedero. La vuelta del escritor Noriega queda entonces justificada, no porque haya encontrado algo nuevo, sino porque todo parece estar en el mismo sitio en que lo dejó, y Noriega considera que esto es un milagro: *Le parecía que la naturaleza había hecho un disimulado esfuerzo por mantener unido el bello ramo de aquella familia.*<sup>101</sup>

Noriega ha vuelto al puesto de flores, movido por la complicidad del recuerdo, a la búsqueda de un sentimiento de fidelidad a la memoria y sabedor de que la imagen perenne de la familia feliz y unida es un signo halagüeño de la verdad del mundo; una especie de reconciliación personal con el género humano.

Únicamente la fina y compleja sensibilidad de un escritor, de un artista al fin, hubiese sido capaz de apreciar la estampa de la familia en la plaza, de obtener de todo esto una suerte de universal ético y una fábula deliciosa y refinada, bajo la que sólo hallamos el magma de la cotidianidad y la mirada inteligente de Montalvo, transmutado en el escritor Noriega. En el fondo la visión del escritor es un argumento propio de la narrativa de Montalvo, a la que empezamos a apreciar precisamente por rescatar del olvido y de la insignificancia escenas parecidas. En el sentimiento con que Pedro García Montalvo aborda este relato hay una emoción estética nacida ineluctablemente de un

---

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>101</sup> *Ibidem*, p. 144.

pálpito ético, la belleza surgida del bien y unida a éste por los lazos de la verdad. He ahí el significado último de esta fábula. La reflexión del narrador parece natural. Hay en toda la historia un equilibrio difícil, que el escritor Noriega nos descubre: la unión de todos los miembros de la familia a través de los años, sin que el amor o la ambición de los hijos destruya ese milagro, como si la naturaleza hubiese cuidado de cada detalle para que todo en aquella escena permaneciese inalterable a pesar de la mudanza de los días: *La precariedad de su unión, la débil presión del bramante que mantenía unido el bello ramo entre el ir y venir de las gentes.*<sup>102</sup>

En la exaltación de la familia trabajadora y plebeya se oculta desde luego un matiz moral, como si su permanencia estuviese auspiciada por un sentido de solidaridad familiar, por una especie de hermandad que había logrado la conservación del puesto de flores y de la familia. El narrador insiste al final de la pieza en el pasmo por la situación inalterable del grupo, acogiéndose a la fragilidad de todo lo creado y a la destrucción sistemática del tiempo, de la misma manera que nos asombra la constancia del amor en una pareja o la permanencia de la amistad. Acaso ese era el botín del escritor Noriega, buscando en las callejas de la ciudad antigua aquello que el azar y la naturaleza habían conservado para alivio de todos los que creían en la perdurabilidad de los grandes sentimientos. Queda en el aire la amenaza de un futuro de pérdida, en la aceptación de que el tiempo mudará aquella imagen necesariamente, de que todo es por supuesto fugaz y transitorio, y que sólo nos es dado, como a Noriega, contemplar por unos instantes el prodigio de esa belleza singular que nos acerca una estampa cotidiana y que nosotros sólo podemos contemplar con la certidumbre de que el futuro es frágil y caprichoso y arrasará todo lo que nuestros ojos aprecian como un bien. El encanto de todo esto estriba precisamente en su fugacidad, en la levedad de su belleza en viaje

---

<sup>102</sup> *Ibidem*, p. 144.

hacia su irremediable consunción. El final del cuento nos remite al artificio con que el escritor nos ha introducido en su propia reflexión. Noriega se disculpa ante uno de sus acompañantes que le increpa inútilmente: *Perdone. Estaba distraído.*<sup>103</sup>

Este ha sido, básicamente, la arquitectura del relato, la distracción de un escritor que abstrae toda una lección de ética y de estética de una mera estampa familiar. Un cuento como éste representaría la mínima porción de argumento para ilustrar una idea importante sobre el hombre y la vida. En ocasiones, las fábulas de Montalvo han sido concebidas como pretexto para la digresión final, de manera que la idea y el argumento llegan de un mismo numen, y son en la obra partes indivisibles de un todo. Resulta, por tanto, evidente que en la narrativa de Pedro García Montalvo hay una mezcla de géneros que afecta sobre todo al ensayo y a la ficción, que son en la pluma del escritor murciano un mismo género, sin que nos sea fácil a los lectores determinar uno u otro, pues en el decurso narrativo parece natural que el narrador exponga sus propias consecuencias acerca de la acción del relato; característica que desde luego es propia de la novela de corte intelectual, nacida a principios del siglo XX y de la que todavía hoy es fácil aducir ejemplos. Además en los cuentos y en las novelas de Montalvo hay una hibridaje explícito de lo poético, lo conceptual y lo narrativo, integrado de forma natural en sus novelas y en sus cuentos.

*Ana de Medina-Lautenberg* tiene como materia narrativa principal el retrato de una mujer, de una aristócrata que va mostrando su casa a su amiga Ángela de Yeste desde una perspectiva personal y sentimental. Otra vez la ficción, el pensamiento y el espíritu lírico unidos en un mismo impulso literario. Cuando la condesa Ángela de Yeste llega a la casa de su amiga Ana suenan las notas de la *Blümenstück*, una obra de Schuman, que la hija de Ana está tocando a modo de ejercicio musical. En la atmósfera

---

<sup>103</sup> *Ibidem*, p. 145.

transparente de la mañana Ana acompaña a Ángela por los rincones de su casa mientras va narrándole alguna de sus aventuras amorosas, ciertos episodios familiares en los lugares precisos en donde sucedieron: *En ciertos lugares Ana se detenía y explicaba a Ángela qué momento del lejano pasado, o de los años cercanos, había quedado entre aquellas hojas estivales.*<sup>104</sup> El paseo resulta, cuanto menos, original, pero viniendo de Ana Lautenberg, y siendo su amiga Ángela de Yeste la invitada y la receptora de las historias, el motivo nos parece normal. Mientras recorren la casa y los recuerdos de Ana, ambas amigas van comentando las incidencias de una vida singular, expuesta a la aventura y a una buena dosis de sensualidad. Cómplices de una misma concepción hedonista de la existencia, valerosas y decididas en los lances del galanteo, las dos amigas conocen el terreno que pisan y saben el valor del tiempo y de la dicha: *No eran importantes la dicha o la desgracia, sino la simple fluencia de la pasión, ya estuviera encarnada bajo la especie de lo gozoso o de lo lacerante.*<sup>105</sup> El paseo sentimental por la casa de Ana encierra asimismo una búsqueda de los secretos del alma y una iniciación en el misterio de la vida. Hay algo iniciático en ese recorrido sentimental que realizan las dos amigas, conocedoras ambas de los auténticos valores de la existencia.

Llegado el momento de señalar a su amiga Ángela el lugar exacto en que sucedieron los dos hechos más decisivos en su vida, es decir la primera efusión carnal y la primera decepción amorosa, no halla Ana el orden preciso en el babel de su memoria: *En su espíritu los dos momentos brillaban con nitidez, pero no sabía ubicarlos en aquel mínimo paisaje del sendero, y nada pudo decir a su amiga.*<sup>106</sup> Acaso el lapsus de su memoria, piensa la condesa, sea debido a la intensidad de la pasión vivida, de tal manera que no le sea fácil distinguir entre la decepción y el gozo, como si ambos sentimientos correspondieran a un mismo fuego, como si el espacio y el tiempo

---

<sup>104</sup> Ibidem, p. 150.

<sup>105</sup> Ibidem, p. 155.

no tuviesen la menor importancia en el clímax del amor, cuando los detalles no son decisivos y sólo el ímpetu de las sensaciones ocupa todo el espacio de la memoria. El amor o la ruptura se corresponderían con una porción semejante de llama y de éxtasis, por lo que un espíritu sensible, como el de Ana, podría confundirlos con el paso del tiempo hasta olvidar su exacta ubicación, el límite concreto, el espacio preciso. Únicamente el valor de lo vivido tenía importancia real en el resumen de la memoria, no los restos de la dicha o del infortunio, sino la imagen que todos dejaban en el mapa sentimental de la memoria. La importancia de lo vivido superaba de este modo el carácter doloroso o feliz de la propia experiencia. Esta era la magnitud del espíritu de Ana. La lección del relato se nos aparece luminosa, como en todas las piezas del libro, porque no hay voluntad de oscurecer los propósitos de los cuentos, sino todo lo contrario, el objetivo explícito de descubrir lo escondido, de iluminar lo más oculto, de hacer evidente lo complicado. Los enigmas de la memoria y del corazón se exponen a las claras en estas piezas narrativas trazadas con sutileza e inteligencia, donde no falta el razonamiento, el impulso poético y el perfecto ritmo narrativo, conjuntados en una sola manera de entender el relato.

Desvelada la enjundia del misterio, regresa la música del *Blümenstück* como si con esto se cerrara el relato, y en el paréntesis hubiese ocurrido toda la acción narrativa; la música enmarca entonces el lapsus de la historia, y es en parte el contrapunto romántico de un día transparente, en el que sólo ha sucedido la visita de Ángela al mausoleo de su amiga Ana, en el que se agolpan las estampas del pasado en una mezcla difusa e intensa, movida por el corazón de una mujer que ha vivido mucho y enseña algo de su existencia a otra gran vividora. El fluir de la música y el fluir de la vida son un mismo curso en el cuento en el que no importa tanto el signo de lo vivido

---

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 154.

como el total de la existencia. La verdad no está únicamente en la felicidad, sino en lo que podríamos llamar la sabiduría de la experiencia: *¿Qué importaba si debía llamar a ciertos aspectos de ese dulce fluir alegría o sufrimiento?*<sup>107</sup>

Toda la narrativa de Pedro García Montalvo está atravesada por esta constante, en la que se aúnan los elementos melancólicos de la pérdida, el pesimismo de la fugacidad y un cierto vitalismo, trufado de sentido humanista, dulce inconsciencia y ligereza erótica, cuya última consecuencia no puede ser otra que la inclinación por la aventura, el gusto mediterráneo por la pasión y la aceptación serena e inteligente de las lógicas limitaciones del tiempo y de la muerte. Las heroínas de sus novelas y de sus cuentos participan de todos los rasgos citados y en ellas es posible descubrir el temperamento sureño de unas fábulas que no sólo cuentan historias sino que ofrecen un modelo de pensamiento y un patrón ideológico. Mientras Ana de Medina-Lautenberg le muestra a Ángela de Yeste su casa está ofreciendo a la vez una norma de vida, un pensamiento y un modelo que la otra también comparte. Son, entonces, compinches en las pequeñas añagazas del vivir, y hermanas en su trayecto, porque las dos comparten una idea semejante sobre los hombres y sobre el amor. Esta es la causa de que las dos entiendan el recorrido sentimental de la casa, la mezcla insólita del dolor y del placer, la traición de la memoria y el errático viaje por el recuerdo de Ana en el que Ángela parece sumergirse como el resto de los lectores en las profundidades de un alma singular.

*Thalassa* se inicia como la anécdota de un viaje familiar en el que don Alberto y doña Luisa, acompañados de su hija Isabel se dirigen a Valencia invitados por el alcalde de la ciudad. Hasta aquí todo el argumento se encuentra sujeto a la normalidad. No hay otras estridencias que la insistencia de Isabel en tomar el camino de la costa en vez de

---

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 155.

coger la dirección de Yecla, y el comentario del narrador acerca del curioso gusto de la joven por el mar: *Desde su niñez todos habían reído comentando la afinidad y el placer que ella sentía ante la extensión vasta y serena del mar.*<sup>108</sup> El narrador comenta el raro entendimiento de la niña y de la adolescente Isabel con el mar, sus paseos por la orilla, su familiaridad con un elemento que parecía de su misma naturaleza. Con el paso del tiempo aquella misteriosa relación se había hecho más intensa, como si entre el mar y la mujer que iba surgiendo de los últimos restos de la infancia se estableciese un pacto inefable que desde entonces la había unido de una manera estrecha. La muchacha lamenta la decisión del padre de tomar el camino del Altiplano para el viaje a Valencia, porque por ese recorrido no va a poder contemplar el mar. Ya en el coche y de camino hacia Valencia, Isabel se duerme profundamente a causa de su llegada tardía a la casa la noche anterior. Durante el espacio del sueño el narrador va contando historias que relacionan a la joven con su amor por el mar, referencias a su figura erguida, a la serenidad aristocrática y a la altivez que recuerdan algunos atributos marinos; incluso se permite el desliz del sobrenombre que sus familiares le habían puesto de pequeña: *Sus familiares la habían llamado, cuando niña, la “sirenita”, pero la Isabel adolescente les había obligado con una simple mirada, a deponer ese apelativo.*<sup>109</sup>

Cuando despierta, la joven se percata de que está sola, y de repente experimenta la sensación de un lugar conocido próximo, es sólo un presentimiento vago, una idea inconcreta que la embarga, aunque en realidad por el tiempo transcurrido cree hallarse en las tierras del Altiplano. La sensación de felicidad se intensifica e Isabel se deja embargar por un gozo generalizado que le extraña, encontrándose donde supone equivocadamente: *El ligero viento la hacía a veces estremecerse, y en su seno hallaba*

---

<sup>108</sup> *Ibidem*, p. 160.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 161.

*Bela algo indescifrable que no le era ajeno.*<sup>110</sup> Las premoniciones de la muchacha alertan al lector que empieza a imaginar un juego de sobreentendidos. Los padres departen con otras personas en la terraza de un bar. La escena tiene la luz inquietante y alucinada de un sueño. El enigma del paisaje forma parte del enigma de la adolescente, el misterio de una llamada secreta: *El aire tomaba una calidad nueva, que enervaba los sentidos de Bela. Y entonces ella sintió la llamada.*<sup>111</sup> Por vez primera en estos cuentos una fuerza sobrenatural empuja a los personajes, además de su propio mundo interior. Acaso la adolescencia de Isabel ayude en ese proceso narrativo de premoniciones que indudablemente desembocarán en la revelación final, la adolescencia y, desde luego, su condición privilegiada de mujer. Si las mujeres llenan toda la narrativa de Montalvo, en la seguridad de que ellas ofrecen al novelista una mayor riqueza psicológica y humana, en este relato sólo una mujer podría suscitar con más credibilidad las claves del nudo narrativo. Una mujer que paulatinamente va sintiendo la llamada de algo, poseída por una fuerza indeterminada que poco a poco se va apoderando de ella, como un espíritu o una llamada indefinible.

Esa fuerza opera sobre todo en su condición de hembra y de adolescente, en ese estado mágico a medio camino entre la infancia y la madurez, como si en esa edad la mujer estuviera preparada para sentir más intensamente el misterio de la vida. Esta vez el misterio es el mar: *Y entonces vio el mar. El bellissimo espejo infinitamente fragmentado bajo el cielo benigno.*<sup>112</sup> Todo el cuento ha estado dirigido, por supuesto, a este último instante. Si rastreamos el hilo argumental no encontraremos nada que podamos llamar fantástico, porque todo el argumento ha estado sujeto a la norma de la imaginación y de la intuición femenina, en el supuesto de que el mundo de la mujer dispone de unos mecanismos diferentes y un tanto mágicos que el hombre no posee.

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 162.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 163.

Esta es la clave de todo el relato, el impulso que podría haber convertido esta pieza en una narración extraordinaria, en el sentido irreal del término; y, si embargo, todo queda en un sueño, en el sueño de una muchacha que viaja en dirección al mar, mientras atraviesa la llanura del Altiplano y va anticipando la presencia mágica del mar: *Su mente pensaba en la llanura, en la alejada Yecla, mientras que su cuerpo saboreaba ya la apelación dulce como el vino que cantaba en el mar*<sup>113</sup>.

El encuentro, tal como se suponía, se establece en términos de vaticinio, como si antes de verlo la muchacha ya supiese que estaba ahí, que era como un ser vivo llamándola especialmente a ella, escogida entre el resto de sus semejantes, tal vez porque en la naturaleza femenina de Bela hay un ingrediente sobrenatural, o porque su adolescencia se presta a este tipo de encuentros irreales, como llegados de un sueño.

El cuento plantea indiscutiblemente alguna explicación imaginativa, o al menos deja el final abierto, aparentemente realista, ceñido a un argumento que llevaba en su seno una explicación natural, pero Isabel no es una mujer cualquiera; lo que ella ha experimentado en ese viaje al mar, el encuentro casi a ciegas con la salinidad del aire y la transparencia de la luz la ha dejado marcada para siempre, tanto que al término de la pieza se entrega a la llamada visceral del mar y se olvida de su deber de acudir a la voz de sus padres; a no ser que la muchacha ya hubiese sido elegida desde su nacimiento y que desde pequeña estuviese en su conciencia esta suerte de sabiduría, esta búsqueda desahogada del mar como se busca el origen o el territorio de nuestra especie. Tal vez el apelativo de *sirenita* que sus familiares le habían puesto de pequeña tenga un fundamento real; en todo caso, aunque el entramado de la fábula está resuelto de forma realista, a los lectores nos puede quedar un regusto fantástico y la tentación fácil de

---

<sup>112</sup> *Ibidem*, p. 164.

<sup>113</sup> *Ibidem*, p. 165.

acudir a ciertos símbolos mitológicos; lo que desde luego no merma ni una pizca la ambigüedad y la solvencia literaria e imaginativa del relato.

El comienzo de *Una página mitológica* transcurre en el despacho del profesor Carlos Humberto, en una tarde luminosa, y en la compañía de unos amigos, en el ambiente cálido y culto de una conversación sobre la literatura y el amor. Los personajes habitan un mundo previo al que el escritor ha dado forma y nombre, y sobre el que regresa habitualmente, enfocando su mirada en un sentido o en otro, entrando en la vida de sus criaturas y eligiendo un momento, una circunstancia, un personaje. Los lectores ya conocemos a estos seres que habitan una pequeña ciudad de provincias, que se reúnen según su clase social y sus gustos, que comparten la delicia del clima y el regalo de la vegetación, que son, finalmente, los portadores del botín literario de Montalvo, y suelen esconder a veces una pasión o un secreto.

Esta pieza se abre con una tesis, una frase de Balzac, en torno a la cual gira la conversación de los personajes: *Una gran pasión es tan rara como una obra maestra.*<sup>114</sup> La identificación de la vida y de la literatura viene bien a la atmósfera relajada y ociosa de las criaturas novelescas de Montalvo, que no tienen empacho en perder su tiempo y debatir sobre el amor perfecto o la obra maestra. La estructura recuerda a los diálogos renacentistas, a las reuniones en las que se discutía sobre la vida y el arte, y en las que cada cual contaba una historia o departía animadamente con el vecino, sin que la importancia del tema diese lugar a encendidas controversias. En esta reunión es el joven poeta Manrique Greene el encargado de relatar una historia de amor, la historia de una gran pasión. Se trata del noviazgo de su amigo Antonio José, miembro de la gran sociedad mercantil de la posguerra murciana, con Anabel, con la que desde el principio mantuvo una relación tormentosa que no auguraba un término feliz. Contra viento y

---

<sup>114</sup> *Ibidem*, p. 170.

marea los enamorados hacían caso omiso de los consejos y de las advertencias de los amigos y familiares: *Un par de sucesos que no son del caso agravaron aún más la situación, pero ellos parecían estar atados por algún bramante divino que nada conseguía romper.*<sup>115</sup> Algo anormal emanaba de este amor, algo enfermizo y raro que los atraía irremediablemente y les perjudicaba porque era un amor oscuro. Al fin, el padre de Antonio José lo envía a la capital para alejarlo del fuego de la muchacha.

El poeta Manrique Green concede una versión de las causas últimas del amor enfermizo de Antonio José y Anabel. En su versión el poeta destaca el gran parecido de los dos jóvenes, y la posibilidad de que el muchacho, elegido por la alta clase social murciana como ejemplo de su pujanza y de su voluntad de éxito, hubiese elegido a la joven como se elige la imagen repetida en un espejo: *La muchacha se convirtió para él en el nítido arroyo donde su figura se reflejaba limpiamente, una figura que no podían devolverle los espejos porque era ante todo moral.*<sup>116</sup> El mito es, desde luego, el de Narciso mirándose en las aguas cristalinas de la fuente a la búsqueda de lo mejor de sí mismo. El parecido de ambos certificaba esta versión de la extrema vanidad del joven Antonio José, enamorado de su misma imagen con la pasión enfermiza del personaje mitológico. El final de la historia resulta altamente significativo. El amor oscuro y anormal de Antonio José termina convirtiéndose en un amor conyugal. Manrique Green explica a sus amigos en la reunión que cuando el joven burgués dejó de verse en el espejo de ella, comenzó a descubrir la verdadera belleza de la joven, aquella que acaso había intuido pero de la que se había percatado porque su propia imagen le impedía disfrutar de la hermosura de Anabel. Manrique Green termina lamentando aquel giro inesperado de los acontecimientos, porque éste le impidió aspirar al amor de la joven, a la que pretendía en secreto.

---

<sup>115</sup> *Ibidem*, p. 174.

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 177.

La fábula en sí contiene una deliciosa, aunque terrible, advertencia sobre el amor; es un juego y es una búsqueda de sí mismo; produce irremediamente dolor en el que no lo obtiene, pero su descubrimiento constituye una gloria. Manrique Green ha contado una anécdota galante, en la que él se halla incluido de una forma más bien triste, en la tónica estela de los grandes poetas despreciados por sus damas. La tesis del inicio ha sido ilustrada por un relato de amor, a mitad de camino entre la realidad y la ficción. En la mesa hay, por supuesto, secretos intereses sentimentales, y la conversación parece aludirles a todos. Entre la realidad y la literatura existe esa falla insalvable de la propia vida, del dolor y del placer en juego. Esta es la causa de que Manrique Green no tenga intenciones de contar literariamente y por escrito el relato que ha ofrecido en voz alta a sus amigos de la tertulia. La literatura y la vida se entrecruzan en las vidas en calma de estos burgueses al acecho, amparados en su privilegio de hombres de mundo, cultos y mundanos, mientras la vida pasa frente a ellos igual a todos los días y tan distinta como el resultado inexorable de los años: *Todo cambia a nuestro alrededor, todo cambia, la sociedad, las costumbres. Todo. Menos el amor.*<sup>117</sup>

La idea de las primeras páginas ha quedado ampliamente ilustrada. Las grandes pasiones son, desde luego, tan raras como las obras maestras. Su duración es efímera y su sentido no siempre cristalino, no siempre honorable. Antonio José y Anabel viven la pasión equivocada, producto de la vanidad del joven, el engaño superficial de los primeros tanteos amorosos. El resto es tiempo y destrucción, serenidad y cenizas. Los días pasan por encima del primer desvarío inadecuado, y lo que hubo tiene ahora otro nombre, de igual forma que Anabel ha terminado llamándose Clara y se ha casado con Antonio José. Todo cambia, pero básicamente el comportamiento humano repite unas pautas semejantes durante años, y los hombres se ajustan a esas pautas como criaturas

---

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 178.

de esta comedia humana. La frase de Balzac ha cruzado el argumento del relato, bien ensamblada en el contexto intelectual de poetas y profesores departiendo sobre asuntos humanos y artísticos. El título del cuento no deja lugar a dudas sobre su contenido, pero la ligereza, la gracia y la profundidad de la anécdota, escrita con la finura estilística y la transparencia de la pluma de Pedro García Montalvo añaden al conjunto un clima divertido y vital, en el que la verdad y el dolor no invalidan la exquisita perfección de la historia.

El arranque de la historia titulada *La mujer del cabo San Antonio* es una muestra de la sensualidad y del sentido hedonista de los relatos de Montalvo, así como de sus personajes. A la sombra benevolente del huerto los hermanos Baltasar y Bartolomé, vástagos y herederos de una de las familias más ricas de la ciudad, se entregan al placer de la conversación cobijados por las parras y los rosales, provistos de un servicio de cristal de Bohemia donde la criada les había traído el coñac francés. Los hermanos disfrutaban de una amistad poco común, de no ser por un estrecho vínculo que procede de la depravación compartida de sus infancias, de la complicidad del vicio y que los ha unido con un sólido lazo. Hijos del poderoso Leonardo Santos, fundador de un emporio económico, levantado en plena posguerra con maneras que incluían el expolio y la falta de escrúpulos morales, los jóvenes eran diestros en los placeres de la cama, libertinos y hedonistas, ningún gozo les era ajeno; ni siquiera el del recuento de las amantes y de las jornadas del placer: *Ambos hermanos iniciaban sin prisa el hilo de sus recuerdos, como quien separa en un cofrecillo las cuentas de muchos collares, en busca de la esmeralda o de la plata.*<sup>118</sup> En el cómputo y la memoria de las mujeres con las que habían disfrutado de las maravillas de la carne destaca primordialmente un nombre, el de Patricia. En la liturgia del recuerdo, a la sombra del huerto y con una copa de licor en

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 182.

las manos, los hermanos descubren la intensidad perversa de la memoria. Y en la oscuridad insondable de sus noches y de sus días hay un sitio de privilegio para una sola mujer: *¿Qué son todos los demás sueños ante la historia de Patricia?*<sup>119</sup> En la particular galería de su depravación, Patricia había impuesto el límite de su propia iniciativa y les había plantado cara, e incluso había osado enfrentarlos.

Los hermanos van engarzando sus historias lascivas, entre las que se incluyen mujeres maduras y virtuosas o adolescentes prematuras, entregadas a los malvados por un favor o por un préstamo, feas, hermosas, rubias e inocentes; mujeres, al fin, doblegadas por el poder económico de los hermanos Santos, testigos de su crueldad y de su lujuria, en un tiempo desalmado y obtuso. Todas, desde luego, menos la condesa de Yeste a la que especialmente Baltasar había deseado durante un tiempo, prendido de su elegancia y de su belleza. La zafiedad de los Santos no podía aspirar a la distinción de Ángela, aunque la aristócrata se permitiera jugar con ellos durante un tiempo. La rememoración de los hermanos se da de bruces estrepitosamente con la rémora de la condesa, de tan triste remembranza.

Prosiguen los hermanos con el catálogo de damas seducidas, incluidos los fiascos y los errores, las anécdotas de un juego frívolo, empapado de un placer sin alma y propio de un par de mujeriegos inmorales y sinvergüenzas. La delectación con los detalles del pasado, el morbo por la anécdota lasciva convierte a este relato en un tratado de perversiones y en el retrato minucioso de dos infames inflando su propia vanidad de viles abusadores, aunque a la vez –y éste es quizás el detalle más importante- encontramos asimismo una mirada nostálgica a un pasado halagüeño y generoso en los dones de la vida, una vuelta sin prejuicios, valiente y casi descarada que constituye también la otra cara del placer erótico, aquella que se deleita con la

---

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 183.

rememoración minuciosa del suceso: *La perfecta pureza del libertino, su inagotable misoginia, y las mujeres no eran sino el más hondo de sus lujos.*<sup>120</sup> A pesar de todo para Bartolomé Santos aquella mujer del *Cabo San Antonio* había desaparecido de su memoria, era el castigo por toda una vida de depravación, como doña Inés lo había sido para don Juan pero en la forma furibunda del amor. El amor y el olvido constituían en cierta manera el castigo del destino para los que habían abusado de la inocencia y de su poder. La venganza metafísica mediante la cual todas las mujeres burladas tomaban su propia revancha era precisamente el vacío de la memoria de aquella mujer de cuyo rastro ya no quedaba nada, y con la que por lo tanto no podía solazarse ya. El burlador exigía la entrega sin condiciones y el botón posterior de la memoria. Amar sin la promesa de su recuerdo no tenía importancia: *Al perder a esa mujer del “cabo San Antonio” él mismo era el olvidado, el rechazado por la pasión*<sup>121</sup>

El cuento se cierra con un guiño galante, además de la obligada reflexión del narrador acerca de la especial belleza de los recuerdos marinos, sobre todo cuando eran evocados desde la umbría placentera de un huerto. El cruce de miradas entre Dora, la sirvienta, y Bartolomé sirve de broche al cuento y deja un perfume de presagios eróticos, la constatación de que el juego galante prosigue, aunque el veneno de la memoria ha enturbiado brevemente la dicha de los hermanos que recuerdan la cita en el barco de la misteriosa dama, una cita tal vez imposible, sólo una osadía chulesca, pues difícilmente serán capaces de regresar al recuerdo, aun en el caso improbable de que los acontecimientos vuelvan a repetirse. Bartolomé parece conformarse con la cercanía de Dora, con la promesa de su carne posible, mientras los ecos de una memoria irreal suenan como las sirenas del *Cabo San Antonio*, la prueba fehaciente para los hermanos Santos de que ni siquiera con todo su poder eran capaces de conseguir la dicha absoluta,

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>121</sup> *Ibidem*, p. 189.

huidiza como el recuerdo de la mujer que les había hecho sufrir: *La felicidad es oscura y permanece inexplorada*.<sup>122</sup>

Un cuento como éste contiene alguno de los ingredientes más comunes de la narrativa de Pedro García Montalvo, precisamente aquellos que lo identifican y le otorgan el carácter de un novelista personal, creador de un mundo propio. La mezcla de la maldad, el libertinaje y el oscuro poder de ciertos personajes de sus relatos, procedente de los años inmediatamente posteriores a la contienda civil, contrasta siempre con aquellos otros que ejemplifican la cultura, la elegancia y una determinada filosofía de vida. A un lado la estirpe de Los Santos, enriquecidos en la rapiña y en la usura de la posguerra, y a otro Ángela de Yeste, elegante y liberal, apurando con un resto de amargura el placer de vivir, sin prisas, sin esperanza, pero distinguida de la chusma que la rodea. El límite entre ambos universos es tan vasto que resulta inimaginable e insufrible cuando esos límites se desmoronan y sus criaturas entran en contacto. Así la condesa de Yeste y el intermediario en la novela del mismo nombre, o Luisa Estrada y los miserables a los que ofrece su cuerpo como un acto de caridad. Pedro García Montalvo se empeña en hacerlos coincidir en sus fábulas para ofrecer una idea del ser humano, una perspectiva, no siempre halagüeña de la condición de sus criaturas, arrojadas al vértigo de sus historias, recogidas de la misma sustancia de la que está hecha la vida.

Encontramos en algunos cuentos, como en el comienzo de *El atardecer en los huertos* cenas y ritos que en otro contexto y bajo otros modos literarios podrían pasar por genuinamente murcianos en el sentido folclórico y terruñero de la palabra. En efecto, si tuviésemos que destacar un rasgo sustantivo de los cuentos que hemos venido analizando en las dos colecciones de las que hemos dado cuenta, ese rasgo sería

---

<sup>122</sup> *Ibidem*, p. 190.

inequívocamente el carácter murciano de las tramas narrativas, el fondo histórico y sociológico de la ciudad de Murcia y de su entorno, de la vegetación, el clima y las raíces clásicas y humanistas de una tierra asomada al Mediterráneo y bañada por la luz inconfundible del sur europeo. Murcia está, desde luego, presente en sus relatos como Madrid lo estará en sus novelas, pero hay más, lo que realmente hallamos de común con el sentido murciano de la palabra es el concepto más amplio y más rico de clasicidad, de paisaje sureño hermanado con Grecia y con Italia, afines las sustancias culturales y humanas, semejantes los modos artísticos y filosóficos, iguales la vegetación y los árboles, el aroma de los huertos y las flores, el fino hedonismo y la transparencia del aire, el amor y las mujeres y los hombres, y acaso también, el destino. La Murcia de Montalvo es real pero es también una invención, una mejora, una idealización y un territorio mítico, que en ocasiones tiene más que ver con el Paraíso que con una pequeña ciudad de provincias.

En el primer párrafo de *El atardecer en los huertos* percibimos algo de todo lo anterior. Algo ancestral y salvaje se esconde en la domesticidad del huerto, en su apacible imagen vegetal, como si en su fondo quedaran las huellas antiguas de otras civilizaciones, de culturas arcaicas, de sacrificios rituales, de leyendas mitológicas: *Algo de la olvidada salvajidad estaba intacto en el espíritu de los huertos.*<sup>123</sup> La fina percepción del narrador nos acerca a aroma y al sonido de los huertos como si en ellos estuviese cifrado el auténtico destino de los personajes, porque en ellos reside también la herencia de una cultura, de una tradición. Lo murciano sería, en este caso, un concepto universal, una idea sureña o mediterránea, o grecolatina. Los personajes participan de esa fiesta vegetal de los huertos y los jardines, y son parte también del paisaje. La maestría literaria de Montalvo consigue destapar las filigranas de la luz y de

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 193.

las formas, los detalles insignificantes y las sutilezas de cualquier escena. Frente al horror de la conciencia de algunas criaturas de sus historias se halla la belleza absoluta del entorno natural y la bonhomía del clima. Tanto que a veces nos resulta impensable el crimen, de palabra o de obra, escondido en el interior de tanta hermosura, como nos sorprenderá el viacrucis de Luisa Estrada o las terribles penalidades y peligros de la condesa de Yeste. Los seres de ficción de las fábulas de Montalvo están constantemente amenazados por el mal, en cualquiera de sus formas o manifestaciones, y su aventura es convivir con él, afrontarlo o esquivarlo.

Una escena huertana constituye el preámbulo de la historia que contará Encarna, mientras su tía Juana, rodeadas las dos mujeres de los aperos y los cultivos de la huerta, lava el pelo a su sobrina Encarna. En esa faena cotidiana pone Montalvo una especial delectación que conviene a la atmósfera general del cuento: *Los dedos de la tía Juana parecían trenzar esas formas de luz fugitiva en el pelo de la muchacha.*<sup>124</sup> Un aire mitológico o bíblico se respira en la escena. La mujer mayor que lava el cabello a la joven, la placidez de la luz y del huerto, el deleite en los pequeños asuntos de la jornada. Todo da pie para que Encarna, aprovechando la referencia de su tía al cabello sedoso de su sobrina, cuente una historia. El narrador aprovecha ese instante para magnificar la magia de los cuentos, el poder de seducción de las historias de carácter oral que alguna vez nos contaron, tanto que Juan se estremece ligeramente, como nos estremecemos todos antes de atender al corazón del relato, en los prolegómenos de la fábula, mientras el narrador se prepara para decirnos su historia. Lo que se nos va a contar puede ser cierto o imaginario, proceder de la experiencia real o de la leyenda inventada; en realidad poco puede importarnos estas menudencias, porque mientras nos colocamos

---

<sup>124</sup> *Ibidem*, p. 193.

para escuchar el relato nada es más verdad que aquello que nos van a relatar de inmediato.

Lo que cuenta Encarna a su tía es más que una anécdota, el resultado de una impresión, la magia de un parecido entre dos hombres: el desconocido que la vigila en una calle de Murcia a donde va acompañada por su madre para comprar ropa y el rostro de Esteban, el muchacho con el que había salido un mes antes. El parecido entre los dos hombres no es perfecto, porque Encarna descubre otra semejanza entre el extraño personaje y su tío Paco, el marido de Juana, que ya ha muerto. La consecuencia de todo esto es que la muchacha se da cuenta que el desconocido ha establecido una relación impensable para ella, la fisonomía semejante de Esteban y de su tío Paco al que ella había apreciado tanto: *¿Me gustará Esteban porque me ha recordado siempre a mi tío Paco, y me lo ha devuelto tantos años después?*<sup>125</sup> La pregunta, por supuesto, queda suspendida sin respuesta, pero el misterio del hombre que había surgido de las calles anónimas de Murcia para espiar los pasos de Encarna y de su madre había cerrado un enigma y, sin embargo, abría otros. Era un rostro que unía dos seres amados y dos tiempos diferentes, la pieza que culminaba el tapiz de la memoria, como si el azar o la misteriosa necesidad hubiese salido a su encuentro para mostrarle la luz: *Aquel rostro era la estrella oculta que al hacerse visible nos da por vez primera los contornos precisos y bellos de la constelación.*<sup>126</sup> La correspondencia encontrada por Encarna da sentido al amor por Esteban y resuelve sus propias dudas, como si fuera natural amar al hombre que no recuerda a otro hombre que ya amamos antes. La casualidad ha permitido establecer un orden que en otras circunstancias no habría hecho posible el esclarecimiento de un pequeño misterio. La anécdota se corresponde con la finura y la sutileza de la escena descrita, con la filigrana del estilo de Montalvo y con la maestría

---

<sup>125</sup>Ibidem, p. 197.

<sup>126</sup>Ibidem, p. 198.

apenas perceptible de un poder narrativo que necesita de la madurez y de la destreza de un lector extraordinariamente sensible, casi tanto como el propio autor; de lo contrario buena parte de los significados y de los detalles que se esbozan apenas en estos relatos quedaría a oscuras, y tal vez incomprensible.

Frente al mar de Alicante y en una terraza Valverde, el famoso crítico literario, se dispone a emprender una aventura. *Viaje sentimental* tiene como pórtico una excusa ciertamente galante, al estilo de algunos personajes de Montalvo, aunque esta vez es un hombre el que aguarda acontecimientos, mientras rememora la aventura sentimental con Norma un año atrás: *Como todo amante de las artes sentimentales –la literatura y el cinematógrafo– Valverde era un gran romántico, a pesar de sus maneras desenvueltas*<sup>127</sup> Lo que ha conducido hasta allí al crítico literario ha sido un impulso irreflexivo más que la búsqueda concreta del cuerpo de Norma, el impulso de un romántico que buscara las huellas de una gran noche de amor algún tiempo después. Norma ya no es el objeto carnal de una noche de locura, sino un perfume y una evocación, la conversación en un café momentos antes del encuentro, el recuerdo de sus palabras y los restos de su calor. Aunque Valverde no ha sabido de ella durante todo el año, regresa al mismo café y recupera las palabras de una conversación acerca de algunas películas preferidas por los dos. El narrador deja entrever, además, algún tipo de dificultad con el régimen político en su condición de periodista, una alusión velada a la dictadura que Montalvo sabe esparcir entre sus páginas de manera tácita como un rumor de fondo que nunca elude pero que tampoco utiliza en demasía. Era muy agradable, por otra parte, la revisitación de los lugares que había recorrido un año antes en compañía de la mujer y que ahora conservaban su recuerdo.

---

<sup>127</sup> *Ibidem*, p. 203.

Frente al mar, Valverde disfruta de la imagen del paisaje, mientras decide buscar los lugares que un año antes había visitado con la mujer. Es por tanto una vuelta a la memoria sentimental, un viaje como reza el título del cuento a los espacios del amor antiguo y breve. En su búsqueda de los lugares compartidos, Valverde se da cuenta de que no le resulta fácil hallar el café, la orientación precisa, la calle concreta. Pregunta en vano porque nadie sabe la ubicación exacta de lo que Valverde busca. En el lugar donde debía levantarse el café hay ahora una tienda con aspecto de llevar allí muchos años. Valverde se desconcierta y convierte su búsqueda en una cuestión de honor. La noche se precipita sobre el paseo y las calles y el hombre se encuentra extraviado en la ciudad, en mitad de un mal sueño y defraudado por su fracaso. Cuando el cansancio aturde sus pasos el hombre decide encaminarse hacia el centro de la ciudad, hacia los bares llenos de luz del puerto. Experimenta la sensación de que si no encuentra el café algo importante de aquella noche junto a Norma se va a perder asimismo, aunque su posición es ciertamente pesimista, la posición del hombre que ya ha cumplido los cuarenta y no es capaz de reconocer los sentimientos del primer amor.

Acaso ese empecinamiento en situar el café en algún lugar reconocible de las calles del pasado fuese una manera de poseer la memoria de la mujer y su propio pundonor de amante. Concibe el hombre también la certidumbre de que la fatalidad dicta la confusión, como si la pérdida fuese el destino necesario del recuerdo con la mujer: *Aunque nada significaba ese café cantante inencontrado, le parecía que Norma quedaba así más alejada, más perdida para él.*<sup>128</sup> La reflexión del narrador va dirigida hacia un final decepcionante, la certeza de que la memoria del amor no se recupera fácilmente, que el viaje sentimental de Valverde ha constituido toda una pérdida de tiempo, pues el objeto de su búsqueda se le ha hurtado, como si el destino quisiera

---

<sup>128</sup> *Ibidem*, p. 209.

impartirle una lección de vida, la imposibilidad de regresar al sentimiento: *La pasión es irrecuperable por naturaleza y que sólo podemos revivirla en lo venidero.*<sup>129</sup> La decepción final constituye la moraleja del cuento. Ese viaje sentimental de Valverde ha sido inútil, a no ser que en su curso el crítico literario haya aprendido algo de los extraños mecanismos de la memoria y del amor. En la primavera que ya camina cerca del verano, en el interior de una ciudad del sur con vistas al mar, Valverde ha experimentado la amarga aventura de la pérdida irremediable, porque no sólo le ha sido imposible volver a los lugares del amor antiguo sino que además ha aceptado que ni siquiera ese viejo sentimiento ha logrado mantener su identidad, tanto que hasta es posible cuestionar la veracidad del recuerdo, la autenticidad de su imagen recordada: *¿Has estado alguna vez en sus brazos, Norma, como él pretende creer?*<sup>130</sup> Valverde ha regresado al lugar de la pasión para recobrar los restos de un viejo valor amoroso, como volvemos siempre al sitio donde la dicha nos fue favorable. Su experiencia le ha mostrado que no es posible encontrar ese lugar exacto, dar con el espacio, la atmósfera y el tiempo en que sucedieron las cosas. El cuento es una excusa, la excusa de la confusión, de la pérdida, del extravío para obtener esa idea de lo imposible recuperado, porque aunque hubiese hallado ese café donde un año antes había sido feliz con una mujer, no habría podido salvaguardar nada del primer fogonazo del enamoramiento, en ese estado de cansancio y pesimismo, de derrota y olvido que *despierta el amor a los cuarenta años.*<sup>131</sup> La conclusión final nos parece evidente. Valverde ha aprendido que el pasado no puede volver, que sólo podemos vaticinar la dicha del futuro, pero que nos está vedado regresar a ella, una vez que todo ha sido consumado.

En el cuento *Perfección y belleza del pasado* José llega con propósitos desconocidos hasta la casa de la calle de Navarra y pregunta a un anciano por las fotos

---

<sup>129</sup> *Ibidem*, p. 209.

<sup>130</sup> *Ibidem*, p. 209.

que alguna vez hizo al huerto de su infancia. Este es, al parecer, el objeto de su viaje: *Toda su infancia transcurrió frente a ese huerto, y dentro de él, jugando entre sus hierbas a escondidas para no ser vistos por el dueño*.<sup>132</sup> El huerto, entonces, es una parte sustancial de su infancia, y por tanto una metáfora del paraíso, como ya viene siendo habitual en todos los relatos de la serie. Ver de nuevo el huerto, aunque sólo sea en una foto, es una manera de desandar el camino de la infancia, de aprehender nuevamente su aroma, de torcer por unos instantes el destino adverso que trunca los sueños, derrota las esperanzas, y acaba con las imágenes entrañables del pasado. La fotografía tiene ese poder de desafío contra la destrucción, como lo tiene la memoria. El huerto ya no está evidentemente. Las nuevas construcciones lo han exterminado, pero el anciano aficionado a la fotografía puede conservar en alguna parte una instantánea que pruebe el valor del recuerdo. José regresa para esto, aunque el anciano es ya una ruina y su vida ha sufrido un sinfín de pequeñas hecatombes, y ni siquiera está seguro de guardar alguna de aquellas fotos que había hecho en su juventud.

Viudo y lejos de los hijos, la vida del anciano ha perdido el brillo de aquella época y su fe en la memoria conservada en las fotografías se ha derrumbado, tanto que confiesa haber destruido una buena parte. José vuelve a otra época y allí encuentra al anciano, guardián de las imágenes de ese tiempo, arruinado por la edad y por el paso de la vida, como los huertos de la ciudad de Murcia, asolados por el avance implacable de la propia ciudad. Hay entonces un elogio y una lamentación de la devastación traída por los nuevos tiempos, del ocaso de la Murcia antigua, y con ella del ocaso general del ser humano: *Ahondar en los ojos del pasado, ¿no era ya la más primigenia de las actividades poéticas?*<sup>133</sup> José persigue la imagen fantasmal de una Murcia pretérita en el archivo mágico de las fotografías del anciano, en ese baúl

---

<sup>131</sup> *Ibidem*, p. 208.

<sup>132</sup> *Ibidem*, p. 215.

metafórico del tiempo donde únicamente parecen conservarse bien los asuntos perecederos, las calles y las casas y los jardines de otra edad. La magia de la fotografía consigue detener el tránsito de las horas para siempre y conservar su embrujo: *Se retrasa así el triunfo de la muerte, confiando esa imagen llena de nobleza a las sales de plata, al yoduro argéntico, o a una tela preparada con aceites.*<sup>134</sup> Los jardines y los huertos, esos pequeños paraísos de la ciudad del sur quedan fijados para siempre en la química de la fotografía y es una suerte de rebelión contra el tiempo, de añagaza contra el paso inexorable de los años. Don Lope, el anciano que guarda las fotos se convierte asimismo en un mago del tiempo ido, en el alquimista de la memoria de la ciudad, encerrado en su pequeño taller sin esperanza ya, convocando el espectro perdido de la vieja ciudad de Murcia, de sus jardines y de sus huertos desaparecidos y del perfil de una urbe que muy pocos conocen ya. La fuerza que ha empujado al hombre a llamar en la puerta de don Lope es tan profunda como la llamada del origen, una suerte de llamada del instinto, una voz de la infancia invocando otros días.

El narrador se empeña en otorgar a aquella búsqueda de José un carácter profundo, una especie de tarea poética, una soterrada necesidad de expresión de lo más íntimo, ajena a otras formas del arte. Su obra de arte era el rastreo de aquel huerto que había visto durante los primeros nueve años de su vida: *Allí estaba la tarea verdadera, el poema y la belleza expresados por sí mismos.*<sup>135</sup> El narrador insiste en esta idea, en el valor artístico escondido en ese gesto de José, en su impulso poético. Alguna relación nos parece encontrar en ese impulso de José y en el impulso narrativo de estos cuentos de Pedro García Montalvo en los que también hay implícita una voluntad de rastrear las huellas físicas y sentimentales de una Murcia perdida en el túnel de los años y del progreso. La belleza y la perfección del pasado, que anida misteriosamente en las

---

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 216.

fotografías de don Lope, radican asimismo en el conjunto de estos relatos donde podemos percibir el aliento misterioso, las formas y los volúmenes, y aun los aromas de una ciudad que no encontraremos en ninguna parte, ni siquiera en las viejas fotografías. El viejo es una especie de guardián de la memoria, como lo es también el novelista, un sacerdote supremo de lo extinguido, un invocador de las sombras: *Acaso aquel buen viejo era el límite mismo de su busca de los días perdidos.*<sup>136</sup>

La exaltación del pasado es, en el fondo, la búsqueda de un territorio propio, un espacio narrativo en el que Montalvo se siente cómodo, aposentado en su particular galería de personajes de la posguerra, pertenecientes a la alta burguesía murciana, incluso en algún caso a una cierta aristocracia, situados en una ciudad pequeña, salpicada de huertos y de jardines, enguinaldada con la flora exuberante de un clima mediterráneo, atenta a los pequeños sucesos consuetudinarios, que en la pluma de Montalvo adquieren las dimensiones humanas de carácter universal, y en parte nos aluden a todos, porque aluden a la condición humana.

En la penumbra del cuarto de don Lope José atiende a la ceremonia que oficia el anciano mientras esparce las fotos de un sobre amarillento sobre la mesa y va convocando lentamente las imágenes de una Murcia caduca, en las que al principio no aparece el huerto buscado. Del olvido doloroso del anciano arriban los retazos de otra edad, un tiempo quieto y terrible que por un momento el visitante desea no haber exhumado: *La vuelta hacia la penumbra del pretérito no puede hacerse impunemente, porque el sedal del recuerdo no elige, ni afina en su caída.*<sup>137</sup> De la fotografía que don Lope descuelga de la pared del cuarto emergen dos imágenes: la de su hija desaparecida y un retazo del huerto que ansiaba José. La yuxtaposición de ambas imágenes conlleva un mensaje agrídulce sobre la vuelta a una época: la tristeza y la nostalgia, la

---

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 220.

constatación de que el dolor es la sustancia de la vida y el pequeño hallazgo de un paraíso perdido. Don Lope insiste en revelar la foto original de la cual había extraído aquel detalle. Hay una atmósfera mágica en la que los dos hombres parecen introducirse en un túnel del tiempo, bajo la luz distorsionada del cuarto oscuro en el que el anciano está revelando la foto. Esa magia que lentamente va creando la imagen del huerto deseado: *Con una emoción sin límites José acercó sus ojos al pasado que no se recobra.*<sup>138</sup> La foto había sido finalmente revelada y en ella estaba en efecto una pequeña parte del huerto que José buscaba. Junto a la imagen del huerto, o detrás de ella, el hombre rememora sus juegos infantiles y sus primeras experiencias amorosas, y concluye con una clara referencia edénica, como si en verdad hubiese estado inquiriendo todo el tiempo por un sentimiento antiguo antes que por un paisaje, por una parte de sí mismo más que por un lugar determinado. En el acto de la contemplación de la fotografía se oculta una revisitación a los lugares sagrados de la infancia, al paraíso feliz de los primeros años, de los amigos y de los amores. La visita de José concluye, y el anciano le regala aquella copia fotográfica, que el hombre, ya en la calle y movido por un impulso irracional, arroja a una acequia. El acto poético que había venido a cumplir, está ya hecho, y su objeto consumado. La nostalgia y la memoria se han dado cita, entre emociones contrarias y gestos generosos, en algún lugar inubicable de una vieja foto. La exaltación del pasado, el canto de lo antiguo y la oda a la juventud constituyen la materia fundamental del cuento.

Don Simón y doña Emilia hacen un alto en su viaje de verano a Portman donde ya los esperan sus hijos para pasar los días del estío en el último cuento del libro, titulado *Una pausa en el viaje de verano a Portman*. Es un albergue en el que gustan de parar cada año para gozar de la delicia del destino inminente y disfrutar del paisaje

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 221.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 223.

minero como una premonición de lo que está aún por llegar. La música de una conocida jota hace saltar el mecanismo misterioso de la memoria, a los años adolescentes de los dos ancianos, y la mujer evoca sus dieciséis años cuando la pretendían dos jóvenes, de los que finalmente había elegido a su esposo, tal vez por razones de orden práctico: *La fortuna de don Simón debía prevalecer enseguida en el lance*<sup>139</sup> A pesar de la sensatez de la muchacha, ésta no parecía tener prisa y dio tiempo al tiempo antes de empezar a decidirse por uno de los muchachos. El dilema se le aparecía terrible, pues en la elección de uno de los dos jóvenes, debía necesariamente desdeñar al otro, y, desde luego, no se le iba a permitir armonizar los dos caracteres: el divertido Enrique y el emprendedor Simón hasta unirlos en un solo hombre ideal. Durante un año entero la joven Emilia juguetea con la difícil elección, considerando el espíritu pulcro y emprendedor de Simón y el atractivo un tanto tarambana de Enrique. A pesar de que su padre la apremia y de que su ambigüedad afectiva no es bien vista por los amigos y conocidos, Emilia se resiste a dar el último paso, aduciendo el hecho de que le gustan los dos y de que no podría prescindir de ninguno de ellos. Curiosamente los dos pretendientes coinciden en el aprecio de la popular jota: *Dicen que no nos queremos/ porque no nos ven hablar./ A tu corazón y al mío/ se lo pueden preguntar*. Tanto el despreocupado Enrique como Simón, y en distintas circunstancias, manifiestan su predilección por la tonadilla popular, lo que desconcierta absolutamente a Emilia. La canción se convierte por supuesto en un emblema de sus amores, aunque finalmente Emilia y Simón contrajeron matrimonio y el asunto quedó zanjado.

Al narrador no se le escapa la ocasión para disertar sobre la naturaleza del amor, y acerca de las pasiones heterogéneas, cuando el amante no consigue decidirse por una u otra opción: *Un solo corazón es capaz de albergar ese monstruo*

---

<sup>139</sup> *Ibidem*, p. 233.

*bifronte y encontrar la imagen de lo absoluto en dos personas que se niegan mutuamente.*<sup>140</sup> Algo común debería hallarse en esas dos opciones que concitan la emoción de una sola persona; y en cambio entre Enrique y Simón no existía nada que pudiera unirlos a los ojos de Emilia. Las paradojas del amor no tenían una explicación convincente, y tal vez lo único que podía hacerse era lo que la joven Emilia había hecho: jugar y divertirse con aquella paradoja y, al fin, escoger un camino. Lo grandioso del recuerdo era que aquella música podía traerle del pasado a la mujer a los dos pretendientes, unidos pese a sus diferencias en un mismo gusto por aquella melodía, reconciliados en el instante en que la mujer tornaba a escuchar la jota. La pausa acaba y la pareja decide reanudar el camino a Portman. Calla la mujer sus elucubraciones sobre una edad extinta, y ambos desean ya haber llegado a su destino y abrazar a sus hijos. Volvía lo cotidiano a disolver las brumas inconstantes del pretérito y olvidaba Emilia sus últimos afanes, aunque un atisbo postrero de luz la ayuda a resolver el enigma de los dos pretendientes, tan distintos y tan unidos en la melodía: *Yo misma era esa canción. Yo era lo que les hacía parecerse.*<sup>141</sup> Nada en cambio se resuelve satisfactoriamente en opinión del narrador, pues con buen tino concluye admitiendo la naturaleza misteriosa del amor, y por lo tanto resultaría ocioso decidir si es posible enamorarse de dos personas opuestas, si algo en ellas contiene la esencia común de la amada. Tan misterioso es por tanto el amor en sí como las formas paradójicas a veces en que se muestran. Las dos posturas que ha aducido el narrador serían, en consecuencia, irreconciliables. Emilia y Simón reemprenden su viaje a la bahía de Portman deseosos de abrazar a sus hijas, ajenos ya a otras consideraciones como no sean las propias del viaje. La pausa de Emilia sólo ha sido un capricho de la memoria suscitado por una

---

<sup>140</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 241.

vieja melodía y repentino como un mal menor. El resto es la vida misma, el viaje, los hijos y el camino.

Pedro García Montalvo acierta a detener su mirada en el instante de mayor tensión, pero sabio en el uso de los tonos narrativos, no carga excesivamente las tintas en la nostalgia o en la tristeza. Lo natural, lo cotidiano cobra naturaleza de excepción y llena este relato en el que no pasa nada, sólo un lapsus de la memoria, y una reflexión sobre el amor y sobre la vida. Emilia y Simón pertenecen por derecho propio a esa historia, son el producto de esa historia, y la música es su fondo. Todo queda, pues, explicado y todo es al mismo tiempo inexplicable, porque no hay un final rotundo nunca para las historias que vienen de la propia vida y son su mismo reflejo. Montalvo no insiste en los grandes temas en apariencia, porque todo su mundo está concebido con los estambres humildes de la realidad, pero en el fondo los asuntos son siempre los grandes interrogantes del ser humano: *La esencia del amor, como la del arte, es el misterio, y más misteriosa es la pasión pura y simple que surge entre dos seres.*<sup>142</sup> Lo más extraordinario tiene su origen en el fluir de todos los días, en los personajes que pueblan el mundo, y el novelista tiene la obligación de descubrir esos enigmas que palpitan en la normalidad. La gracia de la pluma de Montalvo combina lo trascendente y lo superficial; el tono aristocrático y el latido del pueblo, lo universal y lo murciano. Esa mezcla sabia lo convierte en un observador de excepción, en un analista del hombre que maneja a su antojo a las criaturas de sus fábulas, y es a la vez su propio trasunto y la referencia de todos nosotros, insertos en los relatos, agazapados bajo sus historias.

Los cuentos incluidos en este segundo volumen de *La primavera en viaje hacia el invierno*, titulado *Los amores y las vidas* han aportado al conjunto de la obra una variedad narrativa y una intensidad literaria que ya habíamos encontrado en el

---

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 242.

primer libro. No podemos olvidar la magnífica creación de Carlos Humberto en *El hotel de las termas* soportando estoicamente ese dolor insufrible por la muerte de su vástago, la elegancia de doña María vigilando a su esposo a distancia como un ángel custodio, mientras sobrelleva su pena sin estridencias. El patetismo del relato resulta tan convincente y, a la vez, tan descargado de elementos inútiles y ostentosos, que su eficacia es mayor, y el lector percibe con más proximidad ese desgraciado vía crucis al que se somete el profesor.

Por otro lado nunca hallaremos más bella y mundana a la condesa Ángela de Yeste que en el transcurso de ese viaje cargado de emociones hacia un destino incierto, pero a la búsqueda de una aventura amorosa que se cuenta en *Sonata para piano*. La tornadiza, inteligente y casquivana condesa nos somete a una lección magistral mientras perfila la metáfora misma de la vida: *Para la felicidad, amar a todos los seres es una actividad tan involuntaria como agradable*.<sup>143</sup>

En este segundo volumen de relatos hay una firme intención de consolidar el espacio narrativo que el autor había abierto con el primer libro. Se percibe el dominio de un mundo homogéneo, configurado como un mito clásico, a pesar de que el nombre de Murcia, junto con sus calles, plazas y parroquias, prolifera en estas páginas de una intensidad lírica inusual, en las que el paisaje, el clima y la luz conforman un territorio presidido por el jardín o por el huerto junto a las residencias de la alta burguesía provinciana, en los cuales suelen suceder las historias, salvo algún caso en que el viaje en tren o la panorámica del mar varían sensiblemente el escenario aunque no el tono mediterráneo de las historias, que rezuman sensualidad, pero bajo las cuales el autor acostumbra a deslizar sus ideas acerca del arte, del amor o del hombre. Por lo tanto podemos decir que en estos relatos predomina el aliento lírico y la

---

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 139.

reflexión, incluso en ocasiones tenemos la certidumbre de que ambos alientos se confunden en el curso de la narración. No en vano el título de la obra es una clara referencia a un famoso soneto garcilasiano y en el primer libro era un perfecto endecasílabo el que servía de título.

Las anécdotas de este segundo volumen insisten en alguno de los temas del primero: los ambientes galantes, las reuniones sociales, los personajes de una cierta altura cultural, la naturaleza interior y exterior del paisaje y de los seres humanos, la búsqueda de lo esencial del hombre y de la vida. Hay ahora una mayor profundidad pero a la vez se percibe la voluntad de cerrar en parte el ciclo iniciado en el primer título. Por tanto no señalaremos diferencias sustanciales de tono o estilo porque el conjunto de los cuentos responde a una idea semejante. Lo ha dejado escrito el profesor y crítico murciano Ramón Jiménez Madrid: *Apresar en reducido tiempo, pero con su morosidad proverbial, el denso latido del ser humano.*<sup>144</sup> En cambio sí advertimos una diferencia con respecto a los primeros relatos. En este libro el lector entra con el conocimiento del espacio y del tiempo narrativo de Montalvo, del carácter y la personalidad de algunos de los personajes más importantes, y además ahora ya sabemos aproximadamente de qué se compone la fórmula mágica de su narrativa. Nos hallamos, pues, en un territorio familiar, en el que entran y salen personajes que ya conocemos de otras historias: Carlos Humberto, Ángela de Yeste, Tomás Tarazona o Pedro Sanjinés, entre otros; los ambientes son asimismo parecidos, y casi siempre acogen a personajes de una cierta categoría social y cultural, aunque muchas veces aparezcan nuevos ricos de un origen incierto y oscuro relacionado a menudo con la posguerra. En esa atmósfera de claroscuros, escurridiza y compleja, suceden los asuntos aparentemente baladíes y amables, que sin embargo, esconden muchas veces la amargura de una tragedia o el

---

<sup>144</sup> *Ibidem*, 155.

vaticinio de un peligro sordo. El escritor murciano tiende a entreverar lo galante y lo terrible, la maldad y la belleza, la sordidez y el refinamiento. Sus heroínas cruzan frecuentemente los límites de lo permitido y se internan en los meandros de la marginación y del delito.

Lo que caracteriza el temple narrativo de Montalvo es la riqueza de matices en la creación de personajes, teniendo en cuenta que son ellos los ejes fundamentales de todas historias y que en ellos reposa la máxima responsabilidad del acierto literario de estos relatos. Montalvo es un maestro en perfilar la personalidad de sus criaturas, en indagar en su conciencia para extraer lo más oculto, lo más insólito, aquello que al lector le procura un conocimiento sustancial del género humano y, por ende, también de sí mismo. Por eso la lectura minuciosa de estos cuentos constituye entre otras cosas una lección concienzuda sobre la naturaleza humana y sobre la vida: *Su arte se inclina hacia lo que puede definirse como el “laberinto interior”. El sentimiento de la vida y el tono de las relaciones humanas.*<sup>145</sup> Otra vez las palabras acertadas del profesor Jiménez Madrid corroboran nuestra idea. Afluyen desde el fondo de estas historias los cuentos morales y líricos de Clarín y la narrativa de Pérez Galdós. Es verdad que le viene mejor a la concepción literaria de Montalvo la tradición literaria anglosajona, con Henry James y Hardy a la cabeza, pero no es menos cierto que el escritor murciano ha señalado más de una vez su gusto por la novela decimonónica castellana en particular. De cualquier manera hay matices primordiales que conceden a las historias de Montalvo un carácter particular y a toda su novelística una personalidad inigualable. Nuestro novelista usa la historia reciente española y su fondo social para confeccionar sus ficciones, y esto aporta un entramado narrativo diferente a la novela realista del siglo XIX. Es cierto que también estos cuentos como aquellas ficciones

---

<sup>145</sup> *Ibidem*, p. 156.

poseen una base claramente moral, pero Montalvo añade a este ingrediente la aportación cultural, artística e ideológica del mundo grecolatino, mediterráneo y sureño, la concepción sensorial de un universo de matices tan complejos como aquellos que provocan la luz y el clima levantinos. Sin este último ingrediente nos sería difícil comprender los argumentos, y sobre todo las ideas, vertidas en estas historias, porque en todas ellas subyace un modo cultural único de abordar la vida y el ser humano. De manera que lo intelectual, lo estético y lo moral se funden en una visión subjetiva acerca del mundo, bajo la cual respira inevitablemente la historia reciente española. Aunque a esto cabría añadir un aspecto literario arcaizante, una suerte de homenaje implícito a la mejor literatura del siglo XIX, a la que nuestro novelista es tan adicto, como si en esa vuelta a lo esencial de la narrativa quisiera encontrar García Montalvo su sello personal, la clave de toda su literatura, una protesta implícita a todos los ensayos, licencias y osadías narrativas a las que fue tan adicto el siglo anterior, como lo esencial de un relato estuviese en la cáscara, en la arquitectura o en un idioma ininteligible, y no en la sugerencia, en los detalles apenas perceptibles, en la riqueza de matices psicológicos y en el diseño de personajes sólidos a los que el lector siempre presta oídos porque todo cuanto les ocurre, le interesa. La originalidad de los relatos de García Montalvo no es una cuestión formal, sino la fundación de un territorio propio en un tiempo siempre pasado, en una pequeña ciudad de provincias y habitado por personajes con personalidad, llenos de la vida y del sentido de la aventura que el lector busca siempre en las novelas, a la vieja usanza, pero haciendo hincapié en los mundos interiores del ser humano, en sus pasiones ocultas y en sus vicios, en sus deseos inconfesables y en su fluir vital.

Del conjunto de los relatos que integra este volumen, cabría destacar la creación de grandes personajes a los que casi seguro veremos más adelante, en otros

cuentos y en otras novelas, personajes como Ángela de Yeste, Carlos Humberto y Pedro Sanjinés, que han protagonizado escenas memorables, los ecos de la música sonando siempre en el fondo de los jardines, la recuperación del tiempo perdido, la sensualidad y un cierto concepto canalla del amor y del placer, pero siempre el exquisito refinamiento de un universo donde la luz, el clima bonancible, los aromas del huerto y la belleza femenina ponen el contrapunto a la meditación sobre el sentido de la existencia, sobre la fugacidad de la dicha, sobre la esperanza, el sentido casi religioso de la naturaleza, los mitos sumergidos en las historias aparentemente cristalinas, pero tejidas con la filigrana de un encaje literario de altísima calidad, los retratos femeninos y la melancolía agrisulce de una concepción descreída e irónica acerca de todos los grandes interrogantes. García Montalvo no escatima sabiduría narrativa, salpicada de los mejores recursos poéticos, aquellos que llegan del interior del idioma y no se limitan a la mera retórica lírica, y el desarrollo de una especial ideología literaria, un regreso concienzudo al pasado en busca de lo que podríamos llamar la piedra filosofal, el sentido último de la vida, del arte y del amor, bajo lo que palpita asimismo un prurito ético, una honradez existencial a la que parecen acogidas todas su criaturas. También en estos cuentos, como en los primeros, está Murcia omnipresente como escenario y como imagen casi del paraíso. Y, sin embargo, no hay ni una sola referencia folclorista; muy al contrario, la Murcia que nos topamos en estas páginas podría ser un espacio universal, una ciudad de cualquier parte, siempre que respetáramos su vocación sureña y su fondo cultural clásico. Junto a la Murcia de los jardines y las grandes familias de la burguesía, resulta inevitable reseñar una Murcia oscura, trapacera y mezquina, surgida de la posguerra española y presente en algunos personajillos un tanto siniestros, tan habituales en las novelas y en los cuentos de García Montalvo, que merodean alrededor de personajes de gran calado moral y de extraordinaria hermosura. Son, de alguna

manera, el negativo feroz e infame de la Murcia edénica, luminosa y apacible, indispensables por otro lado para configurar espacios de sombra y de luz que soporten el complejo mundo narrativo de nuestro novelista, que den albergue al discurso tenaz de las pasiones encontradas, la creación de espacios sombríos combinados magistralmente con la brillantez de las reuniones burguesas, el sonido distinguido de un piano y las maneras señoriales de la condesa, tan mundana por otro lado, a la búsqueda siempre de una aventura perfecta, de un último amor definitivo, que teme a la vez, porque se sabe al margen de los convencionalismos matrimoniales y de la vida sedentaria y monótona.

Y todo esto escrito con la soltura de un clásico, con la elegancia casi imperceptible de un escritor que ha interiorizado los modelos de la mejor novelística europea y americana, que ha bebido de las fuentes narrativas más solventes: Galdós, Clarín, Proust, Stendhal, Miró, Conrad, Henry James o Mann, entre otros muchos, desde luego también los griegos y los clásicos españoles, y que ha vuelto la vista con valentía e inteligencia hacia moldes narrativos de otro siglo casi, de un espíritu en decadencia y de un paradigma artístico tal vez trasnochado, lo cual sólo añade grandeza a la osadía, sobre todo si está tan bien conseguida como la de García Montalvo, que no puede evitar sus orígenes, pero a los que añade siempre un aroma personal, una mitología de cuño propio, un paisaje que le pertenece por derecho propio y sobre el que ha levantado un edificio novelesco sin parangón en las letras españolas; a veces incomprendido injustamente en mitad del bullicio sin sustancia de algunos ejemplos excelsos de la más encumbrada narrativa en castellano, vuelta sobre sí misma, atareada inútilmente en cuestiones formales sin fuste, copiando en ocasiones lo menos importante de la mejor literatura mundial, pero sí lo más llamativo, lo más moderno, lo que M. Espinosa, maestro y amigo de nuestro novelista, podría llamar lo más actual, y, por ende, también lo más efímero. En oposición a todo esto, las historias de García Montalvo, aun

ancladas en el pasado, no poseen un tiempo definido. Es verdad que las referencias a la posguerra española son evidentes, pero la voluntad de nuestro novelista no es la de retratar una época, ni siquiera una clase social. El afán de Montalvo trasciende los ámbitos temporales y espaciales para elevarse hasta consideraciones de orden universal. Queda explícito en todos estos cuentos, en los del volumen anterior y en este mismo, que el enfoque va dirigido al hombre, a su condición de ser solitario, insatisfecho y errabundo; a su destino de individuo infeliz y, a pesar de todo, buscador infatigable, individuo maltrecho y poseedor, en cambio, de un considerable caudal de esperanza. Claro que detrás de todos y cada uno de los personajes de estos relatos está el propio autor, empeñado en la encomiable labor de apresar el instante, de recuperar el tiempo perdido, de celebrar la belleza, la verdad invisible, el detalle escondido. Esta y no otra ha de ser la función de un buen narrador, de un poeta al acecho del hermoso, incontrolable y contradictorio espectáculo de la vida. El gusto de Montalvo lo conduce hasta épocas pretéritas donde el novelista se mueve con una mayor agilidad, aunque en libros posteriores se acercará hasta el tiempo presente sin que nada en sus relatos se resienta. Es verdad que la Murcia retratada por el escritor pertenece no sólo a un periodo oscuro de nuestra historia reciente, sino también a una suerte de mitología, de leyenda imaginaria, creada a partes iguales por la imaginación popular, los anales de la ciudad y la inteligencia creativa de García Montalvo. A simple vista parece un mundo cómodo, afianzado en su poder económico, al margen de la opresión y de la pobreza que tan abundantemente proliferaban por esos años, entregado a sus propias disquisiciones casi filosóficas acerca del sentido de la vida y de sus pleitos particulares. El espacio mítico del jardín o del huerto los defiende de la mezquindad de las calles, del horror de una época infame; pero a la vez en todos los cuentos descubrimos un elemento oscuro, temible, desasosegante; una opresión que viene de fuera, un merodeador que vigila los

pasos de la condesa y sus amigos, unos prestamistas que chantajea a las damas de alta alcurnia, el hijo de Carlos Humberto fallecido en circunstancias sospechosas, acaso por su oposición al régimen, la soledad de los que abrazan la aventura, el paso del tiempo como un esbirro siniestro que acecha impenetrable las vidas y los amores, los amores y las vidas por respetar el orden de los sintagmas tal y como reza el título.

En el pequeño prólogo a la obra el autor trata de establecer algún tipo de vínculo entre estas historias sureñas y esa estación del año que podríamos denominar con un vocablo clásico la anteprimavera y que vendría a coincidir en Murcia con su clima general, pues buena parte del año las temperaturas y la luz responden a un patrón primaveral; y junto a esto una consideración de orden estético y filosófico que explica el autor en dicho prólogo: *Están bañadas, a mi parecer, por un sentido de tolerancia del espíritu que se asemeja a la noble ubicuidad con que la anteprimavera irisa los bosques sin alterar su profunda y encalmada melodía.*<sup>146</sup> He ahí el espíritu interior de todos los relatos, el alma que los inspira y la atmósfera que los envuelve. La tolerancia como orden de conocimiento, como nivel de experiencia, como grado de sabiduría. Todo junto pertenece al espectro general de sus criaturas, a la condesa Ángela de Yeste, a Pierre Sanjinés, a Carlos Humberto, al musicólogo Tarazona, al escritor Noriega, a Ana de Medina-Lautenberg, Este sería pues el motivo de que la exclusiva de estos relatos la tenga una sola clase social, la alta burguesía y la aristocracia. Sólo algunos miembros de esta clase podrían encarnar las complejidades psicológicas, culturales y vivenciales que García Montalvo gusta de narrar en sus cuentos en los años en que se encuadran los mismos; y por otro lado, sólo en ese tiempo de transición entre lo que podríamos llamar una edad antigua, llamada a desaparecer, y los visos de la modernidad democrática, de la homogeneidad social, es posible alumbrar el concepto narrativo, estético e ideológico

---

<sup>146</sup> *Ibidem*, p. 10.

de García Montalvo, aunando la nostalgia más recalcitrante con una censura subterránea, camuflada en posiciones meramente metafísicas y estéticas que el lector avezado descubre muy pronto. El elemento siniestro de todos los cuentos tiene un mismo origen político, si bien vago y lejano, un telón de fondo que también advertimos en las novelas y que en ocasiones se confunde con el destino o con el mal en términos absolutos. Esta curiosa censura política casi invisible, vertida solapadamente en todos sus textos cumple una labor activa en las fábulas, pues permanentemente tenemos la sensación de un peligro sordo rondando nuestras espaldas, como los intrusos que vigilan los pasos de la condesa o se internan en los jardines con propósitos nada claros. La destreza de García Montalvo se nota en el uso inteligente de las circunstancias sociopolíticas de su propia tierra, en la superación de esta perspectiva elemental y en la construcción de un mito literario, utilizando para ello lo exterior y lo interior de un tiempo, la cultura y la experiencia de una clase social, el clima y el paisaje de una tierra, sus antecedentes culturales e ideológicos, y las grandes cuestiones existenciales, los asuntos tratados por la gran literatura de todos los idiomas y todas las culturas. Todos estos ingredientes sabiamente combinados, administrados con un estilo transparente, rico en matices musicales y poéticos, elegante y sutil para llegar hasta el último matiz psicológico o pictórico, hasta la última reflexión luminosa, logran un libro compacto, abierto a un futuro de nuevos relatos, en el que se instaura un espacio literario que vaticina una obra futura de gran calado y de nuevas e imprevisibles perspectivas.

#### 4.- EL INTEMEDIARIO

En el mes de noviembre del año 1983 se publica esta primera novela de Pedro García Montalvo en la editorial catalana Seix Barral. Se trata, desde luego, en lo referente a la publicación, de un paso cualitativo incuestionable, puesto que sus dos primeros libros habían salido a la luz en el ámbito regional murciano, en una colección tan humilde como la E.R.M. Seix Barral suponía la confirmación del talento literario del narrador murciano, toda vez que se trataba de un coto editorial prácticamente cerrado a la mayoría de los escritores, con la excepción gloriosa de los consagrados y de unos pocos nombres recientes pero prestigiosos. García Montalvo pertenecía ya a este último grupo, selecto y minoritario, alejado de los grandes acontecimientos editoriales, de las ventas masivas y de los premios, pero presente entre los críticos de postín, las revistas literarias y las listas de escritores jóvenes. Tendremos que recordar que el novelista contaba sólo treinta y dos años.

Al margen de las consideraciones sociológicas e históricas, *El intermediario*<sup>147</sup> era el primer intento de salir de los cauces de la narrativa corta, de expandir y ampliar las fronteras literarias de Montalvo. Entre las anteriores colecciones de cuentos y esta primera novela existen unos factores distintivos que saltan a la vista nada más iniciar su lectura. En primer lugar, el autor ha cambiado de escenario, ha mudado la tierra de Murcia por la ciudad de Madrid, el ámbito regional por el espacio cosmopolita, aunque el tiempo es prácticamente el mismo, los años cincuenta, la edad de la posguerra española. Los personajes, sin embargo, son en algunos casos los mismos, y desde la primera página ya encontramos al musicólogo Tarazona, a la condesa Ángela de Yeste y a otros de índole semejante, que parecen llegados del corazón provinciano y burgués de los dos volúmenes de *La primavera en viaje hacia el invierno*. En cambio, el paisaje es distinto y el invierno ha sustituido a la primavera, las sombras a la luz, el paisaje urbano a los huertos y a los jardines de Murcia. Lo que Pedro García Montalvo cuenta en este relato es de naturaleza más lóbrega, pertenece más al mundo de la oscuridad, en ese camino por los suburbios de Madrid en el que seguirá insistiendo en otras novelas. La claridad, la luz y el aroma del sur ya no están en estas páginas, y las criaturas de este nuevo espacio luchan para proteger un último atisbo de aquel mundo galante, evocador y delicioso de los territorios levantinos de sus cuentos.

Lo siniestro toma asiento en esta historia que básicamente narra un malentendido entre la realidad y el deseo, un desencuentro entre dos individuos pertenecientes a mundos opuestos que en algún momento comparten un mismo espacio. Ángela de Yeste, la condesa que ya habíamos conocido en sus relatos cortos, se deja embaucar por un auténtico canalla, Ignacio Viera, en parte por motivos de amistad y de generosidad, y en parte por razones de índole sentimental, por secretos propósitos románticos. Ambos se

---

<sup>147</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *El intermediario*, Seix Barral, Barcelona, 1983.

embarcan en una aventura incierta hacia un lugar inseguro, enredados en sus prejuicios, en sus carencias y en sus pasiones. La serenidad de los primeros cuentos, la sutileza y la delicia de aquellas fábulas es ahora una trama peligrosa que se desarrolla en tabernas, cafetuchos y locales de mala muerte y que tiene como personaje principal al sicario de unos famosos prestamistas del Madrid de la posguerra.

La novela se abre con la escena de la salida de Ángela del Teatro La Latina, acompañada de sus amigos Andrés Torrellas, la actriz Concha Galtieri, el joyero Jiménez Gil, Tomás Tarazona y un joven meritorio del Ballet Español. Hasta aquí todo se halla en el ámbito previsible de los argumentos del novelista. El narrador se apresta desde los primeros renglones a establecer una pequeña tesis, que bien valdría para el conjunto narrativo de Montalvo: *Tarazona volvió a comparar, poniéndola a ella como ejemplo, la arrogancia de lo alto y la altivez de lo bajo, que no eran sino dos caras de una misma moneda.*<sup>148</sup> Ángela simboliza precisamente la aproximación de los polos opuestos, la yuxtaposición de lo patricio y de lo plebeyo, de la elegancia y los bajos fondos. Las heroínas de García Montalvo parecen buscar desesperadamente en un afán perverso por la aventura el territorio turbio del peligro, los meandros oscuros de la pobreza y aun de la delincuencia. De ahí que el grupo de la condesa se jacte de asistir a los grandes acontecimientos culturales pero también a los espectáculos de revista, como el de Celia Gámez del que precisamente salen la noche del inicio de la novela. El Madrid nocturno y penumbroso viene bien al espíritu intrépido y apasionado de la aristócrata: *Ángela era continuadora de esa tradición, y destacaba con igual sentido en su clase propia y en la fiesta popular.*<sup>149</sup> Ángela resume los contrarios narrativos de la obra de Montalvo, lo popular y lo distinguido, cercanos en el espacio peligroso e inquietante de la noche.

---

<sup>148</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 11.

De lo anterior se deriva otra diferencia sustancial entre las piezas cortas y las novelas. En los dos volúmenes de cuentos percibíamos la luz de la primavera, casi siempre por la mañana, en ambientes idílicos donde no faltaban todos los ingredientes de un paisaje sureño, de las delicias del clima y de la dulzura de la luz. En esta primera novela, en cambio, constatamos que es el invierno la estación elegida, y la noche y el frío los escenarios naturales. La penumbra y la nocturnidad aportan una nota siniestra al argumento de *El intermediario* que resulta congruente con el contenido de la anécdota. Forma y fondo, pues, constituyen una unidad consecuente y otorgan al volumen una atmósfera poética y un espíritu tan sólidos como lo es el resultado novelesco de esta ficción, a la que en puridad deberíamos catalogar como novela corta, o *nouvelle*, si seguimos la denominación francesa. Al menos en *El intermediario* se percibe un único aliento narrativo, una misma corriente literaria, cuya duración se adecúa a los límites de las páginas de la edición catalana. Parece probable que su autor no haya parado mientes en vanas clasificaciones genéricas, antes bien se haya limitado a contar una historia concediéndole los márgenes y la extensión necesarios.

En realidad esta es la novela de la ambigüedad; en la que nunca es posible discernir lo que ocurre verdaderamente en el corazón de los personajes que se mueven en su interior. La sutileza y el refinamiento que García Montalvo ha derrochado en sus piezas cortas vuelven a hacer acto de presencia en este relato, aprovechando además alguna de sus criaturas y los perfiles sociales e históricos que ya formaban parte de su mundo, si exceptuamos desde luego el hecho de que ahora la ciudad narrativa es Madrid, la capital de la nación y no una pequeña y alejada ciudad de provincias. De ahí que sus argumentos hayan sufrido asimismo una significativa variación. De la tranquilidad de la pequeña ciudad del sur, festoneada de jardines y de huertos, habitada por una burguesía desocupada y bullanguera, cuyos sucesos apenas se limitaban a los

eventos naturales del matrimonio, el nacimiento y la muerte, García Montalvo ha pasado a un territorio más vasto, más ligado a la desgracia de la guerra civil, marcado de forma más intensa por la miseria y la represión y con el estigma de la insolidaridad y el aislamiento de las ciudades grandes. En este ámbito no es sencillo evitar las sombras del peligro, sobre todo para una mujer tan deseable como la condesa de Yeste. De manera que la trama de *El intermediario*, en la que confluyen los ecos de los bajos fondos, los usureros, el chantaje político, la mano negra del crimen y la venganza, posee su propia lógica interna y constituye un argumento natural en este nuevo espacio y en estas nuevas coordenadas sociales. El acierto de Pedro García Montalvo en esta primera novela es el de encontrar una atmósfera nueva, un ritmo narrativo acorde con la ciudad de Madrid, unos personajes que no difieren en exceso de aquellos de *La primavera en viaje hacia el invierno*, pero que son, sin embargo, otros, despojados de la candidez y de la mediocridad de la ciudad levantina, y por otro lado, cargados del peso de la sordidez y la infamia de unos años perversos y de unos ámbitos entenebrecidos. El comienzo de la novela resulta altamente significativo, porque el autor acentúa en especial la salida del teatro donde un grupo variopinto de personajes, de clase acomodada, entre los que destaca la condesa Ángela de Yeste, comenta despreocupada y animadamente el espectáculo de revista al que acaban de asistir. El ambiente es ligero, divertido, casi superficial, y las conversaciones hacen honor a este espíritu; pero el autor no escatima indicios y presagios de una presencia sorda e invisible que nos pone en alerta desde las primeras líneas: *¿A qué se debía aquella sensación de peligro y precariedad que la iba embargando?*<sup>150</sup> Ángela siente desde el comienzo que algo en la noche le es hostil, y esta sombra de peligro contrasta con viveza en el contexto jovial y ameno de los amigos a la salida del espectáculo musical.

---

<sup>150</sup> *Ibidem*, p 12.

El huerto como concepto estético-filosófico en el que casi siempre ocurrían los hechos de los cuentos se ha convertido aquí en las calles en penumbra de Madrid. Los amigos cruzan las calles y conversan ajenos a la noche, pero Ángela experimenta la sensación de que algo la está aludiendo, y de que es ella sólo la amenazada: *La noche se había cerrado sobre sí misma como hacen ciertas flores diurnas ante la llegada de las tinieblas.*<sup>151</sup> La belleza y la aparente fragilidad femenina de la condesa tienen necesariamente que acusar el influjo de las sombras, porque éste es su enemigo natural. La dialéctica del mal y del bien, de la belleza y de la fealdad, vuelve a constituir la tesis de fondo de la fábula, su entramado ideológico, al que García Montalvo añade de manera sabia el marco histórico de la guerra civil. Aunque la narrativa del escritor murciano no incluye ni por asomo la denuncia política, sí hay un aprovechamiento útil y efectivo del dato histórico de la guerra española. En ese caldo de cultivo no puede sorprender una trama como la que narra esta novela. La defensa de los viejos valores de clase, en clara referencia a los usos populares de la antigua aristocracia castellana, cuyo ejemplo más sólido sería el de Cayetana de Alba, es parte de un argumento que deja ver la repulsa por estos nuevos tiempos que vive la condesa, en los que apenas es habitual la mezcla de los valores sociales y de los usos. Ángela de Yeste basa su preeminencia y su elegancia en ese reconocimiento de lo popular, en el mestizaje de gustos, en la cercanía de lo bajo. La belleza de Ángela toma cuerpo en la penumbra de las calles madrileñas, aun en su altivez indiscutible, en los ambientes canallas y tabernarios del Madrid barojiano, que Pedro García Montalvo logra apropiarse hasta transformarlo en parte de su universo.

Es precisamente en este escenario degradado de la España de la posguerra donde conviene una historia como la que cuenta esta novela. A su autor le es más decisiva la

---

<sup>151</sup> *Ibidem*, p. 12.

propia trama que su encuadre, pero sabe aprovecharse de las circunstancias históricas para concebir una novela que es casi un espejismo, pues en su trayecto el lector nunca está seguro de las intenciones de los personajes, de sus intereses y de sus propósitos.

Los vaticinios de la noche semejan un haz infausto de indicios, a los que el lector no tiene más remedio que obedecer para ir construyendo los antecedentes del auténtico nudo argumental. Ángela presiente la amenaza: *Algo se le antojó privado de toda familiaridad, irreal, enemigo, como si la mirada de la noche hubiera descendido al nivel del suelo nevado, del olor espeso de del aceite, de las risas.*<sup>152</sup>

Entonces descubre que un hombre la está mirando con una extraña concentración, un individuo misterioso, serio, alto y oscuro que distrae a Ángela por unos segundos de la conversación de sus acompañantes. A pesar de lo insólito de la escena, de la dureza de los rasgos del desconocido, de su insolencia y del temor de la condesa, algo en el hombre le agrada, un aire de aventura y de peligro que seduce a la inquieta aristócrata, hecha al gusto por lo imprevisto, a la idea de la vida como una búsqueda incierta a la que uno se abandona sin razones ni otros motivos que el de la propia aventura. Casi podría decirse que Ignacio Viera, el nombre que recibe el enigmático individuo, ha sido ideado a la medida del personaje de Ángela, cuya poderosa y compleja personalidad había venido construyendo su autor desde el primer cuento que le dedica en *La primavera en viaje hacia el invierno*.

Toda la novela va a discurrir por los cauces del enfrentamiento entre estos dos personajes, de las relaciones, conversaciones y contactos que los dos establecen casi desde el principio y que constituyen un prodigio de sugerencias, malentendidos, dobles lecturas e interpretaciones varias. Ni Ignacio Viera ni la condesa Ángela de Yeste acaban de decir nunca la verdad de lo que sienten con respecto al otro a lo largo de la

---

<sup>152</sup> *Ibidem.*, 13.

narración. En realidad toda ella es, en el fondo, un combate solapado y sordo entre estas dos criaturas, nacidas para enfrentarse, distintas desde la cuna, divergentes en educación y en clase, opuestas, por lo tanto, atrayentes, pues cada uno de ellos aporta al otro los matices que no posee y que teme. No sólo Ángela siente pavor del mundo despreciable del que procede su oponente, sino que también Viera acusa la posición encumbrada y noble de la mujer. De hecho necesita inventar artimañas para poder acercarse a ella con cierta soltura.

Todo el relato es el proceso mediante el cual una joven aristócrata, elegante y hermosa, entra en relación con un turbio sicario del Madrid de los años cincuenta. Los propósitos de estos personajes en ese viaje compartido constituyen el enigma central de la novela. Las formas que ambos adoptan para comunicarse, el lenguaje secreto de gestos y apariencias, de veladuras y palabras compone una red tupida que forma el argumento y es la base de la ficción; pues, aunque promete una historia de acción, una trama de misterio y bajos fondos, un relato criminal, nada en toda la fábula implica una mínima alteración del ritmo pacífico y encalmado en el que se desarrolla todo el relato. Recordemos que Ignacio Viera aborda a la condesa en plena calle de Madrid para entregarle un sobre, pero antes ha estado merodeando a su alrededor, dejándose ver de forma misteriosa y amedrentando de alguna manera a la mujer. El primer capítulo de la novela se halla cuajado de presagios infaustos que tienen que ver con la noche, el peligro, las sombras y el crimen, y que la condesa experimenta de manera extraordinaria: *Ángela volvió a sentir esa atmósfera de peligro, de vaga amenaza, que tenía sin embargo un fondo grato, tembloroso, como de historia invernal contada junto al fuego.*<sup>153</sup>

---

<sup>153</sup> *Ibidem*, p. 14.

Esta va a ser la atmósfera general del resto de la novela. Ya hemos puesto en evidencia el cambio radical de escenario y de circunstancias ambientales que hemos notado en el salto desde los cuentos a esta primera novela. La aparición, aunque todavía en las sombras, de Viera trastoca la vida apacible y burguesa de Ángela. La condesa imagina muy pronto que el extraño hombre del sombrero busca establecer una relación con ella, que es ella la elegida y que no es una mera casualidad el hecho de que se lo encuentre en la calle tan a menudo. Desde el principio experimenta una curiosa mezcla de atracción y repulsa: *Sintió que aquel hombre surgido de la neblina, sometido al ritmo lento de la noche, a su intensidad y hermetismo, la amenazaba de alguna forma concreta*<sup>154</sup>. La idea obsesiva del crimen, del peligro implícito, del delito que aquel hombre sugería se mantiene prácticamente a lo largo del relato, eso sí, suavizado sensiblemente por la progresiva seducción que los va atrapando a ambos en una tupida red de sobreentendidos, verdades a medias y movimientos en falso, como si los dos jugasen una particular partida de ajedrez y fuese la reina, es decir la propia Ángela, la pieza más codiciada. De manera que el previsible miedo de la mujer es sustituido por una ingente cantidad de curiosidad y de orgullo femeninos.

Las apariciones del hombre resultan casi fantasmales, pues suelen ocurrir de noche, en las calles penumbrosas de Madrid, casi por sorpresa, y rodeado siempre de una aureola de misterio. Ángela conversa con sus amigos de forma animada, a la salida del teatro, en un ambiente ligero y distendido; y sin embargo una presencia la vigila en la oscuridad. Esta nota inquietante añade interés y suspense a la narración. El primer capítulo se abre con ese signo secreto de la presencia apenas visible de Viera. La condesa ignora todo lo referente al individuo e imagina una historia romántica, un suceso escabroso. El personaje llega con la noche y al término del capítulo desaparece

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 15.

también en la noche. Todavía se escuchan las voces despreocupadas de los amigos de la condesa en mitad de la calle, pero resulta inevitable un amago de estremecimiento en la certidumbre de que el sujeto de las sombras va a regresar y de que lo mueven torvos intereses, todavía desconocidos. Esta es la clave del enganche narrativo con la que Montalvo va emplazándonos para el siguiente capítulo, el indicio de una trama que promete aventuras y desventuras, a la antigua usanza novelesca, con personajes nobles e íntegros y criaturas malvadas, surgidas de la noche y del frío, que merodean interminablemente y vaticinan el dolor y la muerte.

Nuevamente el proceso de mutua atracción de los opuestos se ha iniciado. El mal ronda subrepticamente los territorios frágiles y tentadores de la belleza, a la espera de un minuto de debilidad, de un hueco por donde colarse. Ángela de Yeste al término del capítulo se halla en ese estado de tibia alucinación que sucede a una pesadilla: *Ángela dejó que la memoria del hombre se perdiera, como un pañuelo que cae lentamente, mecido por el aire, entre las ramas de una hondonada. La noche había recuperado por completo a su emisario.*<sup>155</sup>

El personaje misterioso vuelve a aparecer una semana más tarde en el transcurso de no de esos paseos por las calles de Madrid que la condesa acostumbra a dar acompañada casi siempre de mujeres de su nivel y de su clase. En este caso Ángela pasea con las señoras de Liñán y de Herralde, con Rosalía Herralde y Lorenza Liñán, amigas y fervientes admiradoras del estilo de vida y de la persona de la condesa. La condesa había logrado olvidar tan infausto encuentro, aunque en su fuero íntimo lo deseaba y lo temía a partes iguales. Es la propia Rosalía Herralde la que le dice su nombre y la ocupación a la que dedica su tiempo: *Pues de manera general, podríamos decir que visita a los malos pagadores.*<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 25.

En el Madrid crepuscular de los años cincuenta es moneda corriente la figura del prestamista, sobre todo en el ambiente de las familias acomodadas. Ignacio Viera es únicamente un sicario a sueldo, una figura torva de los bajos fondos de Madrid, un esbirro de la familia Chobinera con la que la condesa había contraído algunas deudas. La revelación de la identidad y de los probables propósitos del individuo sume a Ángela en la decepción. De manera vaga las expectativas de la condesa un tanto románticas e imprecisas se derrumban estrepitosamente. Recuerda que debe una cantidad a los prestamistas y supone que éste es el motivo de la aparición misteriosa de Ignacio Viera. La imaginación aventurera y apasionada de la aristócrata recibe como un jarro de agua fría la confirmación de estos supuestos prosaicos. He ahí el inicio del malentendido en el que prácticamente se basa todo el argumento de la novela. Ignacio Viera y Ángela de Yeste comparten de manera inexplicable e insólita, tratándose de dos individuos de condición social tan diferente, una peripecia que no queda clara para el lector hasta el término de la novela.

En ese proceso podríamos establecer tres estadios o momentos que el novelista dispone a lo largo del relato. En primer lugar lo que podríamos denominar el estadio de los presagios, que hemos encontrado en las primeras páginas de la novela y que vaticinaban la presencia misteriosa del personaje; en segundo lugar, el encuentro de Ángela e Ignacio Viera, el inicio del nudo que con el paso y la lectura de la obra comprobaremos que se trata sólo de una argucia, una trampa para entablar relación con la aristócrata y permitir otros encuentros; y en tercer lugar, y por último, el estadio de la revelación, cuando la aristócrata se percata de que todo ha sido producto de una mera debilidad, de la debilidad del sicario por la belleza de la dama. A lo largo de este proceso el autor va descubriéndonos un territorio inexplorado, un espacio inédito en el que una joven aristócrata, guapa y aventurera, se ve envuelta en las añagazas de un

individuo del hampa madrileña, de un servidor del mal, cuya seducción no procede únicamente de las luces ambiguas y peligrosas que lo iluminan sino de un cierto atractivo físico al que Ángela no es ajena a lo largo de la ficción: *Debe ser un sujeto peligroso. Y sin embargo es un hombre bien parecido*<sup>157</sup>. Claro está que Ángela tiene una predisposición singular hacia todo lo que entraña riesgo, fundamentalmente si es un riesgo de orden sentimental. Tanto es así, que cuando descubre las razones de Viera para perseguirla, aunque son desde luego razones falsas que el hombre da al principio para acercarse a la dama y no delatarse del todo, la mujer se siente estafada. La realidad de los hechos, que no se acomoda a sus propias invenciones, le disgusta. Su espíritu no ha sido creado para admitir la sordidez de lo cotidiano, y todo debe tener para ella un sesgo elegante y atrevido, una proyección azarosa. Ángela de Yeste es, por supuesto, el gran personaje de Pedro García Montalvo. Sólo una criatura así podría haber protagonizado con la cantidad de matices con que lo hace esta novela de sombras y luces, de medias verdades y certidumbres seguras.

Desde el principio el lector sospecha el interés de Ignacio Viera y la seducción de Ángela. Ninguno de los dos es ajeno al encanto, más o menos evidente, del otro, pero ninguno da el primer paso y prefieren ambos mantenerse en una zona neutra, en la misma zona sombría en la que está sumida toda la fábula antes de destapar sus deseos auténticos. La forma y el fondo se complementan a la perfección. Las palabras y las acciones son casi una unidad indivisible. También los personajes, su drama interior, sus trabajos pertenecen por derecho propio al ambiente sórdido y entenebrecido de la novela. Crear un mundo y permitir que unas criaturas lo habiten para mostrar una cifra o una imagen del mundo verdadero es la tarea de un novelista de la envergadura de Pedro García Montalvo.

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 25.

Ignacio Viera torna a aparecer en la Cuesta de los Ciegos ante la presencia de la condesa, enigmático y ceremonioso, surgido de la penumbra y con rostro inexpresivo. Pero esta vez entrega a la dama un sobre, y es justo en este momento cuando da comienzo todo, porque mientras ella acepta el sobre del hombre está aceptando, de alguna manera, todo su juego: *Supo que había entrado, Dios sabía cómo, en el círculo, en la atmósfera íntima en la que su interlocutor manejaba los matices y las sombras de su misión.*<sup>158</sup>

Hay en todos sus encuentros un lenguaje especial de gestos, de mensajes cifrados que los ojos transmiten y que ofrecen la impresión de estar destapando un caudal de datos e informaciones que transitan por una vía subterránea, que no están por supuesto al alcance de cualquiera. Al orgullo de Ángela debe corresponderle la soberbia de Viera, a la dignidad de la dama, la fiereza solapada del rufián. En esta primera toma de contacto hallamos buena parte de las claves del desarrollo posterior.

Ángela sabe que el hombre ha logrado ganarle la mano, que está a sus expensas y que no es un camino seguro el que la conduce hasta Ignacio Viera. Y, sin embargo, acepta el reto: *Ángela comprendió al punto que al coger ese mínimo papel había perdido lo fundamental de la partida, porque había admitido jugarla con las reglas ajenas.*<sup>159</sup>

Al enigma que constituye la aparición súbita del intermediario hay que añadir el placer de la exposición, el desafío a las sombras, el gusto por el peligro, tan propio de una clase social acomodada y satisfecha cuyo peor enemigo es el aburrimiento. Ángela de Yeste sortea el cáncer del tedio y se la juega a una sola carta. Con el sobre en la mano, la dama acepta que ha iniciado un viaje sombrío en compañía de un personaje diabólico, como si esta tarjeta de visita le permitiera el desempeño de una empresa para

---

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 29.

la que necesitará de todo su valor y cuyo sentido no acaba de entender. Acaso la aristócrata, como tantas otras ocasiones, se deje llevar por los acontecimientos sin pararse ni un segundo a medir los inconvenientes. Como en el cuento *Sonata para piano* el viaje posee el atractivo de su incertidumbre, pues nada está previsto y cualquier suceso podría acontecer. Con el sobre en la mano, con el supuesto recado de los Chobinera a los que ella debe una cantidad de dinero, Ángela de Yeste se interna en el océano proceloso del Madrid turbulento de la posguerra sin una conciencia clara de su rumbo o de su tarea, movida por los manejos interesados de un rufián, de un desconocido que poco a poco irá atrayéndola hacia su celada con diversos cebos, apurando los minutos junto a ella y requiriendo su presencia en lugares diversos y distantes, tan ajenos a la cuna de la condesa como lo es el propio intermediario. La mueve a veces una cierta voluptuosidad del peligro, una misión inconcreta, sublimada, el atractivo personal del hombre y la embriaguez de la noche: *Aquella noche abierta a infinitas posibilidades, durante la cual iba a bailar en el ritmo, en la música de la incertidumbre.*<sup>160</sup>

Da la impresión en muchas ocasiones de que el relato viene conducido por el destino, una fuerza imprecisa que manipula a los personajes, que pone obstáculos en su camino y que anticipa los desenlaces. En la noche madrileña del invierno, una mujer guapa y decidida acude al palacio de los Medina-Lautenberg, a los que ya habíamos conocido en alguno de los cuentos; lleva prisa porque llega tarde y está invitada a cenar. Algo inconcreto la viene acosando en las últimas semanas desde su encuentro con el emisario de los Chobinera. Mientras se aproxima a la casa de sus amigos, recuerda las palabras de la carta que unos días antes le había entregado el hombre. Es, en efecto, el requerimiento de la deuda que había contraído con la familia Chobinera: *La amistad, la*

---

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 31.

*deferencia, la amenaza, el mercantilismo, la intimidación y hasta la complicidad se apretaban en un par de líneas*<sup>161</sup>. Algo en esta carta no concuerda con la petición formal de una deuda por parte de una familia acostumbrada al negocio del dinero, conocedora de las relaciones sociales de Ángela, con la que por otro lado siempre habían quedado satisfechas las deudas. La mezcla sutil y barroca de matices que la dama descubre en la carta excede los límites de un negocio, de una operación mercantil a la que tan habituados están. Estos pensamientos aíslan a la aristócrata de la intemperie invernal de la calle, de ese paisaje de nieve iluminado por la luna sobre el que la condesa marcha en dirección del palacio de sus amigos los Medina-Lautenberg.

Es en este trayecto cuando vuelve a ver al intermediario, en el interior de un tranvía, de manera tan casual que a la condesa le parece increíble. Entre la condesa y el extraño individuo ha quedado establecida una rara relación persecutoria. Ángela va encontrando a su oponente en los lugares más peregrinos, a las horas más extrañas, y aunque considera al destino único culpable de estos sucesos, en algún momento admite la posibilidad de que el hombre la persigue y se deja ver en los instantes y en los lugares que él decide. Esa insólita relación también incluye un concepto vago de dominio, una voluntad solapada de posesión. Ignacio y Ángela buscan a oscuras, sin un propósito cierto que los guíe, acaso porque ninguno de los dos puede permitirse la debilidad que constituye el otro, la búsqueda franca y el atisbo de deseo, y aun de amor, que el otro provoca en ellos. Ese es el misterio que narra con tanto acierto el novelista Pedro García Montalvo, una historia inefable entre dos criaturas irreconciliables, que necesitan echar mano de ciertas excusas para provocar su encuentro. Cada uno de ellos llega a esta revelación de manera diferente. El intermediario, tal vez deslumbrado por la clase y la belleza de Ángela; la condesa, fascinada por el atractivo oscuro y peligroso de Viera.

---

<sup>161</sup> *Ibidem*, p. 34.

Como suele ocurrir, los dos inquietan en el otro la parte de sí mismos que desean pero que no tienen: *Ángela pensaba que aquel individuo parecía hecho de la sustancia misma de su soledad.*<sup>162</sup> Éste es, asimismo, el nexo que los une, y a la vez, el encanto que ambos transmiten a lo largo de la narración. La soledad de Ángela está hecha de fiestas, amigos y viajes. Es una soledad con los otros, una soledad acompañada, y por lo mismo una soledad interior. La soledad de Ignacio Viera es de una cualidad diferente. Procede de su misma condición de sicario, de su naturaleza clandestina y servil, habituada a las sombras y a la ocultación, en perpetua actitud vigilante. Sabe que entre la dama y él se levanta un muro imposible de franquear, que su única posibilidad de acercamiento a la condesa es el fingimiento y la treta. De modo que juega sus cartas de la única forma en que le es posible hasta un final en el que se descubre todo.

Esta novela cuenta ese juego, la trampa de Viera para estar con la dama, y acaso el engaño asumido de Ángela para estar con el hombre. La amenaza del intermediario es constante durante toda la fábula. Ángela la presiente pero también la desea en una rara relación de amor y miedo, de deseo y temor que conviene a la complejidad psicológica y humana del personaje más importante de toda la obra narrativa de nuestro escritor. Quien ha conocido a la condesa en alguno de los cuentos primeros debe admitir que la aventura de esta novela le ha sido concedida como un regalo, como el deseo que no nos atrevemos a pedir nunca pero que anhelamos con fruición: *Ángela sintió que la habían dejado aislada en el interior de aquel misterio, en compañía del mediador de la oscuridad, abandonada a su suerte.*<sup>163</sup> Únicamente un personaje como la condesa de Yeste, con una filosofía de vida absolutamente liberal, extraña a convencionalismos sentimentales, obsesionada con el disfrute cotidiano de los dones del mundo es capaz de enfrentarse con el ánimo de una heroína valerosa al mundo de insidias y ardidés que va

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>163</sup> *Ibidem*, p. 44.

proponiéndole el personaje a lo largo de todo el relato, a cambio de una promesa de aventura que no llega a materializarse.

Aunque la condesa huye de la presencia de Viera, en realidad una fuerza contraria la empuja contra él, hasta tal punto que es habitual el encuentro casual con el hombre en la calle o en un café. El destino, el azar o la necesidad obran el milagro. En estas súbitas apariciones hallamos a menudo al intermediario emergiendo de la oscuridad o de la neblina de un café, envuelto en una capa de misterio y romanticismo a los que Ángela no es ni mucho menos inmune. Esta es la razón de que se debata durante la fábula entre la conveniencia de no ver al hombre y el anhelo secreto de desear su presencia. Algo de obsesión, algo enfermizo se esconde en la actitud ciertamente ambigua de la dama. En las entrevistas que mantienen ambos el narrador nos permite entrever parte del secreto. El juego de Ignacio Viera es asimismo el juego de Ángela de Yeste, y terminará siendo el juego del propio narrador. Un juego de imágenes falsas, dobles fondos, palabras que esconden sentidos diferentes y gestos engañosos.

Aunque el intermediario le ha hecho creer mediante la carta que le está pidiendo su deuda, que es un mero emisario de los prestamistas, en algún momento, cuando se da cuenta de que la mujer va a intentar resolver ese asunto de la manera más expeditiva posible, el hombre descubre parte de su juego y urde una nueva mentira: *Utilicé la carta porque era la única forma de llegar a una aristócrata rodeada de amigos con un motivo concreto que ocultara la realidad de mi misión.*<sup>164</sup> En estas palabras se esconde la verdad, la dama desconoce que esa verdad no es desinteresada ni generosa, que en ella está incluido el instinto animal de un individuo acostumbrado a la noche, que tal vez guarda una segunda intención en su actitud de reserva. Es, por otro lado, una verdad a medias porque no lo cuenta todo, porque no llega hasta el fondo de la cuestión, aunque

---

<sup>164</sup> *Ibidem*, p. 43.

ese fondo –al final lo sabremos- no guarda una sorpresa relevante. Para la dama hay otros sesgos en la historia, un calado aún mayor que el del mero galanteo. La mezcla de lo romántico, lo peligroso y lo seductor se alían en su contra hasta formar una imagen fascinante, desde luego, inventada del individuo y de su historia. Las virtudes supuestas del hombre son un mero añadido de la dama, que va a necesitar un modelo idealizado para seguir creyendo en él: *En aquel antagonista que la noche le había deparado intuía una forma de sinceridad.*<sup>165</sup>

Ignacio Viera da un paso adelante y urde una nueva mentira. Esta vez utiliza el argumento justo para convencer a una mujer de la clase y de los prejuicios de la condesa de Yeste. Le hace saber que el asunto es más grave de lo que parece y que afecta a sus amigos los Medina-Lautenberg. No le cuenta en realidad nada definitivo, siembra la alarma, la avisa sin datos exactos y le previene por sus amigos. El espíritu refinado y honorable de la condesa se conturba ante tales confidencias. El mero hecho de que sus amigos se encuentren en peligro le preocupa tanto que no hay nada que no esté dispuesta a hacer por ellos. El intermediario reconoce que ha acertado de pleno con esta última jugada maestra. Al fin, la condesa está en sus manos por razones indirectas. Ignacio Viera además añade referencias sombrías a los tiempos en que viven y con ello concede un fondo político a la desgracia que pende de la familia de aristócratas. Los malos tiempos a los que se refiere el hombre son, sin duda alguna, los años oscuros de la posguerra, la edad de la represión y del estraperlo, de las cárceles abarrotadas y del hambre general en las calles. Nada de todo esto se hace explícito en la novela, pero funciona como paisaje de fondo, y su espíritu moral se halla en todo el relato, en la catadura moral y sociológica de Ignacio Viera y de los prestamistas, en los ambientes deprimidos del Madrid que el hombre va enseñándole a Ángela, los tugurios de mala

---

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 46.

muerte y los miserables que los llenan, el sordo y tácito ritmo clandestino de las calles por las que deambula de forma impropia la insólita pareja que protagoniza este relato. Compartir ese tiempo turbio y frecuentar ese Madrid peligroso y envilecido es la gran aventura humana que viven a lo largo de esta fábula Ángela de Yeste e Ignacio Viera, la aristócrata y el matón, la joven sensible y de esmerada educación y el pícaro pendenciero, el buscón que aprovecha un golpe de suerte y la inocencia de una mujer para vivir un sueño imposible, la quimera de tenerla a su merced, entregada a la falacia de una autoridad espuria, de una visión inconcebible. De alguna forma, pues, el ideal de Ignacio Viera y el ideal de Ángela de Yeste se encuentran en un mismo punto del camino. Pertenecen a polos opuestos pero el azar los ha hecho coincidir. De esta coincidencia se nutre la fábula y a la vez salta la chispa de una narración templada por el genio y salpicada de sentidos varios. Algo de don Quijote y Sancho hay en los dos personajes, esa dialéctica eterna y universal entre la realidad y el deseo, esa locura de lo imposible y de lo imaginario, de la dignidad de los sueños y de la sordidez de la verdad.

La historia es, en cierta medida, asfixiante, centrada en los personajes que viven en un pequeño mundo cerrado, en el espacio de su propia quimera. El hombre maneja con sabiduría los sutiles hilos de la dama. Exige silencio y sólo da circunloquios, generalidades abstrusas; juega con el alto sentido de la dignidad y de la amistad que la condesa lleva como una marca de clase o de educación. No puede permitir que sus amigos corran peligro si ella puede evitarlo, pero no le está permitido hablar de ello y su sacrificio es doblemente altruista. Ayudará a los demás y lo hará encima en silencio. La virtud de la condesa la embellece junto al canalla de Viera: *Ella se entregaba a aquel enigma porque excitaba sus sentidos como un brebaje, como un filtro, desde esa instancia asentía a la demanda del otro*<sup>166</sup>.

---

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 46.

Esta es la cifra del proceso de seducción al que se ve sometida la aristócrata. En ese proceder hallamos, como en alguna otra ocasión, un fervor casi místico, el martirio del pecado, la entrega de la mujer al misterio y al mal como si en su actitud estuviese buscando su propia salvación o la salvación del mundo. También Luisa Estrada hará algo parecido, aunque por otras razones, en la novela *Una historia madrileña*. Hay por tanto en toda la obra del novelista murciano una constante narrativa de entrega a las tinieblas, mediante la cual la heroína, casi siempre de alta posición y de cultura envidiable, se ve empujada hacia los requerimientos de las sombras, del mal y de la fealdad. Luisa Estrada lo hace, como veremos en un capítulo próximo, por razones de índole social o místico-religioso de difícil explicación. Ángela de Yeste lo hace por un código de honor inherente a su clase y por el valor de la amistad. A todo esto habría que añadir, desde luego, un raro sentido del peligro y del placer, una oscura llamada desde las sombras que la condesa no es capaz de rechazar, una sensibilidad dada a lo extravagante. No es la condesa un alma previsible ni su mundo concuerda con exactitud con el mundo de los otros. No nos extraña su proceder porque ya la hemos conocido en los cuentos y sabemos de su particular modo de entender la vida.

Los personajes femeninos de García Montalvo han sido concebidos con la sustancia de la insatisfacción, la inteligencia y la belleza. No son, claro está, mujeres de fácil manejo, ni se dejarían embaucar bajo ningún concepto si no hubiera por medio un ideal, una acción generosa, un sentimiento noble. Sus compañeros en la acción narrativa distan, por tanto, de constituir modelos de humanidad y no están casi nunca a la altura de las damas. Antes bien, la mayor parte de ellos necesita de la solicitud, la compañía y los beneficios de estas heroínas sobre las que suele recaer todo el peso de la fábula.

En los encuentros de ambos en los escenarios degradados de tabernas y cafetuchos percibimos muy a menudo un espíritu de contienda, una lucha soterrada que sostienen

casi en silencio el hombre y la aristócrata, conscientes de que entre ellos está sucediendo algo a lo que no siempre es sencillo nombrar. Su lucha es en parte la inevitable pugna del amor y de la carne, la contienda de los contrarios unidos por el deseo y el temor, la atracción inevitable pero también el desprecio. En estos términos, a veces, plantea el novelista los encuentros: *Seguían sosteniendo recíprocamente sus miradas, como esperando encontrar la debilidad del otro*<sup>167</sup> En más de una ocasión se hallan probando sus fuerzas, manifestando su fortaleza y exhibiendo sus armas. Se reconocen en un terreno enemigo, se saben intrusos en la compañía del otro. Por esto mismo no se comportan con franqueza, y buscan el camino secreto que los conducirá a su oponente.

Ángela desciende a los infiernos de Ignacio Viera, que son a la vez los infiernos de un Madrid deprimido, los aledaños entenebrecidos de una guerra cainita, el paisaje de la hambruna y de la persecución; y lo hace a ciegas, valerosamente, sin conocer con claridad su cometido y su esperanza; e Ignacio sube hasta el cielo prohibido de la aristócrata, con la impostura propia de un ladrón, emboscado en la oscuridad, amenazante, con la certeza de que nunca franqueará su entrada, de que no tiene otro camino si no es la patraña y el miedo. En la mitad del trayecto se produce el encuentro, aunque la unión no va a consumarse nunca, tal vez porque las sustancias de la que ambos están hechos son indisolubles y no pertenecen al mismo orden de la vida: *Al misterio, a la fuerza, a la autoridad de su emisario oponía su simple e inviolable interioridad*.<sup>168</sup> A la manifiesta superioridad canalla del hombre Ángela opone su calidad interior, el coraje natural de una mujer admirable. En esa corriente superficial se percibe un nivel más profundo, una línea subterránea que los dos esconden aunque sea muy evidente, el sentimiento personal y la fuerza del instinto que ninguno está

---

<sup>167</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 51.

dispuesto a sacar a la luz. Esta novela tiene por tanto dos recorridos que podríamos denominar paralelos. Por un lado el del argumento neto, los sucesos y las imágenes que se encadenan hasta un final. Por otro, el de los signos que están dándonos a entender el universo interior de las criaturas. El orden de lo superficial y el orden de lo escondido en las conciencias de Ángela y de Ignacio. Esta es, en parte, la grandeza de la fábula: su multiplicidad de sugerencias y lecturas. Y, por otro lado, no podemos sustraernos a la certidumbre de que el autor nos está proponiendo una metáfora del arte y de la propia literatura, la metáfora de la fuerza de lo inventado, de la fascinación del relato que los dos personajes construyen para convencer al otro y para convencerse a sí mismos. Son, de una parte, criaturas de esta novela que leemos, pero también criaturas de la novela que ellos están escribiendo para sí mismos. Los dos son personajes inventados por el autor, y personajes inventados por sí mismos. Ignacio Viera inventa a Ángela de Yeste, y la condesa hace lo propio con el hombre, pero además el intermediario crea toda una trama para convencer a la mujer, y Ángela erige una identidad y un carácter en la figura maltrecha y gastada del sicario. Nada es, entonces, verdad ni mentira del todo. El amor y el deseo se difuminan en lo grotesco y en lo literario: *Sentía esa extraña felicidad de quien permanece en el filo del sueño y de la vigilia, en ese adormecimiento de la conciencia que se separa dulcemente de los sentidos.*<sup>169</sup> Desde luego todo esto es posible porque la mujer que protagoniza la novela es una de esas criaturas literarias afectadas por el mal de la imaginación y el romanticismo, partidarias de la pasión y de lo imposible, valerosas y temerarias, y capaces de descender a los mismos infiernos para buscar el grial del sentimiento, la verdad del corazón. Sólo mujeres así han llenado las mejores páginas de la literatura europea contemporánea, y Ángela de Yeste es una de ellas, a la par de Ana Karenina, Ana Ozores, Fortunata o Enma Bovary.

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 59.

A pesar de la situación de privilegio en la que se halla el hombre, dado que posee la supuesta información y la maneja a su antojo, y además trae y lleva a la condesa por su territorio, donde su dominio es evidente, en esos bares penumbrosos donde una densa atmósfera de humo se une al olor agrio del vino y al bullicio de las conversaciones sin medida, en lugares sucios y oscuros donde Ignacio Viera es reconocido y saludado, pero en los que la elegancia atildada de la condesa adquiere las dimensiones del lujo y la ostentación, en ese espacio de los bajos fondos de Madrid quien manda es el hombre; y sin embargo Ángela de Yeste va marcando el favor de su presencia, el regalo de los encuentros que le concede al hombre, acaso por mero gusto aunque bajo la excusa de que su papel es imprescindible para la tranquilidad de sus amigos. Por unos días el siniestro personaje de las sombras acompaña a la aristócrata y la conduce por su terreno con la familiaridad con que se acompaña a una amiga. A pesar de la naturalidad y don de gentes de la dama, Ignacio Viera queda siempre a merced de la aristócrata, cuya presencia dota de dignidad al emisario y a su entorno: *El tío Ambrosio, los sombríos bebedores, la niebla renegrida, triste de vasos y anaqueles todo parecía atraído al ámbito quieto y luminoso del rostro de aquella mujer.*<sup>170</sup>

Para Ángela de Yeste las idas y venidas por los antros naturales de Viera son parte del misterio de la vida, de la aventura del mundo. Su distinción se mantiene incólume en cualquier ámbito, junto a cualquiera. Es verdad que se halla preocupada por sus amigos, los Medina-Lautenberg, pero lo que la empuja, en definitiva, junto al intermediario no es sólo la nobleza de un gesto en favor de sus amigos. Ángela es capaz de cualquier sacrificio por ellos, pero es asimismo capaz de cualquier cosa por una empresa sentimental de altura, y junto a Ignacio Viera ha comprendido que esto último podría ser posible: *Ángela volvió a experimentar la sensación del riesgo, de precariedad que*

---

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 54.

*había sentido en la ya lejana noche de su primer encuentro.*<sup>171</sup> Es el vértigo del riesgo, la experiencia de lo imprevisible, la intriga del peligro lo que desde el principio ha movido el corazón de la condesa, y junto a esto la figura sugerente del sicario, la promesa de la inquietud y la vecindad del crimen. El espíritu femenino y curioso, apasionado y libérrimo de la aristócrata ha encontrado en Ignacio Viera al hombre adecuado para recorrer los bajos fondos del Madrid miserable de la posguerra; pero además confluyen en estos argumentos consideraciones de orden metafísico que explican la hermandad de la belleza y lo grotesco, del mal y del bien, de lo exquisito y lo zafio. En esa mescolanza de contrarios morales y estéticos se sitúa en ocasiones la narrativa de Pedro García Montalvo, tal vez porque la época que describe o en la que sitúa sus ficciones posee ese componente híbrido, el ingrediente de la inmoralidad cercana a la virtud, lo extraordinario junto a lo vulgar; aunque los presupuestos literarios del novelista apuntan a una esfera universal, donde el hombre posee un lugar de privilegio en los intereses ideológicos del escritor. La elección de la época no es más que una anécdota para enmarcar el verdadero interés narrativo de García Montalvo, esa sabia mezcla de ética y belleza, de temblor humano y pasmo estético en la que viven sus criaturas.

A menudo la procedencia del intermediario son las calles de un Madrid invernal y oscuro, que lejos de ser una imagen realista de la capital del reino, se ajusta más a una cuestión metafórica, una atmósfera que resume el espíritu general de la novela. Ignacio Viera viene del invierno y regresa otra vez a ese mismo invierno. Junto a Ángela está la luz y el calor, pero afuera sopla el viento y campa la noche. El mal y la miseria habitan en ese espacio nocturno, del que Ignacio Viera hace referencia junto a la dama. Él es el emisario de un universo torvo y criminal, el intermediario entre las sombras del mundo

---

<sup>171</sup> *Ibidem*, p. 62.

y la brillantez de la aristócrata. Su papel de antihéroe pose facetas épicas que rozan la dignidad y la nobleza; el deseo por la dama lo ha transformado en una criatura casi humana. Ángela ha destacado desde el primer día un especial atractivo que imaginamos diabólico, desasosegante, y que a veces provoca una mayor seducción que la belleza luminosa. Este es el principal foco de atracción de la condesa, un foco indeseable y dionisiaco que marca la temperatura moral y estética del relato.

En efecto, la lucha del mal y del bien tiene en estas páginas una especial significación. La atracción perversa de los contrarios desborda los elementales cauces éticos. La constante narrativa de García Montalvo estriba precisamente en la confusión de los opuestos, peligrosa en ocasiones pero estimulante siempre. Ángela busca en los otros aquello que no posee, la cara en sombra de su vida y de su identidad. A Ignacio Viera lo guía un interés material, la fascinación de la belleza y de la clase de la condesa, pero a ella sólo puede arrastrarla una fuerza irracional, un turbión de sentimientos que alguna vez la desencantan. Su naturaleza necesita el entusiasmo de la pasión, aunque se halle ésta en parajes prohibidos, en lugares de muy difícil acceso. Ese tránsito arriesgado por el filo del precipicio ha sido en muchas ocasiones su senda natural. La condesa no desea una vida al uso, la costumbre del dinero y los amigos. Su carácter ensoñador e intrépido pertenece a un modo de vida del que se halla tan lejos como lo está del propio intermediario. Ambas criaturas, entonces, coinciden en el anhelo de lo contrario y en ese punto de intersección se encuentran. Esta novela narra esa particular experiencia, en la que el azar y el destino interceden para que dos criaturas tan distantes y tan distintas compartan un pedazo de la vida y del deseo, por unos días al menos y con ello den idea de la complejidad del alma humana, de la soledad y el desaliento que conlleva el oficio de vivir, por utilizar una figura de Cesare Pavese.

En ese juego de contrarios con el que tan habitualmente nos sorprende García Montalvo podría encuadrarse la escena de la taberna de *tío Ambrosio*, a la que entran en una tarde de invierno Ignacio Viera y Ángela de Yeste. Junto al bar hay una carbonería, y sólo este detalle ya podría darnos una idea aproximada de los colores del antro. El narrador insiste en el olor a vinazo y a salmuera y en la mugre, el ambiente insalubre y húmedo, y la catadura moral del hombre que regentan la taberna y con el que Ignacio Viera mantiene ciertas afinidades. La entrada de la condesa en aquel tugurio es el momento culminante de la escena: *Una hermosa mujer, vestida con un discreto lujo que casi se tornaba regio en aquel ambiente.*<sup>172</sup> Hay un regodeo especial en el acto de introducir a la condesa en la taberna como si acompañara a una princesa. Ignacio Viera utiliza en parte a la mujer para construirse la ilusión, por unos minutos al menos, de que ella le pertenece. En la taberna de Vilches Ángela de Yeste es casi un personaje de cuento, un hada acompañada de un príncipe siniestro que no desea evitarle determinados territorios, y que antes bien, se da el gusto de mostrarla en esos ambientes donde tan extraña parece la dama: *la belleza de la mujer no sólo quedaba finamente perfilada en la atmósfera hosca y ennegrecida de aquel antro, sino que parecía conferir una calidad nueva a su miserable penumbra.*<sup>173</sup> Esa calidad nueva es la que busca desesperadamente el intermediario, la que lo enamora y lo hace vulnerable y lo conduce a un final ridículo. Esa calidad nueva incluye la belleza, la distinción, la riqueza y el mundo de Ángela de Yeste. Ignacio Viera es una especie de vampiro que merodea en torno a la condesa dispuesto a saltarle en cualquier momento a su cuello para chuparle la vida, esa calidad que ella representa y atesora.

La aparición de la dama en la taberna es casi una revelación, un milagro de la luz y la hermosura en medio de la suciedad y el caos. El hombre la introduce en las tinieblas

---

<sup>172</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 54.

en un intento, finalmente infructuoso, de llevarla a su guarida, de raptarla en un sentido metafórico, de poseerla en su propio terreno de lobo solitario. Finge jugar con ella, pero se olvida y no tiene en cuenta el extraordinario poder de seducción de la condesa que paulatina e inadvertidamente ha ido echando sus redes, marcando su pequeño refinado espacio en el que ella gobierna sin objeciones porque conoce las reglas del juego y se sabe diferente, escogida para una misión difícil, provista de las cualidades necesarias para llevar a buen puerto ese cometido. La voluntad de la condesa le permite arrostrar las situaciones de peligro con una serenidad envidiable, y por lo tanto mostrar la templanza de un espíritu superior, un alma noble y fuerte, dotada del carácter y la decisión suficientes como para enfrentarse con un personaje torcido como Ignacio Viera, entablar con él una lucha tácita y ganarle la partida, si esto es posible.

Ángela ha iniciado todo el juego movida por un sentimiento de generosidad y de ayuda a sus amigos, pero conforme va pasando la novela, va percatándose del mundo cerrado y misterioso de Viera, de su tozudez para no soltar prenda, de su ardid para intentar mantenerla interesada a su lado, inventando historias rocambolescas en las que la dama va quedando prendida como en una sutil tela de araña, referencias vagas a peligros ambiguos, que bien podrían estar relacionados con la situación política o con cuestiones económicas, o afectar a la honra o a la honorabilidad de los apellidos. Ángela se deja embaucar en cada una de las fabulaciones inconcretas del intermediario, como si estuviera de acuerdo en el fondo con los motivos secretos del hombre, y ella también necesitara de una buena excusa para estar junto a él. Tan alejados en condición social y en talante humano, Ignacio Viera se aprovecha de sus conocimientos de los bajos fondos de Madrid; de alguna manera, representa por unos días la mala conciencia de la aristócrata, que está habituada a ver las miserias del mundo desde su atalaya segura en la avenida Alfonso XII. Viera no persigue objetivos políticos, pero su mundo está muy

próximo al pueblo miserable, y conoce la calle y los antros de la peor fama, y sabe la verdad de una posguerra inmisericorde. A veces sus palabras resuenan con un tono crítico no exento de una cierta amargura social: *La vida no es fácil para la mayor parte de la gente. La vida no es algo claro y transparente.*<sup>174</sup> Ésta es una idea que podría resumir el espíritu de este libro. En los cuentos asistíamos a conversaciones en jardines y en huertos luminosos, en los salones de la burguesía murciana, bajo el clima cálido del levante. En esta novela la atmósfera ha sufrido un cambio ostensible, pues en ella predomina el universo de las sombras, las tinieblas de bares y cafetuchos, los bajos fondos de una ciudad sitiada por la represión y el hambre. Nada de todo esto se explicita en sus páginas, pero el rumor está presente y los continuos reflejos de ese contexto los apreciamos a lo largo del relato. Las luces y las sombras son en este libro más concretas, su juego ambivalente tiene sesgos morales y metafísicos, matices humanistas y universales.

La vida de Ignacio Viera y de Ángela de Yeste discurre por sendas opuestas. El azar ha permitido que en algún momento se crucen sus destinos, pero el lector sabe que una vez consumada la anécdota cada uno de ellos volverá a su territorio de origen, como si nada hubiese ocurrido. Ángela a sus salones e Ignacio Viera a sus negocios turbios.

En la relación de Ignacio Viera y Ángela de Yeste comprobamos el juego del intermediario y el desconcierto de la dama, pero a la vez asistimos al intento del hombre por mantener el interés de la aristócrata en su discurso penumbroso. Ángela se debate entre el deseo de ayuda a sus amigos, los Medina-Lautenberg, cuya seguridad parece amenazada por las palabras herméticas del hombre y la realidad que la golpea sin compasión cuando descubre que el hombre sólo busca dinero, que su interés es material

---

<sup>174</sup> *Ibidem.* p. 56.

y mezquino, que no hay nada detrás de todo eso. Para el espíritu quijotesco de Ángela esta revelación es casi un mazazo en su elevada conciencia, pero el intermediario sabe jugar sus cartas y en ningún momento descubre su postura. Mantenerla en un estado absoluto de incertidumbre, en el borde de una verdad nunca desvelada, en la amenaza continua de sus amigos y de su clase es el objetivo primero del hombre.

Pedro García Montalvo no puede acudir en esta novela a grandes acontecimientos o a una trama de acción y misterio, pero en su defecto echa mano de la ambigüedad y del suspense, de ese fino encaje narrativo en el que se debate durante toda la fábula, ajustando sabiamente la información narrativa y los hechos contados, incluyendo una serie de signos que otorgan a la historia un valor polisémico, un surtido de sugerencias que mantienen fija la atención de un lector despierto, preocupado por la verdad última del relato, abierto a consideraciones varias y sentidos diferentes, dispuesto a dejarse llevar por la sugerencia y la connotación, en la certeza de que está asistiendo a la lectura de una obra mayor, de un tratado sobre el corazón y la condición humana.

En algún momento de la novela Ignacio Viera sucumbe defraudado a las expectativas y a las sospechas de la dama. Su papel de villano es también una fortaleza contra el poder de la aristócrata, como si necesitara protegerse del idealismo y las virtudes humanas, de todo lo bello y lo bueno que ella representa bajo el caparazón de un miserable que sólo busca enriquecerse con el chantaje. Ha intentado representar el papel de un hombre de acción del que depende la seguridad de los amigos de la condesa, pero cuando la mujer le echa en cara sus aviesas intenciones, tiene un amago de rebeldía y torna a ocupar su disfraz de malvado, porque no encuentra otro pretexto verosímil para insistir en la proximidad de la condesa. También el hombre vive la contradicción de la realidad y el deseo, de su interés y de sus instintos, de su identidad verdadera y del personaje que ha inventado para sí mismo, para deslumbrar a una mujer

que desconoce todo lo referente a su mundo. De manera que a lo largo del relato asistimos a un proceso mediante el cual Ignacio Viera va convenciendo a la condesa de su importancia para el negocio que ella desea, pero a la vez es la propia condesa la que va descubriendo paulatinamente todas las fallas en el argumento y en la historia inventada del intermediario. Esa pugna se convierte en una suerte de desenmascaramiento, sobre todo porque Ángela no encuentra un sentido cabal a las palabras y a su actitud: *Lo cierto es que ella estaba siendo objeto de un chantaje, cuyos términos no conocía muy bien todavía.*<sup>175</sup> Ángela se va percatando poco a poco del disparate y de la extorsión del sicario. Tal vez al principio aquella extraña trama de peligros vagos y medias verdades pudo haberla deslumbrado y despertar en ella el noble sentimiento de la amistad y del sacrificio, pero lentamente la trama va desdibujándose y las palabras de Viera dejan de tener sentido, se tornan abyectas, apuntan a intereses materiales, y la idealización del intermediario se viene abajo.

Resulta curioso observar el comportamiento coqueto y femenino de la dama en los encuentros con el hombre. Ángela se maquilla antes de cada salida, como si de una aventura galante se tratara. La confusión entre el deseo, el placer del riesgo y su vocación salvadora se alían en contra de ella y la llevan hasta la creación de su propia mentira, la mentira del hombre que la busca con otras mentiras, la mentira de los falsos argumentos de Viera, de sus cortinas de humo, de sus dilaciones y de sus excusas. Toda la novela está fundamentada en esa gran mentira que es siempre un buen relato, en el poder extraordinario de la fábula, de la concepción de un cuento para convencer a los demás o para convencernos a nosotros mismos. De modo que Ignacio Viera le cuenta un cuento a Ángela para tener acceso a su presencia, y Ángela cree ese cuento e inventa otro para construir una imagen generosa y atractiva de un vulgar matón. Los dos

---

<sup>175</sup> *Ibidem*, p. 63.

necesitan de esas ficciones para vivir su vida, como las necesitamos nosotros, los lectores cuando confiamos en el relato y nos sumergimos en su cauce. Los dos tienen por tanto una mente novelesca y romántica dentro de la mejor tradición narrativa castellana, la que viene de Cervantes y desemboca en Galdós y en Clarín, la que forja un personaje inolvidable como D. Quijote o Ana Ozores. También ellos estaban sujetos a sus propias historias, a sus novelerías, a la fascinación por la literatura y el engaño, como si la verdad y la razón fuesen patrimonio sólo de la ciencia y, sin embargo, en la penumbra feraz de la literatura estuviese la clave del ser humano, el enigma del hombre, su cualidad más secreta y definitiva.

Asistimos, asimismo, a un progresivo y minucioso proceso de desenmascaramiento, en el que interviene Ángela pero en el que también estamos incluidos todos nosotros. En realidad tanto la dama como los lectores persiguen una solución al enigma, el secreto del conflicto que plantea Ignacio Viera. La propia condesa va percatándose gradualmente de la estafa. Detrás de las palabras y las amenazas del hombre no hay la figura de un héroe de las sombras, un vividor de los bajos fondos que ha tomado la iniciativa de ayudarla a ella en la difícil empresa de sus amigos aristócratas. Las mentiras de la fábula han sido dispuestas como cortinas sucesivas que esconden, al final, un arcano ridículo. Ángela va descorriendo lentamente alguna de estas cortinas. Por ejemplo, en algún momento cae en la cuenta de que el hombre sólo busca dinero, de que todo aquel embrollo no posee otro fin más que el puramente material. Cuando se lo dice a la cara, Ignacio Viera vive uno de esos momentos estelares, de difícil formulación en los que su personalidad canalla se agarra a un improbable código de valores hasta tal punto que el lector imagina el enfado dolido de aquella mínima parte de nobleza que el sicario oculta en el recodo más profundo de su conciencia: *Está bien. Dinero, sí, dinero. Eso es lo que mueve el mundo, y ninguna otra cosa lo mueve mejor. Digamos las*

*verdades en plata, hablemos en plata.*<sup>176</sup> Algo en ese punto ha quebrado el mundo interior de Viera, acaso porque también ha vivido hasta ahora de su propia historia inventada, y en el instante en que ella le pone delante el espejo de su verdadero rostro, se siente cogido en una falta, avergonzado tal vez.

Ignoramos casi todo de su vida y de sus manejos. Sabemos únicamente lo que va contándole a la aristócrata, aunque imaginamos, como lo hace ella, que todo es mentira desde el inicio, una burda mentira urdida para acercarse a la mujer. En su reacción ante las palabras de Ángela hallamos los matices de un cambio significativo que lo delatan, porque sólo Ángela ha podido ser la causa de esta transformación. Ángela se ha dejado llevar empujada por su espíritu soñador y por su sentido de la amistad, e Ignacio Viera se ha aprovechado de su miedo para extorsionarla psicológicamente hasta tenerla a sus pies: *Lo cierto es que ella estaba siendo objeto de un chantaje, cuyos términos no conocía muy bien todavía.*<sup>177</sup>

Todos nosotros también hemos sido en parte utilizados por los múltiples sentidos de la novela, por las máscaras del héroe cuya voluntad no acabamos de entender, por la ternura y la fragilidad aparente de la condesa, a la que hemos visto entrar en la trampa de manera descuidada. Tenemos la impresión de que ya nada es lo que parece, de que los dos están mintiendo, y de que el lector se encuentra desarmado, a la intemperie, en esta fábula sólidamente imprecisa, concebida para el desconcierto y la ambigüedad, narrada con la finura y la exquisitez de un conocedor de la magia de la palabra, del que maneja el interés del lector, la polivalencia de la historia contada, ajustando el argumento a la idea general de impostura que representa Ignacio Viera. El intermediario entre el mundo de los sueños y el mundo de la realidad, entre las luces y la penumbra, entre el mal y el bien; el príncipe de las tinieblas que llega del invierno para tentar a la

---

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 62.

<sup>177</sup> *Ibidem*, p. 63.

condesa de los sueños de oro, aunque será él quien quede atrapado en las redes de la aristócrata. Este es el tema general de la novela, la delgada línea entre lo soñado y lo vivido; un tema por otro lado eterno en el ámbito de la literatura y de las artes en general.

En la casa de los Medina-Lautenberg, mientras Julieta se prueba un vestido color malva que le está confeccionando una importante costurera, Ángela observa a la muchacha y experimenta la sensación desagradable de que tal vez un peligro indefinido amenace la paz de la familia. La descripción de la paz del hogar resulta ciertamente entrañable y se contrapone con el ambiente hostil, invernal y lóbrego de la calle. La condesa considera que los tiempos no son precisamente óptimos para nadie, que todo el mundo se encuentra al arbitrio de los acontecimientos políticos del momento, incluida la familia Medina-Lautenberg, y sobre todo la pequeña Julieta: *Era raro que en aquellos tiempos difíciles una familia escapase al contacto de la turbia realidad exterior.*<sup>178</sup>

La mitificación literaria de lo puramente sociopolítico, que es una constante en la obra de García Montalvo, queda en esta novela instituido como un dogma narrativo. Los tiempos pésimos del impresentable franquismo aparecen en estas páginas, por obra de la magia de la palabra de García Montalvo, transformados en una época tenebrosa, casi diabólica, sobre la que gravita el peso inefable del mal; unos tiempos en los que nadie estaba seguro y cualquiera podría sufrir algún percance grave. No necesitamos explicaciones para lo que ya está en la mente de todos los lectores, porque es parte de nuestra memoria y de nuestra educación. Sobre este andamiaje mítico se erige el edificio literario de Montalvo.

La preocupación de Ángela se centra en sus amigos los Medina.Lautenberg, sobre los que se cierne la sombra del mal. La condesa continúa viéndose con Ignacio Viera

---

<sup>178</sup> *Ibidem*, p. 67.

para intentar sonsacarle información y ayudar a sus amigos, pero aunque la excusa es ésta, en ocasiones se sorprende acicalándose para la cita inminente con el hombre: *¿Qué era su atractivo físico sino debilísima forma coloreada sobre papel de seda, ante la frialdad de los intereses de aquel hombre?*<sup>179</sup> Y a pesar de estas ideas ella insiste en afianzar sus armas de mujer, en utilizar su atractivo en ese combate ciego y sordo que viene librando con el hombre de las sombras como una heroína que no dudara en ofrendar sus encantos a la consecución de un bien mayor.

Mientras sale a la calle en busca del lugar de la cita, Ángela siente que está preparada para la lucha, embutida en su papel de mujer aventurera, como si el peligro que la acecha ya no tuviera la menor importancia. En esa actitud valiente y decidida está incluido el carácter de la condesa, su gusto por la vida y por el amor que la convierten en una mujer excepcional, teniendo en cuenta además los años en los que se sitúa la fábula.

Esta vez el lugar escogido se encuentra al aire libre, un pequeño jardín situado frente al Palacio Real. La costumbre de Viera es cambiar los sitios donde la pareja se ve y conversa para no levantar sospechas de ningún tipo. Un lugar abierto, como un jardín, es también en una ciudad grande como Madrid un lugar discreto para conversar, aunque el hombre siempre ha evitado el contacto con la dama ante los ojos de la gente, acaso para evitarle la mala fama que le acarrearía ser vista junto al lacayo de los Chobinera. Por otro lado algo en el ambiente de esta última cita nos recuerda a algunos escenarios de los cuentos, a los jardines y a los huertos de Murcia. Como ocurría entonces también ahora la luz ha cambiado. Parecen haber emergido de ese mundo lóbrego de los cafés y las tabernas en el que reinaba la niebla a este otro ámbito donde es posible que se produzca alguna clase de revelación.

---

<sup>179</sup> *Ibidem*, p. 70.

Ignacio Viera le ha pedido a la condesa una lista con los amigos fieles a la familia Medina-lautenberg. Es otra estratagema para atraer a la dama, para despistarla de sus auténticos propósitos. La condesa acude a la cita con el sobre que contiene la lista de nombres. Cae en la cuenta de que todos ellos comparten una cierta repulsa por el Régimen, y se percata de que este último detalle otorga a su acto un añadido de delación política. Esta vez la cita es de día, en un parque, al aire libre: *La habitual nocturnidad de sus encuentros daba al ambiente un tono irreal, como de noche iluminada por un fenómeno astral desconocido.*<sup>180</sup>

Ignacio Viera torna a llevar a la aristócrata a un cafetucho. Antes le ha enseñado una fotografía de Julieta, la hija adolescente de sus amigos con la insinuación de que alguna clase de mal la ronda. De esta manera acalla por un tiempo las protestas de Ángela que había empezado a impacientarse ante el mutismo del hombre. La entrevista en el café con Marianito: *Una especie de pícaro clásico, aniñado, sonriente, entrometido, en el que se recuperaba la imagen lírica del mozuelo buscador de amos y comedor de uvas*<sup>181</sup> constituye un nuevo descenso a los infiernos, al que por otro lado ya está habituada.

Es el propio Marianito quien le confirma sus temores y le comunica que le llevará al día siguiente a su casa una información muy valiosa acerca de sus amigos. Con este último golpe de efecto el intermediario convence casi definitivamente a la dama de la veracidad de sus palabras. La tensión narrativa va en aumento, tal vez por la preocupación de Ángela por sus amigos y por la fatiga de los encuentros con Viera. Las excusas del hombre, sus cuentos sin fin, el enorme embrollo que ha urdido empiezan a no dar resultados. Únicamente la confirmación del pícaro causa el efecto deseado. El desánimo de la condesa obliga al intermediario tal vez a pedirle dinero, siguiendo un

---

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>181</sup> *Ibidem*, p. 76.

modelo de extorsión en el que ella ha creído desde el principio y que el hombre, acaso a su pesar no tiene más remedio que seguir. Un chantajista no puede estar alargando indefinidamente el protocolo de su crimen sin sacar nada a cambio. No sería natural ni lógico. De ahí que esa demanda tranquilice de forma momentánea a la mujer: *Situaba al intermediario en su auténtico papel, el de intermediario de sí mismo.*<sup>182</sup> No olvidemos que todo transcurre como en un relato que los dos personajes imaginaran y en el que ambos tuviesen un papel. La ficción que concibe Viera para atrapar a la dama es la misma ficción en la que ella cree. El modelo folletinesco posee unas constantes narrativas que ha seguido fielmente la literatura popular o de género. Estos son los patrones que los dos personajes utilizan para urdir sus mentiras y para idear esta trama. Esto le otorga a la novela un fondo narrativo singular y la convierte en parte en una metáfora sobre la literatura, sobre el poder extraordinario de la imaginación y de la novela, sobre el efecto que causa en el ser humano, en todos nosotros, los lectores de esta ficción, empeñados en llegar al final para desvelar el misterio, para que alguien nos cuente la verdad del enigma.

Éste es también el poder de esta novelita, montada con eficacia y solvencia narrativa, ajustada al ritmo cadencioso de una melodía brumosa e invernal, salpicada de temores y claroscuros, donde resplandece la belleza y el señorío de una mujer, su sentido de la pasión y del honor, su lealtad hacia los amigos y su arrojo para seguir los pasos de un individuo nada recomendable con el que vive en el filo de su propio sentido de la vida: *Su relación con él había sido irracional, mantenida en medio de una tempestad del espíritu, por lo que no sabía separar el hechizo de su alma del hechizo de su cuerpo.*<sup>183</sup>

---

<sup>182</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>183</sup> *Ibidem*, p. 88.

Esa manifiesta ambigüedad que caracteriza a todas sus entrevistas, sus palabras y sus gestos convierte a esta novela en un misterio narrativo de más de cien páginas que el lector atraviesa enredado en los señuelos de la historia, en la confusión, la vaguedad y la complejidad literaria y poética, pero también en las pequeñas trampas de la trama, en las asechanzas de Ignacio Viera y en las mentiras de Ángela, como si los dos hubiesen necesitado de una historia inventada para encontrarse libremente, como un hombre y una mujer, sin presiones externas ni estereotipos novelescos, en ese espacio novelesco e imposible de este libro, en el cual su autor insiste de nuevo en emparejar el mal y el bien, la belleza y el miedo, la penumbra y la luz.

El coqueteo peligroso de estos dos extremos produce un relato sobre la condición humana de naturaleza inquietante, aunque marcado por un ritmo poético de belleza sosegada, en el que impresionan los trazos de un escritor interesado por la atmósfera, dedicado a la creación no sólo de una trama novelesca, sino también de un tono personal por el que podríamos identificar su escritura, como se identifica la autoría de un cuadro por el juego de sus colores, por la elección de una luz determinada. Lo pictórico y lo musical continúan en esta obra como caracteres definitorios del gran estilo de Pedro García Montalvo.

En la que será una de sus últimas entrevistas el narrador acierta a describir la naturaleza de la relación que ambos han establecido: *Como si su unión fuera la de dos amantes que escogieran en la noche un local para su excitación y su placer, buscando en el alcohol de los cafés una cifra de su existencia.*<sup>184</sup> Esta es parte de la verdad de un ritual contaminado por la hipocresía y los usos sociales de la época. Aunque la condesa es una dama liberal y poco dada a convencionalismos de ninguna índole, en sus encuentros con Viera no ha sido nunca todo lo franca que ella acostumbra a ser, acaso

---

<sup>184</sup> *Ibidem*, p 81.

porque tampoco el hombre, temeroso seguramente de que con ello habría podido romper el supuesto idilio, ha obrado por derecho y atendiendo a sus más íntimos deseos. Lo que el lector percibe en realidad es tan sólo la cáscara engañosa de toda una historia de amor, en la que nunca se pronuncia ni una sola palabra de afecto, ni un atisbo de deseo.

En el carácter furtivo y nocturno de sus contactos hay ingredientes que revelan la imagen distorsionada de una perversión casi erótica, tan sólida a lo largo de sus entrevistas, tan patente en los muchos sentidos de las páginas de la novela que constituye casi una constante del relato: *Bebían el aguardiente del riesgo y su lenta persuasión espiritual.*<sup>185</sup> La mística de esos encuentros se halla en el misterio que los envuelve, en el secreto que ocultan y en el silencio en que se producen. Son, de alguna manera, rituales cifrados de un erotismo postergado y casi enfermizo, que les otorga su verdadero carácter y un encanto añadido, y poseen una dimensión religiosa en el sentido etimológico e histórico del término, pues los reúne periódicamente en torno a una revelación inacabable en la oscuridad de su propia persecución como reunía a los primeros apóstoles en la oscuridad de las catacumbas.

En esta ocasión Ignacio Viera pone ante los ojos de la dama el señuelo sangriento de un asesinato, precisamente el de Marianito. La crueldad y la importancia del suceso son suficientes para conmover y convencer a la aristócrata. El hombre está al fin libre de inventar historias falsas en el intento de atraer a la dama: *La magnitud y la cercanía del peligro eran tan manifiestas que expresaban todas las matizaciones del asunto mucho mejor que sus propias palabras.*<sup>186</sup>

Ángela de Yeste acaba admitiendo que lo que verdaderamente la ha empujado hacia el hombre ha sido su fe en él, esa pasión oscura y absurda que el ser humano gasta en

---

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 81

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 84.

divinidades y entelequias. La aristócrata ha seguido los pasos del rufián con un espíritu de búsqueda irracional, de fe en el otro cuyo territorio desconocemos y nos produce pavor. Una especie de miedo y seguridad a partes iguales, de sentido del riesgo y de protección la ha unido a Viera. Al final ese sentimiento femenino deviene ternura y la condesa acaba viendo la verdad en las ropas gastadas de un personaje teatral, construido con mentiras y sombras. Pero la aventura ha tenido un sentido: *Esa oscilación entre la seguridad y la inseguridad había conferido a su aventura su máxima enervación e intensidad.*<sup>187</sup> Por otro lado la pasión con la que Ángela ha vivido este suceso ha sido suficiente para justificar el peligro y la tensión. Mientras se despiden el hombre dedica sus mejores palabras al brazalete de la dama en un gesto propio del rufián que lleva dentro, pero el narrador no puede dejar de apuntar la ambigüedad de las miradas con las que ambos se dicen adiós. Ese territorio sumergido de la sugerencia es el que esta novela pretende transmitir como si en el ámbito de lo meramente argumental no pudiera agotarse la profundidad de su dimensión metafórica, de los muchos sentidos que va desvelándonos paulatinamente, conforme se acerca el final.

Significativamente la novela termina con el final del invierno y el leve atisbo de una tímida primavera. El frío y la oscuridad dan paso al mundo luminoso de los primeros cuentos. La noche es sustituida ahora por las horas de la mañana en un alarde de optimismo que preludia un final optimista: *Era el apogeo de la mañana, y al dar las doce el grueso de ese ejército luminoso inundó el jardín y se aposentó entre los árboles.*<sup>188</sup> Además, Ángela de Yeste sonríe. El narrador nos explica la causa de su felicidad. Ha recibido una carta de los Chobinera en la que se destapa al fin las malas artes del intermediario. Por ella se entera la condesa de que los prestamistas nada tienen que ver con Ignacio Viera y de que ningún peligro acecha a la casa de sus amigos, los

---

<sup>187</sup> *Ibidem*, p. 90.

<sup>188</sup> *Ibidem*, p. 91.

Medina-Lautenberg. Es en ese instante cuando cae en la cuenta de todo, de su ceguera y del engaño del hombre: *Ella había vivido la magia de la narración de Viera con el mismo sometimiento con que se habría entregado a los fantasmas de su imaginación de bella durmiente.*<sup>189</sup> En estas últimas palabras del narrador se halla la clave de todo el libro. Una novela, entonces, sobre el efecto de la literatura en los espíritus soñadores, sobre el poder de la fábula en un tiempo precario, de estrecheces y de miedos, en el que únicamente la mentira cobraba las dimensiones de una verdad magnífica.

No hay, pues, ningún complot, ni persecución política ni enredos de prestamistas sin escrúpulos, ni siquiera líos amorosos o galantes. Todo es mentira. Ahora lo sabe la condesa: *Había admitido el encanto supletorio del drama fingido por Ignacio Viera.*<sup>190</sup>

La pesadilla había terminado y con ella también, la fascinación inexcusable de la historia. Ni sus buenos amigos ni ella corrían peligro. Se encontraba la condesa en situación de darle la vuelta a aquella farsa urdida por el extorsionador, de mirarlo a la cara y obligarlo a jugar esta vez su propio juego. Es en ese instante cuando se pregunta por los motivos reales del hombre para levantar aquella enorme mentira, por el móvil que lo ha llevado a representar un papel falso.

Entonces lo comprende todo. Se da cuenta de los sentimientos del intermediario, del ridículo de su relato, de la persistencia con que ha logrado mantener la atención de la condesa. El gran secreto de Viera parece la confidencia de un adolescente. La belleza de Ángela ha vuelto a jugarle una mala pasada. De ahí que en la última de las citas, esta vez a plena luz del día y en un parque, la condesa se halla con el dominio absoluto de la situación. No ha traído el dinero que el hombre le había pedido y está dispuesta a desenmascarlo. El propio Viera capta muy pronto el cambio de papeles y de poder que se ha operado inexplicablemente: *La misma sutilidad de la trama, la perfecta tensión de*

---

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 93.

*sus hilos, empezaba a avisarle de que algo había cambiado en su relación con la condesa.*<sup>191</sup> El instinto criminal del hombre le alerta de un peligro inubicable. Algo no ha salido bien, algo ha cambiado en relación con la dama. Las palabras levemente irónicas de la aristócrata, su tono descuidado y el exceso con el que interpreta su papel denuncian el desmoronamiento de la intriga.

El narrador termina desvelando lo que el lector ya imagina. El cambio de actitud del intermediario al que en un principio se le asignó la tarea de hacerle llegar una carta de los prestamistas a la dama, aunque él no se limitó a cumplir su cometido sino que, rendido ante la belleza de Ángela, urdió toda la historia para continuar viéndola, para ganar sus favores o para tenerla cerca sencillamente: *La atracción, la llamada dulce y animal, había sido más fuerte.*<sup>192</sup>

La diferencia de clase, condición y cultura no le hubiesen permitido otro camino más que el de la extorsión y el engaño. Por otro lado lo que lo aproximaba a la dama podía también alejarlo definitivamente de ella, pues representaría ante ella el peor de los papeles, el de rufián y asesino, el de sicario a sueldo de los prestamistas, el de desalmado al fin. Había cumplido con su oficio de la manera más eficiente, erigiendo una descomunal coartada para seguir viendo a la aristócrata sin el peligro de exponerse. El fraude, la mentira y la ambigüedad habían sido sus armas. Las mismas que utilizaría cualquier escritor en cualquiera de los relatos que pretendieran llamar vivamente la atención del lector. De manera que Viera había escrito su propia novela y la había representado ante la aristócrata, creando entre ellos un lazo consistente que en ningún caso habría soñado en otras circunstancias. En algún momento de ese proceso Ángela había confiado en él, se había refugiado en su protección, se había dejado llevar por su fortaleza.

---

<sup>191</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>192</sup> *Ibidem*, p. 101.

La partida había acabado, e Ignacio Viera lo había perdido todo. Por fin Ángela de Yeste deja de disimular y pone las cartas boca arriba: *¡Usted se había enamorado de mí!*<sup>193</sup> La frase suena como una agresión y un desquite, como el grito de quien se libera por fin de las ataduras de una servidumbre insoportable. Toda la intriga de la novela cabe en estas palabras de la aristócrata. Todo el enigma del relato, las vaguedades y las medias palabras tienen como origen el sentimiento reprimido y silenciado del sicario. La fortaleza de Ángela es ahora el sacrificio de Viera. Coinciden la liberación de la mujer y la vergüenza del hombre, desarmado al fin y colocado en situación de ridículo: *La sonrisa sarcástica de la condesa le afectó, hirió su ser masculino, y le hizo arrojar el cigarrillo al suelo cerca de la silla de la mujer.*<sup>194</sup> Todo ha sido realmente un malentendido, alimentado sin duda por la naturaleza aventurera y apasionada de la dama y por el deseo del intermediario.

A pesar de que el mensajero había sido desenmascarado algo desasosiega a la dama cuando lo ve marcharse, como si los restos de la historia quedasen prendidos en su ánimo todavía y fuese más fuerte la memoria del deseo que la evidencia del engaño. El espíritu de la condesa se rebela contra lo real porque su vida sigue pendiente de los caprichos del destino, que aquel oscuro personaje había compartido con ella, aunque sólo fuera en el ánimo de ambos: *La intriga se había volatilizado minutos antes y ahora estaba desapareciendo el hombre que la inventara.*<sup>195</sup> La nostalgia de la dama abarca no sólo al hombre sino también a la historia que el hombre ha concebido para conquistarla mientras la iba enredando en la celada de su propia mentira. A la condesa le cuesta salir definitivamente de la fábula, de la misma manera que nos cuesta a nosotros, sus lectores, fascinados por la experiencia inolvidable de un relato de misterio y pasión que se esfuma en la evidencia un tanto superflua de un engaño pueril. La

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>194</sup> *Ibidem*, P. 103.

extrema belleza de Ángela de Yeste ha vuelto a jugarle una mala pasada, pero también su espíritu, amante del riesgo y de la pasión, la ha conducido hasta aquel final decepcionante. Ángela descansa de sus temores, pero a la vez experimenta la tristeza por un ideal destruido, por el argumento novelesco de sus propios anhelos, traicionados por una verdad miserable.

El final propone la ambigüedad de una prolongación de la historia. El autor acierta al dejar la trama en suspense, levemente insinuado el deseo de ambos por encontrarse de nuevo, esta vez acaso con la verdad por delante y la promesa de la consumación de su aventura. La luz de un mediodía radiante alumbra ese tímido encuentro a la salida del parque como si el destino se empeñara en reunirlos de nuevo. Se abren, desde luego, diversas posibilidades tras la lectura de la historia. De forma que el lector avezado no puede dejar de pensar en la fábula cuando ésta ha concluido. Es la virtud de una novela excelente, contada con la gracia de un escritor que sabe acercarnos al misterio, sin excesos ni carencias, con un ritmo adecuado, permitiendo en cada momento que muestra curiosidad de lectores no se frustre, y sin embargo no se sacie tampoco. Pedro García Montalvo acierta fundamentalmente en el suministro adecuado de la información que va necesitando para construir el relato. Hasta el final no conocemos todo, y ni siquiera al final poseemos la verdad completa, pero a lo largo de la novela vamos entendiendo el juego narrativo del escritor, que nos lleva embebidos en la sutil trama del libro hasta la última página.

Es Ramón Jiménez Madrid quien cita en su obra *Narrativa breve de autor murciano*<sup>196</sup> unas palabras del crítico y profesor murciano José Belmonte Serrano, que vienen a cuento del rasgo señalado anteriormente: *Sabe García Montalvo comunicar la constante nota de intriga al relato, que mantiene en vilo hasta las últimas páginas al*

---

<sup>195</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>196</sup> JIMÉNEZ MADRID, Ramón, *Narrativa breve...* op cit.

*lector*.<sup>197</sup> En efecto esta una de las cualidades presentes en la obra: la intriga casi policial en la que nos inmiscuye la pluma del novelista, aunque al final descubriremos que el enigma es más de orden moral, y aun metafísico, que policiaco. Así lo indica Santiago Delgado en su *Literatura en la región de Murcia: Narrador con un punto de vista muy específico y personal, que busca un enfoque moral en lo individual un tanto insólito*.<sup>198</sup> Tal vez el mayor acierto de la narrativa de García Montalvo sea esa especial perspectiva desde la que cuenta sus fábulas, alejada de lo realista cotidiano, de lo histórico y sociológico, y en la que se imbrican aspectos intelectuales, estéticos y morales en una mezcla original de difícil clasificación. Para los profesores de Literatura de la Universidad de Murcia Francisco Javier Díez de Revenga y Mariano de Paco la aportación novelesca de Montalvo está emparentada con la narrativa europea del siglo XX: *Hay que destacar también la calidad poética de la prosa y del estilo que nos ofrecen un lenguaje sublimado y preciso en la mejor línea de la novela lírico-intelectual*.<sup>199</sup>

Parece necesario añadir que de las dos grandes líneas narrativas europeas del siglo anterior, aquella que parte de Proust y de la novela del siglo XIX, caracterizada por su intensidad lírica y su clasicismo estético, y aquella otra, más innovadora y arriesgada, la que representa James Joyce o W. Faulkner, cuyas líneas narrativas destruyen las normas de la novela decimonónica y asumen conceptos novedosos del tiempo, la linealidad argumental, la memoria y el punto de vista narrativo, nuestro novelista se acoge a la primera y abraza los cánones novelescos de los grandes narradores del siglo XIX, como si las aportaciones de la segunda corriente no tuvieran interés alguno para él. Lo clásico, entendido en el sentido más ortodoxo del término, preside la literatura de

---

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 163.

<sup>198</sup> DELGADO, Santiago, *Historia de la literatura en la Región de Murcia*, E.R.M, Murcia, 1998, p.

192.

<sup>199</sup> DÍEZ DE REVENGA, F.J. y DE PACO, M., *Historia de la literatura...op cit.*, p. 585.

Montalvo, aliñada por un concepto particular de la moral y de la psicología del ser humano.

Ésta es la razón, a mi parecer, de que alguna parte de la crítica nacional haya discrepado de la competencia narrativa de Montalvo. Las acusaciones vertidas por el crítico Leopoldo Azancot ofrecen un sesgo parcial, porque centran toda su energía en aspectos tan superficiales como la inverosimilitud de la trama o la imprecisión de su perspectiva narrativa, aspectos que en verdad constituyen auténticas virtudes novelescas, y que por otro lado si los tomáramos como patrones críticos fiables algunos libros tan relevantes como los de Miguel Espinosa no soportarían tampoco estos criterios de una crítica dada al exceso y a la insensibilidad literaria.

En cambio Lluys Bassets en *El País* puso las cosas en su sitio y resaltó los aciertos más relevantes de la novela con una finura crítica envidiable: *Una maquinilla que funciona a la perfección, un artificio –que viene de arte- de lenguaje y de tramas redondos.*<sup>200</sup> En cuanto al reproche de la ausencia de acción sólo puede responderse aduciendo docenas de títulos memorables y consagrados en los que aparentemente tampoco ocurre nada. Claro está que la acción de *El intermediario* es apasionante pero se halla en el interior de los personajes, en el suspense continuo de la trama, en el peligro de los ambientes y en la tensión poética del estilo y de las sugerencias que la historia va provocando en los lectores. La acción es turbulenta si atendemos al espíritu de la condesa y a los propósitos del sicario, al escenario de la posguerra y a la ruina moral y social que vemos a lo largo del relato.

Quien mejor ha definido el trabajo de nuestro novelista en lo referente a ese juego literario de medias verdades y confusiones que plantea la lectura de la novela ha sido el profesor y crítico literario Ramón Jiménez Madrid en su obra ya citada: *Montalvo actúa*

---

<sup>200</sup> JIMÉNEZ MADRID, Ramón, *Narrativa breve...*, op cit., p. 160.

*como un prestidigitador que guarda bazas ocultas, mostrando sólo aquello que le interesa en un momento dado.*<sup>201</sup> Ésta es la cifra de toda la novela, los modos narrativos de un escritor al que no le interesa sólo contar una historia, partir de un inicio para llegar a un final más menos previsible. Su técnica narrativa, que ya hemos comprobado en los cuentos, parte del poder sugerente de la palabra y de la imagen, usada con un talante clásico envidiable, llevado a los extremos en un siglo dominado por la novedad y la experimentación, pero el espíritu de Montalvo, como el de los autores importantes, no puede ceñirse a unas coordenadas espaciotemporales. Sus fábulas plantean cuestiones de índole universal, aunque sucedan en un país concreto y en unos años determinados.

Por otro lado nos encontramos con la voluntad creadora de un novelista que lleva en la cabeza todo un ciclo narrativo, que mientras escribe un relato o una novela no piensa sólo en el argumento de esa pieza, en su transcendencia inmediata sino que está mirando más lejos y más profundo, hasta abarcar el universo narrativo que ha concebido previamente y que constituye su idea general sobre el mundo y sobre el hombre, su tesis narrativa en la que habría que incluir un especial concepto literario y estético, heredero de Tolstoi y de Pérez Galdós entre otros. Ángela de Yeste es un arquetipo humano cuya existencia no está constreñida a la novela que nos ocupa, sino que la encontramos ya en alguno de los primeros cuentos, y a lo mejor la seguiremos encontrando en un futuro no muy lejano, en la certidumbre de que la obra literaria de García Montalvo es una obra en marcha, un caudal narrativo.

La estética de nuestro novelista es una extraña mezcla de ética, honor y viejos ideales burgueses en los que no falta algún resabio de nobleza. Hemos visto a la condesa arriesgar su seguridad por salvar el nombre de sus amigos, los Medina-Lautenberg, pero al mismo tiempo percibimos una carga moral incuestionable, una suerte de río

---

<sup>201</sup> *Ibidem*, p. 161.

subterráneo que cruza ámbitos de refinamiento y bajos fondos, salones de baile y tabernuchas de mala muerte, avenidas iluminadas y elegantes y callejas tenebrosas, y todo sobre el telón de fondo de la guerra civil.

Es verdad que la técnica narrativa de nuestro novelista no difiere en demasía de aquélla utilizada por los escritores de finales del siglo XIX, aunque deberíamos matizar que a estos últimos habría que añadir como influencias más cercana la novela intelectual y lírica europea de principios de siglo. El punto de vista omnisciente, la uniformidad tonal y lingüística, la linealidad narrativa y el psicologismo literario no impiden la música lírica de la prosa, la lentitud narrativa, el preciosismo y la continua reflexión del narrador, que no sólo nos inmiscuye en la acción, sino que muy a menudo interviene explicando o meditando acerca de determinados sucesos de la novela. Esa mezcla de lo narrativo, lo poético y lo ensayístico recuerda a algunos modelos narrativos de siglos anteriores y concede al conjunto el carácter de obra madura, la naturaleza de conjunto novelesco de corte intelectual, cuya profundidad no afecta únicamente al suceso de la fábula, sino que en ella se halla la propuesta de un concepto humanista, y aun sociológico, de envergadura. Características a las que habría que añadir el concepto de lo pictórico y también de lo fílmico, componentes estéticos y expresivos de la imagen literaria a los que nuestro novelista no renuncia en absoluto, más bien al contrario, su pluma aparece revestida de los colores y de la atmósfera de un cuadro o de la escena de una película. La influencia del cine y de la pintura no son tampoco aspectos novedosos de la moderna literatura, pero en Pedro García Montalvo resultan naturales, como emanados de su misma personalidad de amante de las artes en general, pero de la pintura y del cine en particular, consustanciales a la acción de sus novelas y de sus relatos: *El arte de Montalvo es sustancialmente estético y literario antes que histórico o*

*sociológico.*<sup>202</sup> Ni lo histórico, ni lo sociológico, ni lo político interesan verdaderamente al escritor, como tampoco es importante el realismo testimonial o los aspectos exteriores de una sociedad cualquiera; el verdadero objetivo de Montalvo es la condición humana, el mundo interior de sus personajes como reflejo del interior del hombre, un universo que analiza de forma pormenorizada en sus ficciones, atendiendo al comportamiento, la conciencia y el pensamiento de sus criaturas para construir un paradigma de lo humano enlazado con un paradigma de lo estético, y aun de lo ético, hasta constituir una unidad donde lo artístico y lo humanista son las dos caras de una sola moneda, o en las palabras entendidas de Jiménez Madrid: *Montalvo persigue algo tan sencillo –pero tan complejo- como es crear arte.*<sup>203</sup>

Este particular concepto literario ha sido analizado y comprendido por críticos y profesores de ámbito regional y nacional. El insigne crítico madrileño Rafael Conte se ha referido a él con el calificativo de *Excelente* en su artículo *Toda riqueza es caos* publicado en el diario El País el 10 de marzo de 1989, lo cual, dado estricto criterio y el rigor del crítico mencionado resulta un auténtico halago y para nosotros la seguridad de que nos hallamos ante un novelista de excepción. El periodista murciano Juan Luis López Precioso en una entrevista que le realizó con el expresivo titular de *Pedro García Montalvo o la palabra sugerente* para *Hoja del lunes* decía de nuestro novelista en las palabras previas: *Pedro García Montalvo, profesor de Lengua en la Escuela del Profesorado en Murcia, se ha ganado a pulso estar entre los escritores jóvenes más punteros de la narrativa española.*<sup>204</sup> Por otro lado el profesor, escritor y crítico literario José Belmonte en las páginas de cultura de La Verdad se hace eco de la trayectoria prestigiosa del novelista y le augura un futuro excepcional.

---

<sup>202</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>204</sup> LÓPEZ PRECIOSO, Juan Luis, “Pedro García Montalvo o la palabra sugerente”, en *Hoja del Lunes*, Murcia, 1984.

Me refiero a estos últimos ejemplos como referencia a un prestigio literario que ha ido extendiéndose y asentándose hasta convertirse en la fama merecida de un gran novelista al que todavía no podemos poner límites porque su edad le permite seguir trabajando con éxito, al menos, unos veinte años más. La consolidación de su nombre dentro y fuera de los límites regionales no ha venido aparejada de grandes premios ni golpes de efecto, sino que más bien ha tenido que ver con una labor callada y humilde, hecha con seriedad y talento que ha merecido la compensación de ver publicadas sus dos novelas en una colección de altura y de que su nombre haya aparecido en los foros de los grandes gurús literarios asociado a los mejores novelistas de la actualidad. Únicamente su profunda idea de pureza y su acendrado concepto literario le han ayudado en esta ascensión significativa que por supuesto no ha hecho más que empezar; teniendo en cuenta, sobre todo, que su obra no posee unas fronteras definidas, sino que es más bien un proyecto literario abierto, en marcha, concebido como un microcosmos particular desde el que nuestro escritor recrea el mundo y ofrece su versión del ser humano.

Un novelista de esta índole, alejado de los saraos, los premios, los privilegios mediáticos y el famoseo de la prensa especializada, ocupado en su labor de honrado artesano de la palabra, habitante de la periferia, y casi podríamos añadir, de la marginalidad geográfica, aunque él la considera su paraíso particular, es una *rara avis* de la actualidad cultural y sus libros tienen el peso específico de la calidad y de la honorabilidad, rasgos que no siempre se dan en un mismo nombre y que desde luego no abundan hoy en día, porque tal vez se trate de ideas un tanto anacrónicas, antiguas y nobles como la propia literatura de nuestro escritor. Acaso sea inevitable acabar este capítulo con las palabras, de nuevo, de profesor Jiménez Madrid que tienen el peso de lo definitivo y que nos servirían como brillante colofón de ese acercamiento a la escritura

de Montalvo: *Un arte exquisito y primoroso enraizado con las más exigentes corrientes del arte universal.*<sup>205</sup>

---

<sup>205</sup> JIMÉNEZ MADRID, Ramón, *Narrativa breve...*, op cit., p. 166.

## 5.- UNA HISTORIA MADRILEÑA

En el año 1988 se publicaba la segunda novela del escritor Pedro García Montalvo. En esta ocasión, como en *El intermediario* también lo hacía en el sello catalán Seix-Barral. Había una serie de concomitancias literarias que enlazaban las dos obras y que, desde luego, tenían que ver con la particular concepción narrativa de Montalvo. Las protagonistas eran mujeres en los dos casos. Si en la primera novela se trataba de una aristócrata deambulando por el Madrid miserable de los años cincuenta con el propósito de ayudar a unos amigos, que al parecer se encontraban en una clara situación de peligro, en esta novela era otra mujer de clase alta, viuda de un capitán del ejército del aire, la que cruzaba los espacios de Madrid para procurar el consuelo y la ayuda a los más necesitados. Ángela de Yeste y Luisa Estrada no sólo comparten una situación de desahogo económico, una posición de relevancia en un contexto de hambre y depresión económica, sino que poseen ambas un espíritu combativo, valeroso y firme que suele conducir las a situaciones límite y a peripecias novelescas y que las convierte en dos heroínas empeñadas en la aventura siempre peligrosa del corazón y de los sentidos.

Las dos se mueven por razones humanitarias en apariencia, pero en ambas late el secreto de un espíritu insatisfecho. Las dos toman la iniciativa en un ambiente en el que las mujeres no tienen poder alguno, salvo el estrictamente sexual, y en ambas aventuras encontramos una riqueza de matices psicológicos y sentimentales no siempre fácil de desentrañar. Esto es porque las dos novelas, a pesar de desplegar una línea argumental, se basan en la personalidad de sus dos protagonistas. *El intermediario* sucede en torno a Ángela de Yeste y la llamada de lo prohibido, mientras que *Una historia madrileña* cuenta el suceso inaudito de una mujer entregada a una suerte de misericordia sexual cuya complejidad no se agota en el total de las páginas del relato.

Estamos por tanto, como en la primera novela, ante un suceso del espíritu, lleno de ambigüedades, malentendidos y medias verdades. Lo que ocurre a lo largo del relato no siempre se ajusta a la razón, ni posee una línea argumental concreta, y ni siquiera merece un resultado objetivo. El espíritu de la mujer impregna las dos fábulas y les otorga un carácter resbaladizo y cambiante, como si el narrador jugara en parte con el lector, y no acabara nunca de contarle toda la verdad, acaso porque ése sería un empeño imposible, y desde luego, irreal. La verdad, para Montalvo, sucede en el corazón de Luisa Estrada, en su mente enfebrecida por una fruición casi enfermiza que la empuja durante toda la novela hacia los límites de su propia conciencia.

Otro elemento en común entre las dos novelas, y presente también en buena parte de los cuentos, es ese juego de contrarios que el novelista maneja con tanta soltura y que hemos percibido en la primera novela. La elegante y bella aristócrata descendiendo a los infiernos de un Madrid oscuro de tabernas y personajes pintorescos, fronterizo con el mundo del hampa y tan lejano de los grandes salones de la aristocracia, es una imagen legítima del ámbito narrativo de Montalvo. También Luisa Estrada descenderá desde su belleza y su posición hasta la fealdad, la miseria y la enfermedad

para cubrir un camino de perfección y de sacrificio en el que la dama entrega su condición de mujer desclasada y solitaria a cambio de la compañía y el calor de los demás. En Luisa no falta tampoco un cierto resabio social, un prurito de mujer de origen humilde que regresa a los escenarios de su infancia para devolver parte de lo que la vida le ha concedido: *Ella se sentía como una mujer que hubiera quedado desnuda ante los ojos inmisericordes de una muchedumbre curiosa.*<sup>206</sup>

La novela se inicia en la casa de Luisa, en la avenida Alfonso XII de Madrid, en una tarde de agosto próxima al final del verano. Luisa observa las labores de un joven de aspecto no demasiado agraciado que ha sido recomendado por la Academia de la Historia para ordenar y preparar los libros y los documentos que el comandante Estrada ha legado a dicha institución. Desde las primeras líneas sorprende el interés de la hermosa viuda por Tomás, a quien el narrador describe de la siguiente guisa: *Su timidez se aliaba con la fealdad de sus cejas y sus pómulos, y con la apariencia poco limpia de su traje, demasiado caluroso.*<sup>207</sup> La sensualidad de algunas notas descriptivas, el gesto abúlico de la dama y el calor del verano ofrecen una imagen sensorial, próxima a los placeres a de la carne, que evidentemente constituye no sólo el prelude de la historia que vamos a leer sino también el presagio y la atmósfera de toda la fábula.

Ya desde estas primeras líneas resulta curioso advertir la cercanía de la belleza y la deformidad, reunidas en un mismo ámbito, bajo el bochorno del verano madrileño. Observamos una atmósfera pesada, el sopor de la tarde, el aburrimiento de Luisa y el afán laborioso del escribiente; y nos parece que todo ello es una cifra de algo que va a pasar más tarde, que los personajes de la primera página, por muy diferentes que sean, han sido llamados a esta historia con un fin narrativo concreto. Luisa se aburre y conspira en secreto contra su propia soledad, mientras que Tomás sobrevive en un

---

<sup>206</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Una historia madrileña*, Seix Barral, Barcelona, 1981, p. 6.

<sup>207</sup> *Ibidem*, p. 5.

mundo miserable, desplazado de los bienes de la vida y obligado al trabajo y a la humillación de una existencia nada halagüeña.

No ha iniciado el relato por capricho Pedro García Montalvo con esta estampa en apariencia hogareña y apacible, sino que hay en ella la cifra de toda la novela. La soledad, la pobreza, el desamparo, el aburrimiento y el calor del verano aliados para desencadenar un drama de hombres y mujeres enfrentados a un destino no siempre dócil, no demasiado feliz.

Casi de inmediato el narrador nos pone en antecedentes acerca de la dama. Sabemos, pues, que es viuda desde hace dos años, que el dolor por la pérdida del marido la ha acompañado desde entonces y que el tiempo empezaba a mitigar su duelo. Entendemos, asimismo, que Luisa Estrada no se halla cómoda en su situación social, que su origen es más humilde que el de su marido y que, en el fondo, siente la animadversión y la inquietud de una desclasada entre sus iguales: *Ella se sentía como una mujer que hubiera quedado desnuda ante los ojos inmisericordes de una muchedumbre curiosa.*<sup>208</sup> De alguna manera experimentaba esa extraña culpabilidad de quien se siente viva injustamente mientras el amado ha muerto; tal vez porque su posición inferior la exponía a las miradas críticas en exceso de sus amistades: *Luisa Estrada se había sentido humillada, al mismo tiempo, por la muerte de su marido, por su propia y sobrecogida certeza de estar viva, y por la simple existencia de su prójimo.*<sup>209</sup> El drama íntimo de la viuda cobra caracteres de una cierta riqueza psicológica y de una complejidad humana que nos devuelven al recuerdo de alguno de sus personajes femeninos. La fortaleza, la belleza y la sensibilidad han venido siendo las notas constantes de las mujeres de Montalvo, de sus heroínas literarias. La recuperación anímica de Luisa coincide con una cierta normalidad en el transcurso de la inmediata

---

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 6.

<sup>209</sup> *Ibidem*, p. 6

posguerra. La vida regresa a la mujer y al paisaje en el que vive, y todo sucede a la vez, porque todo lo puede el paso del tiempo, y más tarde o más temprano la aflicción busca su alivio y la esperanza resurge de la penumbra.

Casi al mismo tiempo comienza la leyenda en torno a la mujer. Resulta importante en especial este personaje de coro griego, esta voz múltiple y escondida en la masa, este murmullo informe que emerge durante toda la novela y que actúa como fatum o destino inexcusable. La leyenda sobre Luisa Estrada es más persistente y sólida que la propia vida de la mujer. La lucha de la viuda del comandante Estrada no tiene como contrincantes más que a las sombras de la murmuración y a los espectros de la habladuría. Por otro lado el origen humilde de Luisa la llama a deberes de índole social o piadosa, como si su desclasamiento fuese doble y también su sentimiento de culpabilidad. Por un lado se siente extraña en el nuevo destino y por el otro considera que ha traicionado a su propia clase. En esta permanente contradicción vive Luisa. La idea de hacer algo, de trabajar en alguna tarea útil –tan extraña y ajena a su nueva condición social- iba ganándola, aunque por supuesto, toda vez que su existencia estaba cubierta ampliamente y que su desahogo económico era efectivo, las empresas en las que emplearía su tiempo tendrían que tener un carácter altruista.

Poco a poco la mujer va concibiendo un nuevo plan, casi sin darse cuenta; un proyecto que no sería fácil definir, porque Luisa Estrada es cualquier cosa menos una mujer fácil. Su mundo no le satisface, tiene mala conciencia y, a la vez, se halla desplazada, y está sola, y es joven, bella y adinerada. La combinación resulta, cuanto menos, sugerente y acaso peligrosa.

Pedro García Montalvo va construyendo el entramado ideológico de la novela y del personaje con el cuidado de un orfebre diestro en el manejo de materiales ricos y costosos. El ejercicio literario de los cuentos va a servirle para encarar la construcción

de un mito femenino, tan sugerente, complicado y sensible como la viuda del comandante Estrada. No podemos olvidar, desde luego, las circunstancias históricas en las que se enmarca la historia. Aunque Montalvo no es un novelista de corte social, nunca olvida las coordenadas espacio-temporales en las que mueve a sus criaturas. Como en *El intermediario* también en esta obra el espacio narrativo es la ciudad de Madrid y la posguerra es la época en la que ocurren los hechos. Aunque sus dos heroínas, Ángela de Yeste y Luisa Estrada, pertenecen a un estrato social privilegiado, las dos habitan un mundo interior convulso, y en las novelas experimentan la aventura del riesgo, lejos de su territorio original, en situaciones extrañas a su condición y aun peligrosas. Son las dos, por esto mismo, mujeres aventureras y temerarias que no pueden permanecer en su estado habitual, que necesitan la novedad y el calor de los otros, y que en apariencia al menos no tienen miedo. Están, por así decirlo, fuera de sí, y por esto mismo resultan criaturas sugerentes e interesan, desde luego, al lector.

De alguna manera se inscriben estos personajes en la larga tradición novelesca del XIX, en esa nómina tan prestigiosa de mujeres de ficción, de mitos narrativos: Enma Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores, entre otras.

También Luisa Estrada va a verse presionada por el ambiente cerrado de los años cincuenta, por esa presencia espesa de la opinión social, por los usos y las costumbres de la clase a la que pertenece por su matrimonio, pero que no llega nunca a aceptarla del todo, y a la que tampoco ella acaba plegándose porque no puede olvidar sus orígenes y su gente: *Solía también dar algunos paseos por los barrios de su infancia, en los que esta mujer desclasada recuperaba a alguno de sus viejos amigos, gente simple del pueblo, que guardaban buen recuerdo de ella.*<sup>210</sup>

---

<sup>210</sup> *Ibidem*, p. 10.

El drama íntimo de la mujer estriba en esa división interior entre su memoria sentimental y sus obligaciones sociales, entre el amor a su esposo y su deseo de cumplir con su destino. No es, como en el caso de las anteriores féminas mencionadas, la historia de una señora bien aburrida y a la búsqueda de la pasión. La pasión secreta de Luisa Estrada no es sólo Javier Zaldívar, el amigo de su marido del que había estado enamorada de forma intensa y fugaz pero en secreto en los tiempos de su matrimonio con el comandante. La pasión de la viuda del capitán Estrada se fragua precisamente esa tarde de finales de agosto, sentada en la biblioteca de su piso de la avenida Alfonso XII, mientras observa el trabajo de un pobre escribiente, feo e insignificante. Tomás es la puerta por la que Luisa Estrada va a entrar en ese camino de perfección en el que terminará convirtiéndose el relato. La piedad de la mujer por la soledad del muchacho, por su desaliño y por su pobreza prende la mecha de una pasión oscura, compleja y fascinante que será la excusa de toda la fábula: *No, no sería fácil que aquel muchacho encontrara una mujer... Ni siquiera que llegase a conocer el simple placer de la carne, según su carácter hosco y apocado.*<sup>211</sup> De la caracterología femenina que llena las páginas de las mejores novelas de todos los tiempos, tal vez porque quienes han sentido interés por ellas han sido siempre los hombres, y han sido también ellos quienes han tenido la oportunidad de ponerlo por escrito, el personaje de Luisa Estrada resulta el más original y complejo, porque no está hecho con los materiales del mundo sino que pertenece a un estadio superior, una sabia mezcla de arquetipo humano e investigación psicológica, el resultado acaso de un conocimiento preciso y profundo del alma femenina. Luisa Estrada está concebida con el lujo de una originalidad fascinante. No es una burguesa aburrida, una mujer solitaria e insatisfecha, una dama desclasada o una beata hiperestésica. No se debate por el amor imposible, ni desea paraísos místicos

---

<sup>211</sup> Ibídem, p. 13

inalcanzables; no persigue un anhelo disparatado, ni languidece en su cómoda condición de mujer adinerada.

Luisa Estrada va mucho más lejos en su afán por otorgar el consuelo a los necesitados, y planea poner en práctica una extraña caridad que descubre mientras observa a Tomás, el escribiente, la tarde de finales de agosto en que comienza el relato: *La mujer cayó en la cuenta de que el feo y encogido Tomás había sorprendido un leve desarreglo en el vestido de su anfitriona: la bata azul se había entreabierto ligeramente a un lado de sus piernas.*<sup>212</sup> La mujer adivina la necesidad del joven, y halla en su estela un ámbito desconocido impregnado de lástima y consuelo, que sólo ella está en condiciones de recorrer. Es prácticamente una vocación, una llamada, de origen religioso y social, una suerte de sacerdocio erótico cuya iniciación transcurre precisamente en ese espacio de la primera escena, con el calor de finales de agosto, unidos la dama y el muchacho en la primera experiencia real; cada uno en su lado del conocimiento y del placer, sin un solo atisbo innecesario, ni una imagen explícita, ni una sola palabra de amor: *Un pensamiento fugaz cruzó la mente de la mujer: Hay al menos una cosa que puedo hacer por él. Sería como una obra de caridad que daría un poco de sentido a su triste vida.*<sup>213</sup>

No se explica convenientemente la causa de ese primer paso de Luisa Estrada, su inclinación hacia el feo Tomás, su extraño movimiento de piedad. Una conjunción de causas podría constituir el motivo principal. Luisa está sola, en mitad de la animadversión de los que nunca la han aceptado porque la creen una arribista, siente además una especial añoranza por su barrio, por la modestia de una vida que ya le es ajena, por los hombres y las mujeres que fueron los suyos y que ahora están en un mundo diferente: *Tenía además la impresión de que dedicarse a las ocupaciones*

---

<sup>212</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 12

*habituales de la burguesía que la rodeaba sería como faltar a su verdad interior, que la destinaba a una tarea propia, reservada únicamente para ella.*<sup>214</sup> Y hay además en todo ello un impulso de revancha netamente social, como si de esta forma compensara a los necesitados de todo lo que la vida no les había concedido, y sin embargo ella gozaba de un estado de excepción y podía permitirse el capricho de entregar a otros lo que a ella le sobraba. Podría ser una suerte de mala conciencia, pero Luisa Estrada consigue trascender el tópico y aproximarse con su gesto hasta un modelo mesiánico de salvación, como si el autor propusiera una religión novedosa, mediante el sacrificio y la dádiva del cuerpo a aquellos que, por motivos estéticos o de edad, no conseguirían los favores sexuales de los otros. En el fondo se trata de una mística, un camino que conduce a la heroína hasta su propia inmolación en un gesto de generosidad sorprendente que la hacen merecedora de esa extraña leyenda apócrifa a la que se hace referencia en la novela en varias ocasiones: *Santa Nefija, la que daba su cuerpo por limosna.*<sup>215</sup> El camino hacia la santidad de la viuda del capitán Estrada es duro e ingrato, porque no sólo conlleva los actos propios de misericordia, que Luisa realiza sólo con el viejo Fermín, con su antiguo amigo Juan y con un pariente suyo, aunque la maledicencia general lo extienda y lo convierta en un ejercicio continuado de compasión carnal, sino que además ha de soportar la burguesa un creciente estado de inquina social, ese rumor omnipresente en alguno de sus relatos, que van amargándole la vida hasta límites de crueldad. En su nueva clase existen mecanismos propios para regular las conductas y sancionar los errores. A Luisa Estrada le cae encima la envidia, el odio y el tremendo poder de la hipocresía como un efecto retardado del resentimiento que sus iguales han experimentado por la mujer de uno de los suyos desde el casamiento. Luisa Estrada siente que todo el peso de una revancha aplazada está

---

<sup>214</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>215</sup> *Ibidem*, p. 126.

cayéndole encima, y que no le va a ser posible zafarse de una catástrofe semejante. En realidad toda la novela parece cargada de esos vaticinios infaustos que el narrador va sugiriendo a lo largo de la obra, como un preámbulo del final. Todo el libro anticipa y hace comprensible la última escena, aunque el temperamento de la mujer, esa rara mezcla de conciencia social, orgullo de clase y humanitarismo no resulta un prototipo habitual. No hay ni un solo gran personaje de la obra novelesca de Montalvo que se ajuste a esa denominación.

El equilibrio argumental y psicológico de las fábulas del escritor murciano no requiere de excesos y efectismos. Las acciones, aun las más disparatadas, poseen su propia razón de ser en el relato y se justifican por sí mismas. Las grandes pasiones palpitan bajo una apariencia de normalidad que otorga verosimilitud a la historia. Lo que Ángela de Yeste y Luisa Estrada experimentan no pasa por ser una experiencia cotidiana, ni siquiera en aquellos tiempos de la posguerra. En ambos casos el novelista coloca a sus criaturas al borde mismo de la veracidad y de la credibilidad con el fin de someterlos a experiencias improbables que los obliguen a reacciones infrecuentes. Llevarlos al límite de su condición constituye un modelo de humanidad que enriquece la novela y concede al lector un margen poético envidiable. Por otro lado, el riesgo de leer una novela como ésta conlleva una buena dosis de temeridad y de emoción. Luisa cruza la ciudad de Madrid en su intento casi evangélico de satisfacer las necesidades materiales, y aún las físicas, de aquellos que ella ha elegido para salvarlos del mal, del hambre y de la soledad. Los lectores asistimos a cada uno de sus movimientos, mientras llega el instante del reencuentro con Zaldívar. Pedro García Montalvo ha concebido con tal maestría el entramado de la fábula, que cuando sucede ese momento, la protagonista se halla involucrada en su propia trampa de tal manera que empezamos a sospechar, aunque nos duele ese peso incuestionable del destino, la fuerza del fatum cayendo sobre

la existencia de una mujer admirable cuyo único pecado imperdonable ha sido el de entregarse por compasión a los demás: *Luisa había puesto en práctica una original forma de caridad, consistente en remediar la privación sexual de ciertos personajes impedidos por el carácter, la pobreza o la enfermedad.*<sup>216</sup>

En el primer capítulo de la obra se fragua la naturaleza del mito que constituirá el enigma narrativo que envuelve a Luisa Estrada, pero será necesario el desarrollo total del libro para dar sentido completo al desvío de la protagonista, que progresivamente irá convirtiéndose en una mártir.

La acción se complica de modo ostensible con la vuelta inesperada del capitán Zaldívar, amigo del marido y con el que la mujer había mantenido en el pasado una ambigua relación afectiva. Muy pronto el militar tendrá ocasión de observar en las medias palabras de los otros, en los gestos de reticencia y malestar que el nombre de Luisa Estrada va unido al del escándalo y la censura moral. Pedro García Montalvo, tan atento a los gestos sutiles, a los signos externos que develan y crean secretos argumentales, pone un énfasis especial en los efectos del desvarío compasivo de Luisa. Y, a pesar de todo, Zaldívar viene decidido a recuperar los años malgastados en vano. Nadie puede informarle en un primer momento y con un mínimo de rigor acerca de la verdad sin ambages de la mujer, unos porque sólo han oído habladurías de comadres y los otros porque, tratándose de un caso que afecta a la honra de un militar amigo no se atreven a exponer todo el asunto. Y, sin embargo la leyenda se alimenta y prosigue: *Aquellos rumores dejaban entender que la viuda del comandante había abandonado su soledad para buscar oscuros placeres por las calles del viejo Madrid.*<sup>217</sup>

El capitán Zaldívar se da de bruces contra un extraño suceso de índole sexual, que al principio no sabe si atribuir al puro devaneo galante de una mujer sola o a

---

<sup>216</sup>Ibidem, p. 22.

<sup>217</sup> Ibidem, p. 22.

circunstancias inexplicables y turbias de las que nadie acierta a darle cuenta. Su regreso a Madrid y a la vida de Luisa Estrada sucede, acaso en el peor momento, justo cuando el nombre de la burguesa se halla en camino de convertirse en un extraño mito sexual, con matices caritativos y místicos, que el capitán no sabe formular debidamente y que termina por atribuir a alguna aventura erótica.

De este modo acaba el segundo capítulo, con la incertidumbre de un encuentro que se revela complejo y de consecuencias impredecibles. Todo es ambiguo e incierto y nadie se atreve a dar forma a meras habladurías que cualquiera podría atribuir a la maledicencia general y al exceso.

En el tercer capítulo el lector se da cuenta de que la actividad de Luisa posee un claro fin benéfico y tiene propósitos sociales, pues alcanza a aquellos que necesitan de su ayuda, a los menesterosos, que precisamente ocupan el territorio de sus correrías de infancia. Descubrimos, pues, que la labor de la mujer cumple un cometido piadoso pero también salda una vieja deuda con su origen y consigo misma. Muchos de los que ella socorre son antiguos conocidos suyos o de la familia y pertenecen al ámbito humilde sus primeros años. Acompañada de la vieja Remedios, que la sigue con una fidelidad perruna y que en ningún caso le hace preguntas o la molesta con sermones, Luisa Estrada se entrega a su labor misericordiosa con la necesidad no sólo de ocupar un tiempo sino también de justificar su propia vida y de hacerse perdonar el ascenso de clase y la nueva situación en la que se encuentra. En realidad la naturaleza de la mujer alberga la pasión en la forma de una piedad ilimitada, y su búsqueda no puede olvidar a los que están al margen, a los hundidos en la miseria, a los perseguidos y a los enajenados por el destino.

La vida de Luisa Estrada, tras la muerte de su esposa y la soledad adversa en la que ha estado renace de sus cenizas y encuentra una razón de ser en ese afán diario por

mejorar la vida de los otros. En realidad lo que hace es sustituir una pasión imposible por un sentimiento útil, trascender sus límites compasivos y convertirse en un personaje mesiánico que recorre las calles del Madrid castizo para repartir el alivio entre los miserables. La leyenda cuenta que lo que realmente reparte es su propio cuerpo, pero conforme vaya transcurriendo la fábula, iremos dándonos cuenta de que esto no es del todo cierto: *Aquellos rumores dejaban entender que la viuda del comandante había abandonado su soledad para buscar oscuros placeres por las calles del viejo Madrid.*<sup>218</sup> Verdaderamente en el relato es tan importante el rumor y el chismorreo que la verdad objetiva. Lo que el capitán Zaldívar se encuentra a su regreso sólo es la fábula de una historia inventada, que las gentes de Madrid han ido concibiendo pero que muy pocos son capaces de corroborar. A Zaldívar esta incertidumbre le molesta más que la evidencia de una vida disipada, a la que la burguesa tal vez tenga derecho.

Lo que resulta común en las dos primeras novelas de Pedro García Montalvo es la seducción de las sombras en sus heroínas, aristócratas y damas adineradas, burguesas aburridas y nobles, que no dudan en descender a los infiernos del Madrid penumbroso de la década de los cincuenta para cumplir una misión de la que ni siquiera ellas están seguras. La atracción de la vileza y la mugre obra en ellas como un encantamiento, lo prohibido las enardece y les otorga la valentía necesaria para cruzar el territorio seguro de sus barrios de postín y adentrarse en las tinieblas del otro mundo, del ámbito que no conocen y que acaso por esto mismo les atrae, como les atraen los hombres con problemas y el miedo de una calleja solitaria y umbría. La seducción de lo otro, de lo opuesto y de lo prohibido vertebra la obra narrativa de Montalvo y le concede un carácter sustancial; esa lucha de contrarios, la belleza y la fealdad, la bondad y la malevolencia, la pureza y el crimen otorgan a esta obra una cualidad compleja y rica,

---

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 22.

cimentada en las profundidades metafísicas del alma humana, en sus contradicciones esenciales, y a la vez en el juego de los opuestos que se atraen y van concibiendo la vida con este movimiento, como si en todo esto hubiese también una cosmogonía, una aproximación a la idea del mundo que el escritor de Murcia viene sosteniendo desde sus primeros cuentos. Nada de todo ello resulta gratuito si tenemos en cuenta además que en las páginas de Montalvo hallamos muy habitualmente reflexiones y pensamientos, que el narrador suele hacer ante los hechos que va contando, y que forman parte de la propia fábula, porque se encuentran naturalmente insertados en ella y no disuenan; son parte del discurso narrativo, un rasgo consustancial en toda su obra literaria que concita aspectos de los distintos géneros literarios, sin desdeñar la poesía o el ensayo, por ejemplo.

El territorio por el que se mueven Luisa y la vieja Remedios constituye una especie de paraíso perdido en el que la mujer se reencuentra a sí misma como si regresara a sus primeros años. La hostilidad y la desazón de los barrios lujosos de Madrid en los que vive y a los que pertenece por casamiento desaparecen en las calles donde ejerce su función redentora: *Aqué! era su reino. Aquel paisaje de calles que se extendía desde la antigua plaza del Progreso hasta la calle de Santa Isabel y la vieja estación.*<sup>219</sup>

El Madrid de Pedro García Montalvo es una sabia mezcla de refinamiento y oscuridad. En los inicios de la posguerra estos caracteres se agudizan de modo especial. Ángela de Yeste acompaña a Ignacio Viera hasta las tabernas malolientes de una ciudad sumida en la resaca de la guerra, y Luisa Estrada visita a los más pobres de una urbe mancillada por el hambre y por la represión. Los que reciben la caridad de manos de Luisa no son únicamente menesterosos, también están los perseguidos por el nuevo

---

<sup>219</sup>Ibíd. p. 26.

régimen, los que, en definitiva, han quedado al margen de la esperanza y del perdón, y sobreviven sin ganas y sin futuro. Aunque la visión de Montalvo es estética, esos claroscuros proporcionados por el ambiente de la época le ayudan a construir una atmósfera de malos presagios, manchada por la malicia y por el dolor. No es, desde luego, una referencia directa a un contexto político, sino más bien la trascendencia de todo ello en beneficio de la fábula y de la idea que subyace a todos sus relatos.

La ciudad que reinventa el novelista y el tiempo en el que sitúa sus historias tienen la particularidad de dar cobijo a sucesos que no son habituales en la vida real. Lo que sucede en las novelas de Montalvo sólo tiene sentido en esa ciudad atormentada cuyas ruinas vemos aparecer de cuando en cuando como costurones de una vieja herida. De manera que antes de ser un territorio real, es sobre todo una fenomenal excusa para albergar historias que sólo ocurrirían en este sitio, porque es ahí donde cobran sentido y adquieren la forma de relatos literarios magnificados por un periodo histórico tan afín a la leyenda.

De todos los novelistas y narradores que han asumido, aunque de manera circunstancial, el tema de la guerra o de la posguerra, únicamente dos han sabido con inteligencia alejar su perspectiva narrativa y contar sus relatos como si de hechos ajenos a ese tiempo se tratara, extrañados en un tiempo y en un espacio que adquirirían identidades míticas y se alejaban, por tanto, de la realidad histórica. Me estoy refiriendo a Juan Eduardo Zúñiga y a Juan Marsé, aunque éste último ha partido del hecho social y político para construir una determinada visión del ser humano. También Pedro García Montalvo ha acertado en el enfoque de sus historias. Sus dramas están perfectamente ubicados en un fondo de tragedia, y sus personajes caminan sobre restos de escombros y ruinas de otro tiempo. Hay en sus conciencias determinados jirones y heridas que proceden de acontecimientos ajenos a ellos mismos, innominados casi pero presentes a

lo largo de la fábula. Ese aire de violencia y muerte se respira en *El intermediario*, aunque de modo sutil, y volvemos a encontrarlo en esta novela. La finura del novelista consiste en dejar una estela casi invisible de un hecho atroz y verdadero que cambió el curso de un país y de unas gentes, pero evitando los datos y los nombres porque en el fondo menoscaban el carácter ficcional de la anécdota. La música es, por tanto, triste, y las criaturas de estas novelas soportan su propia vida y se enfrentan al mundo exterior con la determinación de héroes auténticos, porque el exterior les es hostil, sus propios iguales se confabulan contra ellos y conspiran en las sombras, y una espesa trama de maldad y de peligro envuelve el acontecer en apariencia cómodo de Ángela y de Luisa. Claro está que estas mujeres salen al mundo valerosamente a la búsqueda del alimento que las sustenta, la pasión que les ayuda a vivir y le da sentido a su existencia.

Luisa y Ángela se exponen cada día para encontrar su botín de aventura y legitimidad moral que las mantenga en su ubicación de privilegio, como si ambas necesitaran de todo su esfuerzo y su firmeza para mantener la imagen que el novelista les ha otorgado. Por eso en ninguno de los dos casos descubren al final el deseo que perseguían. No parece que haya un deseo a la altura de ellas ni que la vida sea capaz de concederles lo que las dos merecen en el fondo. Ni los hombres ni las ciudades les son propicios, aunque no hay en realidad hombres ni espacios adecuados para ellas. Su intensidad humana, su desafío son los rasgos que las significan, como si en cualquier momento se destacaran en la medianía de la existencia. Son, por tanto, criaturas de excepción y entes naturales de ficción. Lo que a ellas les ocurre interesa siempre a cualquier lector despierto, pues tienen la virtud de reflejar la esencia de la vida y el enigma de nuestros propios deseos.

Desde luego, Luisa Estrada constituye un arquetipo narrativo original. No porque tenga el valor de descender de su clase y de sus prebendas hasta la pobreza de

sus barrios de origen para beneficiar a los que se hallan sumidos en la oscuridad, sino porque su misericordia llega más lejos y más profundo, su afán de consolar casi no conoce límites, y (aunque a lo largo del relato vamos descubriendo que sólo mantiene relaciones íntimas con tres personajes: su amigo Juan, el viejo Fermín y un tío suyo; y en todos estos casos porque alguna vez, en su juventud, mostraron los tres hombres el deseo vano de poseerla; y es ahora cuando Luisa, alejada de su lugar de la infancia, bien abastecida de los bienes materiales, decide satisfacer el antiguo anhelo); no deja de tener un carácter sumamente singular esta mujer que en la primera escena descubre el prodigio de hacer felices a los que nunca lo habían sido, esa escena en la que seduce a Tomás.

Los motivos de la dama son variados: está desde luego sola y requiere también ella el alivio de la compañía y de la ternura, pero hay algo más en esa búsqueda desaforada de los otros, hay un gesto supremo de rebeldía y de autosuficiencia, es un reto a los de su propia clase, una bofetada en el rostro de la hipocresía y las buenas maneras. La coartada de Luisa es su compasión extrema, el regreso al hogar de los desheredados a los que ella sigue perteneciendo, aunque desde tan lejos y los que siente haber traicionado. La culpa de Luisa se intensifica en el preciso momento en que no la aceptan en su nuevo estado. Este es el origen de la rebelión. Luisa huye hacia delante, como los valientes, y ofrece el sacrificio de sí misma en la forma de un fenomenal escándalo sin precedentes que de modo paulatino va cercándola en una sólida barrera de oprobio: *Volvió a meditar sobre la leyenda que se había tejido en torno a sus visitas caritativas. Quería creer que aquellas acusaciones no la preocupaban demasiado, y que no podrían ir mucho más lejos.*<sup>220</sup>

---

<sup>220</sup> *Ibidem*, p. 29.

Luisa actúa, entonces, al margen de su entorno social y de las normas que rigen la existencia en ese ámbito. Su comportamiento es semejante al de la aristócrata Ángela de Yeste, porque también ella traspasa las fronteras de su territorio para internarse en los peligros de la calle. En los dos casos se cuenta la aventura arriesgada de dos mujeres que en un momento dado deciden exponer su propia vida para hacer el bien a otros, aunque también en los dos casos encontramos razones ocultas que revierten en las propias mujeres, pues su búsqueda es una búsqueda interior hacia el fondo de su propia soledad, aunque esté revestida de un sentimiento caritativo o solidario.

A esta altura del estudio deberíamos reconocer que en los relatos y en las novelas de Pedro García Montalvo son las mujeres las que parecen moverse hacia algún lugar indefinido, son ellas las que actúan, en realidad, a pesar del ambiente hostil, las que se embarcan en proyectos de un cierto peligro y salen de su caparazón social sin importarles casi la reacción de sus iguales. Sin el coraje de estas féminas, no serían posibles los argumentos de buena parte de los relatos de Montalvo, donde la sombra del peligro acecha siempre por debajo de una placidez social engañosa. Estas mujeres se olvidan de su condición social y del contexto histórico en el que viven para aventurarse en los delicados negocios que mantienen fuera de su ámbito, con personas que no suelen ser las más adecuadas, las más convenientes para ellas. La monotonía, la soledad y un espíritu irrefrenable de rebeldía las mueve casi siempre y las transforma en auténticas heroínas literarias, aunque la mayoría de las veces sus aventuras son sólo de índole emocional: *Por primera vez en muchos años deseaba que amaneciese para vivir todo lo que el nuevo día trajera consigo.*<sup>221</sup> Sus acciones son en el fondo terapias que las sacan del hastío en el que viven encerradas. A pesar de las dificultades, experimentan el

---

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 17.

entusiasmo de la vida, y no desdeñan el dolor o el desengaño que pueda acarrearles sus acciones.

Lo que el lector experimenta con las heroínas de Montalvo tiene que ver con su capacidad para sorprenderse ante estos espíritus superiores que marcan un estilo de vida y un modelo literario. Lo que les suceda a ellas es importante para todos, y nuestra atención de lectores está supeditada a los pequeños avatares de las mujeres hermosas e inteligentes de los relatos del escritor murciano. Seguramente en su voluntad ha estado siempre montar sus historias sobre arquetipos femeninos que no sólo le convencían a él sino que podían interesar a muchos lectores. Verdaderamente no se equivocaba, porque Ángela de Yeste y Luisa Estrada poseen esa magia necesaria para que una criatura de ficción se convierta en un mito narrativo. Madame Bovary, Ana Ozores o Ana Karenina podrían ser los referentes literarios de estos personajes, pero Pedro García Montalvo concibe su particular psicología femenina, su territorio personal en el que las mujeres ocupan un lugar de excepción.

De alguna forma, Luisa compra su tranquilidad emocional, su derecho a volver a pisar las calles de su infancia con las monedas de su compasión. Su conciencia no la deja en paz y sus nuevos amigos no acaban de aceptarla. La crisis de la mujer constituye una suerte de esquizofrenia entre un ámbito de pobreza y honradez y su nuevo lugar. Luisa Estrada acude a los barrios de miseria y con ello salda en parte sus cuentas personales, su conflicto interior, e incluso ciertas enfermedades de origen incierto: *Desaparecían su melancolía y su desgana de vivir, e incluso se suavizaban sus ocasionales molestias físicas, y sus dolores de cabeza.*<sup>222</sup>

La vuelta al origen cumple entonces una finalidad terapéutica y moral. Luisa cura su espíritu y su cuerpo procurando el bien de sus antiguos vecinos y amigos. La

---

<sup>222</sup> *Ibidem*, p. 17

sustitución de la felicidad personal por los actos caritativos es una vieja costumbre de las mujeres de clase alta, dentro y fuera de la ficción.

Ahora bien, Luisa Estrada añade un matiz significativo que no podemos descuidar. A todos sus actos misericordiosos ella agrega un sacrificio mayor, una dádiva carnal que sólo concede a unos pocos escogidos, con los que en la juventud ha tenido alguna especie de relación amorosa, o bien han sido ellos los que la han buscado infructuosamente. Parece como si en su papel de benefactora, la mujer hubiese decidido ahora que era llegado el momento de otorgar ese pequeño regalo del cuerpo y saldar con esto una antigua deuda.

Por otro lado sus correrías por el barrio suponen un modo de huida de la realidad que la está agobiando y una llamada de socorro, como si buscara refugiarse en el seno de sus calles familiares y encontrar en este universo el lugar que todavía no ha hallado en su nueva vida. Tal vez por esto podríamos afirmar que Luisa Estrada da para recibir a cambio, porque su limosna es también para ella, la más necesitada acaso, la más solitaria: *Ella correspondía a ese apoyo silencioso con la beneficencia de su dinero, que venía a remediar la escasez y el hambre de alguno de aquellos rincones.*<sup>223</sup>

Progresivamente el narrador va concibiendo para Luisa Estrada una vida dentro de su propia vida, una especie de existencia clandestina, al margen de los usos sociales de su clase, al margen de la moral del momento, en la que la mujer cumple con un mandato social, pero a la vez con sus propios intereses morales y personales. La mujer se transforma en virtud de esta vida en una proscrita que desempeña sus oscuras actividades al amparo del anonimato y con la ayuda de su sirvienta. Continuamente se hace referencia a otro tiempo, al tiempo de su juventud y también al tiempo en el que sus amigos llevaban una vida normal, sin escasez y sin peligro de ser perseguidos.

---

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 17

Lo que Pedro García Montalvo está construyendo es un purgatorio con los restos de la guerra en el que todo está degradado y al tiempo la nostalgia de un paraíso perdido al que Luisa Estrada y sus amigos continuamente están haciendo referencia. Ese pasado fue más feliz para todos, para Luisa, porque se encontraba en su propio ambiente, rodeada de los suyos, para los demás porque no tenían tantas necesidades y no corrían peligro. A pesar de que no hay explícitamente alusiones a la contienda y a la represión posterior, la novela plantea ese doble plano espacio-temporal en una clave simbólica que las criaturas de la historia representan. Podríamos, entonces, decir que hay personajes de sombra y de luz, ángeles y demonios, seres del bien y monstruos. Además, está siempre ese paisaje de fondo en el que percibimos la oscuridad y el mal, las tinieblas de la maledicencia y la inquietud.

En *El intermediario* ya lo habíamos descubierto, aunque esta dicotomía ya existía en los cuentos, y ya habíamos hecho referencia a ella. No es una mera cuestión moral, se trata más bien de una temperatura metafísica cuya consecuencia es meramente estética. Las sombras y las luces de las narraciones del escritor de Murcia no son tan sólo matices de un paisaje después de la batalla, son reflejos del interior de los propios personajes, que no habitan un medio físico, sino que son ellos el mismo paisaje, su espíritu atormentado y el miedo que va acechándoles durante la historia. El ámbito del mal está en ellos mismos, y no sólo en la tierra que pisan. Luisa Estrada o Ángela de Yeste buscan un imposible en un territorio de tinieblas y combaten contra los espíritus de la oscuridad con las armas de su tesón y de su temeridad. Son heroínas, en el sentido tradicional de la palabra, pero están hechas también de carne y hueso, lo cual las acerca más al lector, y las convierte en arquetipos humanos perfectamente reconocibles.

En los personajes de Montalvo está la condición humana, la idea que el autor posee de sus congéneres, y estamos todos incluidos de un modo u otro, en esa atmósfera

levemente oscurecida, bajo la que pululan individuos al borde mismo de su existencia, aunque nada en el estilo o en la arquitectura narrativa del novelista nos induzca a pensar en alguna clase de exceso. Antes bien, la pluma de Montalvo posee la plenitud de la claridad y es contraria a la afectación y a los efectos barrocos. Pero bajo ese aparente mar en calma de su prosa anida un submundo proceloso de pasiones y seres atormentados a los que vamos conociendo paso a paso en su recorrido por la desolación, habitantes de una ciudad sumida en la penumbra, vecinos del hambre y de la infamia, cercados por la hipocresía y la mala voluntad de los que conviven en ese tiempo de resaca fúnebre que es siempre la posguerra. Aunque nuestro novelista no se extiende en consideraciones de índole histórica, permite vislumbrar el efecto infamante de una ciudad humillada sobre los seres que la pueblan, el envilecimiento de un pueblo sometido a una especie de maldición silenciosa bajo cuya sombra están las criaturas que Montalvo ha dispuesto sobre el papel. Ángela de Yeste y Luisa Estrada tienen un porvenir anunciado desde las primeras líneas, en ese invierno perpetuo que amenaza constantemente a la ciudad de Madrid, repleto de malos augurios y tan lejano de aquella eterna primavera de los relatos, en los que sin embargo tampoco faltaban los argumentos y los personajes aciagos como contrapunto del paisaje sureño y del clima bonancible.

Del mismo modo que se había entregado al deforme Tomás, el escribiente, la primera tarde en la que comienza la novela, Luisa Estrada lo hace también con un viejo amigo de la infancia caído en desgracia y con un anciano jubilado, amigo de sus tías que se encuentra solo. A los dos los une el recuerdo de un pasado en el que ambos habían deseado a la mujer. Luisa Estrada opera con un sentido particular de la justicia y de la revancha. Lo hace siempre con seres que se hallan fuera del sistema, que están solos, son pobres o feos, o andan perseguidos. Son por tanto los excluidos de la existencia, los

proscritos y los ofendidos. Su labor no es, de este modo, una labor caritativa cualquiera, sino que más bien tiene un sentido muy concreto de compensación, como si en su delirio la mujer se ofreciera ella misma y ofreciera su ayuda y su dinero sólo a aquellos que el río de la guerra ha abandonado a su suerte. De esta guisa Luisa Estrada se erigiría en un personaje con matices religiosos y matices libertarios, una mezcla de virgen sagrada y amazona justiciera: *El pensamiento de Luisa volvió a la figura del secretario, y repasó lo sucedido con la calma con que una religiosa recordaría sus cuidados en el cuerpo de un herido.*<sup>224</sup>

Pedro García Montalvo concede algún matiz religioso en la configuración humana de Luisa, al menos en ese desvarío que la ocupa en la búsqueda de la ayuda para los otros. La decisión de salir a la calle y procurar el bien a los más pobres, la voluntad de darse para aliviar a los más afligidos con la fruición con que lo hace ella lleva implícito alguna suerte de mística o martirio, que el narrador nos explica de alguna forma a lo largo de la novela. El modelo de Luisa Estrada sería el de una santa apócrifa, Santa Nefija, presunta patrona de las prostitutas, cuya labor misericordiosa consistía en acostarse con aquellos que lo necesitaban. A pesar de la vulgaridad inherente en el asunto narrativo, Pedro García Montalvo soslaya lo meramente pornográfico para ofrecernos el corazón de una leyenda urbana con un evidente aroma bíblico que va más allá de la anécdota galante de la novela decimonónica, hasta fraguar un mito literario, la encarnación de un ser mesiánico que se echa al mundo para consolar el dolor de los otros, de los afligidos por la guerra y por la represión posterior, de los menesterosos en su pleno sentido cervantino.

Hay, por tanto, en la heroína de Montalvo una mezcla de idealismo, mística y vocación social que no encaja con ningún arquetipo literario al uso. Luisa Estrada es

---

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 17.

una criatura distinta, compleja y sutil, fortalecida por una misión que ella misma se ha impuesto y que constituye casi una cruzada, tan difícil en el Madrid de la década de los cincuenta y tan peligrosa: *Madrid comenzaba a despertarse de la inmediata postguerra, y la alegría de vivir volvía a las plazas y a las calles de la ciudad.*<sup>225</sup> Las acciones de Luisa resultan en este contexto una temeridad, sobre todo porque la clase social a la que ha accedido no acaba de aceptarla y, por lo tanto, la vigila muy de cerca con intenciones aviesas. Desde este punto de vista Luisa es un personaje marginal, que actúa de forma independiente y que se coloca casi en el otro lado de la corrección política que el nuevo régimen había impuesto. No sólo elude sus compromisos sociales, sino que además se permite volver a las calles de su infancia y entrar en relación con personajes que han sido marcados políticamente, y encima alimenta unos extraños y alarmantes rumores según los cuales se estaría acostando con todos aquellos que la requiriesen de forma deshonesto. No cabe duda de que Luisa Estrada trabaja cada día contra ella misma.

Cuando llega a la ciudad el capitán Zaldívar se topa con esta disparatada situación: *Aquellos rumores dejaban entender que la viuda del comandante había abandonado su soledad para buscar oscuros placeres por las calles del viejo Madrid.*<sup>226</sup> El conflicto, pues, empieza en este punto. La generosidad desmedida de Luisa se topa con un viejo fantasma del pasado, con el amor que pudo haber sido y no fue. Algo en el azar de los días y de los años le ha jugado una mala pasada. Zaldívar ha vuelto, tal vez, demasiado tarde y ha encontrado ya a una mujer distinta, una mujer marcada por la leyenda sobre sus correrías y por el estigma febril de un quehacer cotidiano nada común.

Cabría detenerse en la peculiar relación de la mujer con su sirvienta. Remedios y Luisa Estrada forman una extraña pareja en los barrios deprimidos de Madrid a la

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 7.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 22.

búsqueda de sus beneficiarios, unidas en un tácito pacto de silencio, en la certeza de que su misión es hacer el bien, aunque la anciana conozca el secreto de Luisa y calle por lealtad o por comprensión, no acabamos de saberlo nunca, pero ambas, mujeres y solitarias, se enfrentan con valentía a su destino y caminan por las calles de Lavapiés, seguras de andar en el buen camino, afanadas en su obra y acaso felices de olvidar por unas horas sus achaques y su desgracia. En ese particular pacto de solidaridad que las dos mujeres mantienen está, asimismo, la esencia de una historia que trasciende la fábula y se eleva hasta consideraciones de índole metafísica y acaso también religiosa. El camino que recorren las mujeres es un itinerario complicado y abrupto en el que hallamos un paisaje de miseria y de miedo, que se corresponde con los años de la posguerra. Montalvo utiliza a las mujeres para mostrarnos ese paisaje de ruina y acercarnos hasta las criaturas que malviven en ese ámbito. El procedimiento narrativo es semejante al que ya utilizaron novelistas de la talla de Galdós o Baroja. No es casualidad que estos tres escritores compartan un mismo escenario en la mayor parte de sus libros, y que en los tres casos ese escenario esté iluminado por una lóbrega luz de miseria. Al Madrid de Galdós y Baroja con el que los dos novelistas mostraban una España real y en crisis, un mundo oculto que simbolizaba el desastre de todo un país, deberíamos añadir la ciudad de Montalvo, alumbrada por un juego de luces y sombras donde sobreviven los restos humanos de ese terrible naufragio que constituyó nuestra guerra civil, pero más allá de esto, en ese Madrid del novelista murciano está el hombre y su destino, condenado a habitar un territorio sin esperanza en el que la única luz la traen dos mujeres, empeñadas en repartir su caridad solidaria entre los perdedores de la contienda. Es una estampa, por tanto, casi religiosa, entrevista en un sueño de compasión y de entrega que Luisa Estrada lleva a cabo empujada por una situación personal de soledad y desamor. Hay en el gesto de las mujeres un sacrificio implícito

que recuerda de forma vaga al sacrificio de la pasión religiosa de Jesucristo. No ha de ser casualidad que en algún pasaje narrativo las dos mujeres atraviesen la calle del Calvario para internarse en ese mundo particular de la pobreza y la marginalidad.

Remedios y Luisa realizan a lo largo del relato una suerte de viacrucis que ha de conducir a la dama hasta su propia inmolación. Los aspectos mesiánicos de la fábula, sobre todo en la concepción de los dos personajes femeninos parecen remitir a una idea subyacente en toda la novela. La idea de la salvación y del milagro que Luisa Estrada va repartiendo por esos barrios desolados de la ciudad de Madrid: *Eso era parte de lo que ella les llevaba: su cercanía de mujer joven y deseable. En algún sentido les daba la limosna de su presencia, aunque sólo con dos hombres hubiera ido más lejos.*<sup>227</sup>

Pero Luisa no recorre ese camino de perfección únicamente para darse a los otros, para llevarles una esperanza o un remedio material, su ocupación caritativa es también una huida hacia delante y un encuentro consigo misma en un territorio desconocido pero gratificante. Su sacrificio posee una raíz egoísta, porque busca calmar un ardor interior, un desasosiego íntimo para el que nadie, salvo su esposo muerto y el ausente Zaldívar, posee el bálsamo adecuado. Cuando regresa el amigo a Madrid, Luisa ha ido acaso demasiado lejos, y lo que es mucho peor, la leyenda de su dislate ya está fraguada: *Luisa se preguntó si habría realmente alguien que creyese a pies juntillas en la leyenda que se le atribuía.*<sup>228</sup>

El destino, y un sentido clásico de fatalidad suelen jugar un papel decisivo en los argumentos novelescos de Montalvo. Aunque esta vez es la casualidad la que permite que el capitán regrese demasiado tarde y se encuentre con una mujer distinta a la que él había pretendido. Luisa ha sido castigada tácitamente por su desclasamiento, por ese atrevimiento de mudar de estado y de clase, como si con ello traicionara a los suyos y

---

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 51.

usurpara un espacio ilegítimo. Ni sus nuevos amigos, ni el azar le permiten instalarse confortablemente en la avenida Alfonso XII, y no tiene más remedio que volver al barrio de Lavapiés para devolverse a sí misma y hallar la otra parte de su verdadera identidad. Cuando se queda viuda la sensación de vacío y de ausencia se intensifica, y la obliga a salir al mundo para indagar por la verdadera Luisa Estrada, la que aún camina por las calles anochecidas de un Madrid crepuscular y mísero: *Pensó que su única casa era aquel sueño dificultoso, hecho de la misma fragilidad humana, que ella alentaba.*<sup>229</sup>

Luisa Estrada es una mujer sin origen, sin familia y sin hogar. Está viuda y no se halla en su ámbito. Además, siente la malevolencia de aquellos que la circundan como una fuerza que la presiona. Todas las circunstancias parecen haberse aliado contra ella para obligarla a saltar, para conducirla casi a un callejón sin salida. Luisa Estrada elige el camino del martirio de un modo inconsciente, tal vez porque ese camino la devuelve a casa. El amor que reparte a manos llenas es una personal protesta por todo el amor que se le ha negado, y el sexo que otorga a dos personajes escogidos de su deambular cotidiano, un galardón de la nostalgia y una recompensa a los caídos de esa guerra sorda y ciega, tan cruel, de la represión durante la posguerra. Sin quererlo, la burguesa se erige en salvadora de los perseguidos y en benefactora de los malhadados. Su bandera es su propia feminidad y sus armas, la voluntad inquebrantable de hacer el bien y la belleza que le adorna. Una misión de este tipo constituye una vía para lograr la pureza y la divinidad en el mundo. Aunque Luisa Estrada no lleva la palabra de Dios a ninguna parte, algo en su actitud y en su voluntad recuerdan la imagen de una mujer santa, entregada a los otros por amor a Dios, resuelta a calmar el dolor del mundo: *En definitiva era generosa con algo que no le pertenecía. Su belleza y su ser de mujer.*<sup>230</sup>

---

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 27.

El camino escogido por la mujer va a causarle todo el sufrimiento que se narra en el relato. Como su decisión parece llegada de algún origen misterioso, y es llevada a cabo con diligencia y actitud de entrega absoluta, esta novela podría recibir el subtítulo con el que publicamos un pequeño estudio en el año 2001 en la revista Murgetana: *Vida, pasión y muerte de Luisa Estrada*.<sup>231</sup> Tal vez la idea última del novelista era la de trascender, como viene siendo habitual en su obra, una mera historia de libertinaje burgués, propia de una sesión de comadres, y elevarla hasta la categoría de ejemplo humano, y construir un relato que desde las primeras líneas ya camina hacia su desastre final, y, de paso, concebir un personaje humano de la categoría y de la riqueza psicológica de Luisa Estrada, en el que convergen matices femeninos y actitudes de una época, pero a la postre se trata de construir una idea del hombre (de la mujer en este caso), de insuflarle vida y de situarla en las calles conocidas de ese Madrid de la posguerra tan próximo al mundo de nuestro novelista.

No resulta cómodo trabajar con materiales tan intensos como los que propone esta novela, pero Montalvo sabe extraer el detalle singular, el matiz delicado de la sordidez cotidiana, y concederle una dimensión humana, e incluso un cierto sesgo evangélico que arroja sobre nuestra heroína una luz determinada, una aureola de verdad y de misterio por la que el lector no duda en entrar como si se internara por una puerta enigmática que habría de conducirlo a un espacio de leyenda. Luisa Estrada es, en verdad, un personaje de novela, una auténtica criatura literaria, elaborada con los materiales de la realidad pero situada en los confines verosímiles de la fábula. Un personaje excepcional, pero dotado de los atributos indispensables de la vida, un relato llevado al extremo, colocado en los límites de la existencia pero lleno de la profundidad y de la veracidad de lo cotidiano, de lo histórico y de lo estético. Las tres categorías que

---

<sup>231</sup> GARCÍA, Pascual, “Vida, pasión y muerte de Luisa Estrada (Lectura de *Una historia madrileña* de P. García Montalvo)”, en rev. Murgetana, nº 105, Murcia, 2001.

Montalvo maneja en sus novelas con destreza de orfebre narrativo. Sin descuidar alguna de ellas, usa de todas para conferir a sus ficciones categoría de obra de arte, pero nuevamente, como en el caso de *El intermediario* la ficción vuelve a colarse en el ámbito acotado de la historia. En aquella ocasión Ángela de Yeste e Ignacio Viera levantan un argumento que sólo tiene entidad en su imaginación, y mientras el mundo se le aparece con toda su tristeza y su miseria, ambos, la bella y el truhán, imaginan cada uno por su lado un idilio imposible, una aventura temeraria y descabellada de la que despertarán en el término del relato. La novela dentro de la novela no es efecto literario desconocido en una historia literaria como la nuestra, que presume de dar cabida a *El Quijote* o a *La Regenta*. En los dos casos sus protagonistas principales erigen un cosmos diferente al que la vida les otorga para aliviarse de la monotonía y de la mezquindad del mundo y viven con intensidad en el edificio construido con mentiras y entelequias que ellos mismos han edificado para su soledad y su desvarío.

Luisa Estrada construye asimismo otro ámbito para su soledad, mientras los otros, los amigos del infundio y la infamia, conciben una historia diferente, una novela que no coincide con la novela en la que habita la burguesa. Unos y otros necesitan de la imaginación y del delirio para situar a los otros o para residir ellos mismos, porque acaso el espacio que les ha tocado habitar no les satisface: *¿Quién puede ser feliz en estos tiempos? –repuso-. Mi pequeña Luisa hace cuanto puede.*<sup>232</sup> La pregunta la formula Remedios y es una especie de justificación en la que seguramente radica la esencia del planteamiento narrativo. Luisa Estrada como Ángela de Yeste son dos furtivas en busca de la felicidad que no obtienen en el mundo ordenado en el que moran. Su aventura tiene, por tanto, como fin la indagación de una quimera.

---

<sup>232</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Una historia...*, op cit., p. 63.

Pedro García Montalvo nos sitúa en los extremos del abismo humano, en los límites con la desesperación y con la soledad, pero ninguna de sus criaturas pierde la conciencia del mundo en el que vive, y tal vez por ello todas se retiran del borde del precipicio antes o después. Es cierto que merodean en el peligro y que gustan mezclarse con la chusma y con el hampa, pero todas ellas conocen los límites de sus correrías se percatan de sus propios excesos. A pesar de la leyenda, esa novela que los otros imaginan para la protagonista, Luisa Estrada es consciente del terreno que pisa: *En su espíritu, en el interior de su alma, acaso era verdad que se habría entregado a ellos, apiadándose de su deseo, como afirmaban las habladurías.*<sup>233</sup>

El lector sabe que la leyenda de Luisa es una exageración, como suele ser corriente en este tipo de historias. Lo que preocupa a Luisa no es el hecho de haber mantenido relaciones íntimas sólo con esos tres personajes a los que ella ha elegido de entre todos para conceder esa extraña caridad carnal, lo que preocupa a Luisa son las dimensiones del infundio, las consecuencias de su mala reputación, precisamente en el momento en que llega Zaldívar. En realidad no se arrepiente nunca de sus actos; ha elegido a sus beneficiados para satisfacerlos sexualmente como si ellos representaran al resto de los hombres a los que no puede acceder, sobre todo por cuestiones de orden social y moral. La idea de Luisa Estrada es la idea de la misericordia carnal, y aunque ella reconoce el aspecto escandaloso de su decisión, no siente que esté obrando o pensando en contra de su conciencia, acaso porque en algún momento de la novela la protagonista se interna en un territorio desconocido y tenebroso del que ya no le va a ser posible salir: *Había cortado las últimas amarras con la realidad y que, a partir de ese instante, viviría a la deriva, perdiéndose en las tinieblas de su propia historia.*<sup>234</sup>

---

<sup>233</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>234</sup> *Ibidem*, p. 98.

Paulatinamente la burguesa va deshaciéndose de los últimos amarres con su mundo, al que nunca le habían dejado pertenecer del todo, porque su posición social era producto de un matrimonio espurio al que nadie en el nuevo mundo, salvo su suegra con la que mantenía excelentes relaciones, estaba dispuesto a concederle legitimidad. Luisa Estrada hace un último intento en la visita frustrada a la iglesia de San Francisco el Grande con cuyo párroco, don Ignacio, mantenía una vieja amistad, que tras los últimos sucesos se había visto gravemente alterada. Luisa decide en la misma puerta romper con este último reducto de salvación. Hay en la escena un fuerte presagio de tragedia anunciada, de búsqueda inconsciente de un final desgraciado. Luisa Estrada dispone seguir adelante y olvidarse de los consejos del cura al que ya no volverá a ver. Y, sin embargo, pese a toda la carga de escepticismo y amargura, el narrador nos ofrece como contrapunto la verdadera edad de la mujer: *Por contraste sintió la juventud de sus veintinueve años, y pensó que aún le quedaba todo por hacer en la vida.*<sup>235</sup> Aunque el futuro se presenta desapacible, como viene siendo corriente en las fábulas de Montalvo, en las que los personajes principales se hallan al albur de los vientos arbitrarios del destino, incapacitados en ocasiones para llevar las riendas de su propia existencia, y terriblemente vulnerables ante esa fuerza fatídica que suele manejar sus vidas, Luisa reconoce que se encuentra en el buen camino, que Zaldívar no va a aprobar sus actos, que nadie salvo su suegra y unos pocos amigos la apoyan, y, no obstante, es incapaz de salirse del camino equivocado, no sólo porque dejaría desprotegidos a aquellos que visita y consuela, sino porque una fuerza invisible la empuja en esa dirección y le impide enmendar sus pasos. La oscura atracción del mal y del error vuelve a operar en este relato, como en la otra novela y como en alguno de sus cuentos. Las mujeres son bellas e inteligentes en las fábulas de Pedro García Montalvo, y tal vez por este motivo

---

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 33.

se encuentran a merced de los canallas y los desaprensivos que intentan abusar de ellas con impunidad. Las mujeres de sus narraciones esgrimen un valor poco común, un arrojo que las pone en situaciones de extremo peligro, fuera de su ambiente y expuestas a los más insospechados peligros. Luisa Estrada se arriesga diariamente en sus correrías por Madrid, pero arriesga mucho más dando pábulo a una leyenda que lentamente la va cercando y que terminará por destruirla.

La determinación de Luisa Estrada constituye como en el nudo argumental de *El intermediario* la esencia de un juego obsesivo entre valores estéticos y sociales absolutamente opuestos. Como Ángela de Yeste en su coqueteo con el infame Ignacio Viera, también Luisa Estrada se esfuerza por descender a los infiernos de un Madrid penumbroso y mugriento, esta vez acaso con la intención recóndita de devolver a su origen a la mujer que no debió salir de allí nunca. Una misión doble, por tanto: satisfacer su doloroso desarraigo y auxiliar a los que pertenecen a su mundo; y de paso llenar su tiempo y su vida con el cuidado cotidiano de los otros. Lentamente Luisa Estrada va convirtiéndose en una figura extraordinaria, nimbada por la aureola de una extraña magia que la acerca al misterio de su presencia en las calles más humildes del Madrid de la década de los cincuenta.

En el capítulo IV el capitán Zaldívar, instalado en la casa de Madrid, recuerda una fotografía en la que aparecía junto a Luisa Estrada en una fiesta. El regreso a su casa se convierte de este modo en un reencuentro con el pasado sentimental del capitán. Y, sin embargo, la foto se resiste a aparecer, como si la confusión del presente bloqueara en parte las imágenes de la memoria. El capitán aprovecha para dar un repaso a un álbum de fotografías donde descubre su imagen en diversas circunstancias de su vida, pero la foto con Luisa Estrada continúa perdida. El presagio parece nítido. Zaldívar no ha hallado las cosas en el mismo sitio que las dejara antes de emprender su

viaje. Tal vez haya perdido en realidad a la mujer que había amado en aquel tiempo y cuyo auténtico paradero desconoce.

En el siguiente capítulo Luisa recibe la noticia de que el capitán está en Madrid y se prepara para verlo. Asume que todo ha cambiado de un modo radical y que también él será distinto, pero el recordatorio de otros días felices se interpone entre ella y sus necesidades. Va ver a Juan, antiguo compañero de su infancia, devastado por la situación y *con quien ella se acostaba ahora, contraviniendo la moral establecida.*<sup>236</sup> Ni siquiera esta entrevista la aparta de sus pensamientos, porque presiente que la venida del antiguo pretendiente no va a acarrearle más que problemas, y que su existencia actual va a sufrir necesariamente algún cambio drástico.

Con la vuelta del capitán Luisa se replantea su vida, y todos los valores morales que ha conculcado últimamente. Es frente a la circunstancia feliz de volver a ver al hombre que había amado cuando se derrumba toda su seguridad. En el bar, mientras habla con Juan, no puede evitar que su preocupación aflore a su rostro, tanto que su amigo llega a percibirlo. Pero Luisa no sólo se acuesta con el hombre, además intenta ayudarlo para que salga de ese estado de degradación y de abulia en el que ha caído. Le busca trabajo, le anima y le habla para insuflarle algún tipo de esperanza. Le organiza la vida, mientras el otro se deja hacer, dócil, y persuadido de que sin ella su existencia va a ser una ruina. Da la impresión de que mientras edifica la existencia del amigo, mientras apuntala su voluntad y su deseo de seguir tirando, es ella misma la que ocupa su tiempo muerto, la que entretiene sus días.

Cuando regresa el capitán, esto ya no tiene sentido; y encima, Luisa comprende que va a perjudicarlo, que el hombre no va a entender en absoluto sus nuevos trabajos. La alegría de volver a verlo se oscurece por el temor de rendirle cuentas. Es acaso el

---

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 40.

instante principal del relato, el clímax narrativo de la obra. Montalvo vuelve a enfrentar dos situaciones antagónicas, increíbles pero verosímiles, para ofrecer al lector un pedazo insólito de su mundo, el territorio en el que las pasiones se cruzan y entran en conflicto, el espacio en el que el corazón y los intereses no hallan fácil acomodo: *Ahora sí que se veía llegando a un punto sin retorno, en donde quedaba abandonada a sí misma, entregada al curso inexorable de su leyenda.*<sup>237</sup>

Al final del capítulo V, mientras Luisa acompaña a Juan, al que ha ido a ver en parte para guarecerse de la nueva contingencia que debía asumir, se topa por casualidad con el viejo Fermín, y más adelante con un matrimonio y sus hijos a los que ayuda económicamente. Es una especie de conjunción azarosa, que la protagonista interpreta como una despedida antes de entrar en el nuevo mundo de Zaldívar, pero el narrador da un quiebro, y ofrece una visión bien distinta, y tal vez más probable: *Podían estar allí para formar el coro oficial de alguna tragedia que se cernía sobre su futuro como un lejano y deforme nubarrón.* Como venimos observando desde sus primeros relatos, el escritor dispersa a lo largo del relato signos aciagos que presagian el trágico final. Toda la narrativa de Pedro García Montalvo está llena de estos pequeños símbolos, de estas anticipaciones del final, un final a menudo anunciado.

Al fin, se produce el reencuentro de Zaldívar y Luisa. El escenario no podía ser otro que el Retiro, muy cerca de la casa de Luisa. Desde el primer instante el hombre recela que la vitalidad de Luisa no se debe sólo a su llegada, que algo esconde detrás de su apariencia jovial. Por lo demás la encuentra más bella que nunca, y ninguno de los dos acusa de repente los años transcurridos. La mujer va confirmando sus temores conforme pasa el tiempo. Se da cuenta de que podría reanudar su vieja relación con el capitán si no fuera porque ella ya es otra mujer y ahora se debe a sus protegidos, no sólo

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 99.

a los dos hombres a los que ofrece su extraña caridad carnal, sino también a todos los que cuida y abastece, en lo posible, para que puedan seguir comiendo. Es en este momento cuando entra en crisis su proyecto de ayudar a los necesitados, acaso porque es la primera vez en su vida en la que el destino le tiende la mano y le ofrece otra oportunidad. En cambio, la mala suerte o el azar han obrado en contra suya y han traído de vuelta a un viejo amigo en el peor momento de su vida, cuando todo el mundo conoce una historia distorsionada pero cierta en alguna medida, y la ciudad de Madrid es ya un clamor acerca de sus presuntas correrías sexuales.

Hay al menos una imagen que sintetiza extremadamente bien la naturaleza contradictoria de la caridad de Luisa. Es una imagen encerrada en una cita que ya utilizamos en nuestro trabajo publicado en Murgetana: *Luisa se recordaba a sí misma por las calles anochecidas de la ciudad, llevando el viático inestimable y oscuro del placer a aquellos dos pobres de espíritu que había conocido en el pasado.*<sup>238</sup> Las palabras de la cita aportan los tres elementos del misterio de Luisa: el aspecto religioso, el talante sexual y el matiz social. La revancha de Luisa contra los rebeldes vencedores es la de entregarse a los otros, a los que el sistema ha relegado, a los perseguidos y a los hambrientos. Si Jesús vino al mundo para perdonarnos todos los pecados, Luisa Estrada recorre las calles de Madrid para satisfacer los pecados imposibles de dos hombres marginados por el mundo. También en la actitud de la mujer hay alguna suerte de redención humana, pues mientras se acuesta con ellos les otorga un motivo para seguir viviendo: *Ofrece su limosna carnal al pueblo derrengado y miserable que se arrojaba contra las tapias, como si algo de su feminidad la empujara a esa entrega.*<sup>239</sup> En el enigma de la feminidad de Luisa Estrada radica también la clave de esta fábula.

---

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 51

Pedro García Montalvo indaga en lo más íntimo del corazón humano, pero prefiere el universo proteico y polivalente del alma femenina, no sólo porque prosiga de este modo con la tradición narrativa de siglos anteriores, sino porque su discurso es en el fondo un diálogo entre el autor masculino y el sujeto novelesco femenino. Percibimos en esto la admiración y la curiosidad de nuestro novelista por la condición femenina, y con ello el autor hace buena la idea de que sólo se escribe acerca de lo que nos inspira curiosidad y, asimismo, de lo que hemos convertido en nuestro objeto de observación y de estudio. Esta es, por otro lado, la razón de que en la historia de la literatura abunden los grandes personajes femeninos, aunque en su mayor parte, por cuestiones sociales evidentes, los escritores pertenezcan al género masculino. Nos intriga lo otro, lo opuesto, lo complementario o lo diferente.

A la vez la mujer se siente turbada con la inesperada aparición de Zaldívar, y no sólo porque no puede dejar descuidado su trabajo caritativo, sino porque en esta ocupación ha descubierto su propia identidad, y de repente la presencia de Zaldívar la incomoda: *La caridad física que había otorgado era como un espejo en el que hubiera encontrado su propio ser, el único acto que se le parecía íntimamente.*<sup>240</sup>

Algún matiz caprichoso se encierra en la actitud insólita de la mujer. Su indecisión, su inseguridad, y su coqueteo con ese universo contrario de la pobreza y la zafiedad pertenecen a un carácter indeciso, atormentado por una falta de ubicación, y extravagante; comportamiento, por otro lado, que se corresponde con la psicología de una mujer insatisfecha, desclasada y solitaria, como lo son buen parte de las criaturas novelescas del siglo XIX. Sólo tendríamos que pensar en Ana Ozores o en Madame Bovary para resolver la analogía narrativa. Los actos femeninos parecen dictados siempre por el tormento íntimo de la desdicha, aunque ésta tenga sólo una raíz

---

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 51.

sentimental, pues todas ellas tienen como denominador común una solvente situación económica.

Luisa Estrada consuela a los necesitados y ofrece su cuerpo a dos de ellos, pero reconoce que ése no es su destino, que su deseo es empezar otra vida con Zaldívar, que acaso haya echado a perder con su actitud esta opción. Luisa Estrada se reconoce burguesa: *Ella no era nadie sin el refugio de su vida burguesa, sin el calor y la protección del dinero.*<sup>241</sup> Es verdad que ha reaccionado contra su nueva clase, pero aquello había sido un mero juego, una veleidad de la imaginación. También Ángela de Yeste coquetea con el malvado Viera, sabiendo que ése no es el hombre al que ella aspira. Las mujeres de Montalvo (lo venimos diciendo desde los primeros cuentos) concitan a su alrededor un espectro de caracteres e identidades de orden opuesto al que ellas representan. Por esto se enamoran de truhanes, o se dan a aquellos que no reúnen ninguna de sus cualidades, como si necesitaran de la fealdad y del mal de los otros para encontrarse con la seguridad y la belleza del mundo que habitan. Sólo cuando chocan ambos universos, hallan ellas su auténtica plenitud.

Montalvo, tan fino en sus análisis psicológicos las conoce a la perfección, y sabe que necesitan asomarse al abismo para sentirse firmes en la vida desahogada que no siempre aprecian debidamente. Son, desde luego, amantes de la aventura y del riesgo, y saben que en cualquier momento y en cualquier lugar las espera un episodio sorprendente, un hombre fascinante o una sugestiva ocupación. Su lucha es siempre una lucha por sentirse vivas, por extraer el último jugo de la existencia a veces monótona que viven. Por esta misma razón son admirables y mueven el ánimo de los lectores, que terminan identificándose con alguna de sus virtudes. Son, asimismo, bellas e inteligentes, valientes y decididas, y quienes nos asomamos a las fábulas de Pedro

---

<sup>241</sup> *Ibidem*, p. 51

García Montalvo no podemos evitar una leve sacudida de estremecimiento, mitad placer y mitad emoción, cada vez que alguna de estas heroínas se adentra en ese mundo hostil pero atractivo de sus historias.

El regreso de Zaldívar frena la actividad compasiva de Luisa, y es ahora Remedios la que se encarga de hacerlas visitas y excusar a su señora. Luisa ha vivido en el filo de la espada en ese nuevo círculo social que la repudia y la observa atentamente, a la misma vez, para descubrir un error cualquiera y provocar el escándalo. Luisa habita este mundo de un modo incómodo, pero Zaldívar viene a cambiarlo todo, a empeorarlo todo también. La mujer fuerte y animosa se sorprende vulnerable ante la buena nueva, y comprende que algo importante puede haberse roto de forma definitiva: *No podía sincerarse con Zaldívar, pero tampoco podía mantenerlo engañado.*<sup>242</sup> La disyuntiva ahora para la mujer reside en la intromisión del militar y en su labor con los necesitados. Ni a uno ni a los otros puede dejarlos como si tal cosa, y sabe que no le va ser posible compaginar los dos asuntos. De momento la mujer resuelve este dilema pidiendo un poco de tiempo a Zaldívar, mientras se culpa porque no puede entregarse del todo al hombre mientras que sí lo ha hecho en parte con sus amigos. La paradoja le parece inconcebible.

Unos meses antes, quizás todo habría sido distinto, y Luisa se da cuenta de que el destino o el azar le ha jugado una mala pasada, tanto que le va a ser muy difícil dar marcha atrás y aceptar el ofrecimiento del hombre que no ha vuelto sólo para seducir a la mujer, sino que se halla dispuesto al casamiento. Mientras el malentendido va anudándose, el capitán percibe los silencios abruptos de sus amigos y la actitud sospechosa de Luisa.

---

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 52.

En el capítulo VII el lector tiene la ocasión de conocer de primera mano la magnitud de esa leyenda en la que se halla envuelta la protagonista. Rosalía Herralde y Miti Socovos se despachan a gusto desde una ventana, mientras observan a los paseantes de la calle, entre ellos a la propia Luisa: *Tiene escandalizado a medio Madrid con sus fulaneos.*<sup>243</sup> Quizás la belleza y la distinción natural de la mujer provocan de modo irremediable el deseo de los hombres y la envidia de las damas, las cuales construyen con torcida habilidad las leyendas y las reputaciones de sus vecinos. Luisa Estrada ya ha sido sometida a juicio sumarísimo y ha sido condenada. El pequeño capítulo, casi una estampa, cumple a la perfección con la finalidad de informar a los lectores acerca de la naturaleza misma de la historia que han inventado acerca de Luisa. Sus propios amigos, aquellos que pertenecen a su círculo social, levantan un muro de maledicencia e infamias para separarla de ellos mismos. La hostilidad no es únicamente una cuestión patente y material, en las novelas de García Montalvo es casi una presencia oscura, un rumor que ocupa su lugar en la narración, que suele estar cargado de malos presagios y que va empujando de forma invisible pero efectiva a la protagonista hacia un final luctuoso y esperado.

En algún momento y paulatinamente el capitán Zaldívar va enterándose de la historia secreta de Luisa. No hay en realidad una confidencia segura, pero sí rumores y algún anónimo que alguien le manda con el firme propósito de hacer daño a ambos. El hombre casi acaba aceptando la debilidad de Luisa.,Su terrible soledad y la distancia a la que ambos se han hallado serían causas suficientes para conducir a la mujer a una suerte de vida disipada, pero lo que el hombre no tiene jamás en cuenta es la mera posibilidad de un atisbo de certeza en el fondo oscuro y litúrgico de esa labor misericordiosa. Le es más fácil admitir la flaqueza de la dama, antes que la locura y la

---

<sup>243</sup> *Ibidem*, p. 58.

sinrazón innoble y descabellada. Por esa misma causa, cuando el hombre se encuentra por azar con Remedios en el capítulo VIII trata de indagar en el secreto de la dama a través de las palabras de la vieja celestina. Su primera preocupación es la felicidad de su amiga, en la certidumbre de que tal vez todo aquello derivara de un estado de dejadez y de desdicha, pero lo que encuentra en las palabras de Remedios no es eso sino la confirmación de sus sospechas: *Mi señora hace el bien, y ésa es su parte de felicidad.*<sup>244</sup> El capitán puede asumir el descarrío erótico de su amiga si se atiene a cuestiones de índole vulgar, pero bajo ningún caso aceptará un descabellado ministerio de la carne, un servicio social del cuerpo, una rara e inesperada vocación sexual: *En su relación con Luisa la virtud era un enemigo más poderoso, más etéreo e intangible que el vicio.*<sup>245</sup>

Lo que en el fondo desasosiega a Zaldívar es el misterio de unos actos que no comprende. Lo que no entendemos, suele amedrentarnos. Esa es la original propuesta de la novela; el adulterio misericordioso, la llamada del deseo a la que Luisa Estrada acude en un acto de generosidad, pues no incluye su propio placer, casi siempre escaso y poco gratificante. Lo que no admite el capitán es precisamente lo que constituye la rareza del relato, la chispa heterodoxa de unos actos que cualquiera podría calificar con un epíteto común, pero bajo ningún concepto como una especie de cruzada compasiva contra la tristeza de la carne y de la soledad de los otros: *El destino le proponía un juego más cruel y mucho más refinado, en cuyo transcurso era preceptivo admitir como moral la conducta extraviada de ese ser querido.*<sup>246</sup> Zaldívar tendría el derecho de enfurecerse contra la casquivana Luisa, contra su ligereza y su infidelidad, pero en cambio le va a ser más difícil luchar contra el apóstol de los necesitados, contra un mito de la caridad y de la solidaridad, una leyenda divinizada y demonizada a partes iguales, levantada hasta los altares de la santidad y rebajada al espacio infame de la prostitución y del vicio.

---

<sup>244</sup> Ibidem, p. 63.

<sup>245</sup> Ibidem, p. 130.

Zaldívar tendría fuerzas para reprocharle a la mujer su inconstancia y su depravación, pero no va a poder combatir el enigma de su verdad. Entendería sus amores furtivos con hombres de su clase, pero jamás aceptaría la frecuentación de los inválidos, los viejos y los desahuciados, esa persistencia en aliviar el deseo de los menos agraciados. Éste es el terrible dilema del hombre cuando se entera al fin del secreto de Luisa.

Pero hasta ese momento sus indagaciones lo llevan y lo traen en un mar de dudas. Oye rumores, recibe anónimos y no acaba de entender el asunto, mientras la mujer siente cómo se va cerrando el cerco poco a poco, esa presencia en la forma vaga de amenazas y recelos, de chismes y sobreentendidos que percibe de un modo más concreto, mientras sus amigas van repudiándola de un modo ostensible.

En el capítulo IX, aprovechando la marcha de Zaldívar, Luisa visita a su amigo Juan, al que ha conseguido un trabajo por medio del banquero Anfiato, personaje oscuro e infame al que más tarde o más temprano tendrá que devolverle el favor, y juntos pasean por las calles del barrio. Durante ese paseo Luisa pone de manifiesto su debilidad extrema, dejándose proteger por la nueva fuerza del amigo, por todos aquellos a los que ella ampara, y de los que recibe la energía necesaria para vivir. Hacer el bien es para Luisa un camino para obtener una cierta seguridad de conciencia. Sus protegidos forman, de algún modo, su propia familia, y la burguesa se acoge a esta protección en los momentos más vulnerables, ahora que el capitán se ha ido sin una respuesta segura, en esa encrucijada en que se halla sumida, sin querer renunciar a su antiguo menester y necesitada, al mismo tiempo, del cariño de Zaldívar. Es pues, de alguna manera: *Su extraño camino de perfección.*<sup>247</sup>

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 64.

Volvemos a leer las palabras de cuño religioso. Hay una intención previa por parte del novelista de mostrar apenas una porción del misterio, de concederle matices de índole desconocida, mágica o religiosa. Luisa Estrada, como Ana Ozores, se entrega así a una intensa y confusa aventura religiosa que algún lector podría interpretar con la más pagana de las teorías. Aceptemos de antemano que ninguna de las dos son mujeres sencillas, que las dos han sido sometidas a una presión social y familiar de carácter agudo, que las dos viven en un mundo cerrado y angustioso. Ana busca al Magistral con una excusa mística, y Luisa busca su vida de compasión carnal con una excusa terriblemente humana: está sola, es joven y ha sido despojada de sus raíces.

Al final del capítulo IX, Luisa y Juan, que han paseado por algunas calles de Madrid como dos amigos, regocijados ambos en la seguridad y en la protección del otro, asisten de manera incidental a un suceso desagradable en el que la policía golpea de modo brutal y detiene a un sospechoso (tal vez de actividades políticas contra el Régimen). Son muy pocas las escenas o las palabras en las que se alude a la situación política. Ya hemos repetido en alguna otra parte que aunque los relatos de Montalvo se sitúan en la posguerra más candente, no hay elementos narrativos explícitos que nos hagan pensar en algún atisbo de denuncia. Pedro García Montalvo utiliza un trágico escenario de fondo pero no insiste en ese asunto, porque no le interesan los matices coyunturales de la política, sino el fondo moral y social de un estado civil dramático. El Madrid que nos describe es un territorio deprimido y pobre, salvo en los reductos burgueses en los que se mueven sus heroínas, y este último aspecto le confiere a la trama una profundidad y una atmósfera irrepetibles. El continuo jugueteo de la luz y de las sombras, de la belleza y de la miseria tiene como escenario una ciudad penumbrosa y hostil en la que de vez en cuando resalta el bien y la hermosura. Ángela de Yeste y Luisa Estrada recorren esta ciudad oscurecida y la impregnan de su propia luz, de su

verdad íntima. Aquí reside el secreto de unas fábulas que atrapan al lector desde los primeros párrafos sin que por ello tenga el novelista que rebajar ni un ápice la calidad del relato. Aunar rigor estilístico y misterio, profundidad literaria y expectación es la tarea de un novelista de altura, que conoce las claves de la fábula y los secretos de la literatura de calidad. Por eso, a pesar de la transparencia en el idioma y en las dimensiones novelescas, a pesar de no utilizar nunca las llamadas nuevas técnicas narrativas, a pesar de la tercera persona omnipresente, de la linealidad narrativa y de los métodos tradicionales de contar una historia, o acaso por esto mismo, los libros de Pedro García Montalvo suscitan el interés de los entendidos y de los lectores exigentes. De ahí que críticos literarios del rigor y de la capacidad de Rafael Conte se refieran a él como: *Los excelentes Pedro García Montalvo o Miguel Sánchez Ostiz*,<sup>248</sup> y lo cataloguen entre ese grupo minoritario de escritores de culto al que pertenece por derecho propio Miguel Espinosa, una de las referencias insoslayables de la narrativa de nuestro escritor, y que constituyen el paradigma de los últimos años en España.

En el capítulo X Zaldívar sigue a Luisa para averiguar por su cuenta el destino verdadero de los pasos de la mujer cada día, el enigma de su vida. De esta manera descubre su visita al viejo Fermín, y desde la calle atisba sus siluetas en la ventana y la representación de un beso, y es entonces cuando cae en la cuenta de que todas las murmuraciones son ciertas, sin pararse a pensar en otras sutilezas del espíritu o de la carne. Hemos de imaginar su desconcierto de naufrago en la noche, desposeído de la última esperanza, deambulando por las calles anohecidas de Madrid, mientras en su mente se repite la imagen fantasmal de la mujer en la ventana con otro hombre: *Al imaginar a Luisa con aquel hombre no le fue difícil imaginarla con todos los demás, con el cortejo lujurioso que sin duda la aguardaba en distintos rincones de la ciudad*.<sup>249</sup>

---

<sup>248</sup> CONTE, Rafael, “Toda riqueza es caos” en *El País*, Madrid, 10-III-89.

<sup>249</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Una historia...* op. cit., p. 79.

Por otro lado la reacción de Zaldívar es contradictoria; por una vez, las murmuraciones y la leyenda han dado paso a la verdad de las siluetas besándose en la ventana, y al mismo tiempo el hombre siente que su pasión por Luisa se intensifica, mientras la contempla en la ventana. Por unos minutos se le vienen a la cabeza disparates de toda índole, deseos de venganza, sentimientos encontrados, una profunda sensación de ridículo, y la certeza de que no ha entendido a Luisa, de que su mundo secreto ha sido hasta ahora inabordable: *Sentía que, por primera vez, se parecía a ese retrato ambiguo, inmoral, que de ella manejaba el círculo de Rosalía Herralde.*<sup>250</sup> La verdad y la maledicencia se han encontrado al fin en aquella imagen distorsionada y sugerente de la ventana.

Zaldívar inicia una especial bajada a los infiernos mientras viaja en metro y va reflexionando sobre lo que ha creído ver y lo que le rodea. Constata que el paisaje humano va degradándose paulatinamente conforme va acercándose a determinados barrios obreros, y adivina el territorio que cruza por los signos externos de los individuos que entran y salen de su vagón. En este particular recorrido en metro el autor logra conciliar los aspectos íntimos del personaje, la indudable mitificación de este descenso y la observación realista y crítica de los márgenes de una ciudad de la posguerra. Poco a poco va dejando los barrios burgueses y va adentrándose en otros territorios más deteriorados. El simbolismo sentimental y su clara correspondencia social forman una perfecta unidad narrativa en este episodio.

Verdaderamente Pedro García Montalvo ha conseguido el retrato fiel de un espacio urbano degradado en la mejor tradición narrativa desde Galdós a Baroja, y por otra parte no ha necesitado renunciar a las sutilezas psicológicas y a la profundidad poética de la metáfora. El alma de Zaldívar tiene su correlato en ese trayecto lóbrego ad

---

<sup>250</sup> *Ibidem*, p. 69.

inferos. Tanto es así que cuando el capitán emerge de las sombras subterráneas, se detiene a respirar el aire de la noche madrileña, reconfortado al fin por el frío que lo rescata de la ofuscación que ha padecido durante todo el trayecto. Se halla en el estado confuso del que ha salido de una pesadilla y aún le duran sus efectos. Incluso es capaz de formular un dictamen acerca de todo esto: *Ahora sé la verdad. Conozco la verdad de Luisa, y también la mía: nunca he deseado tanto a una mujer.*<sup>251</sup>

El capítulo acaba con la vuelta a casa del capitán, perdido en sus propias reflexiones, entre el deseo por el cuerpo de Luisa y la consternación por la certeza de su descarrío. Cuando llega al portal, una mujer lo espera para pedirle que interceda por su esposo que está en la cárcel. Resulta curioso cómo encadena el novelista el drama íntimo del personaje con el drama general de un país en plena dictadura. Zaldívar ha de pasar de su propio derrumbe al caso de la mujer que necesita al marido para sacar adelante a sus cinco hijos. Es sólo una escena aislada pero tiene todo el poder de resumir un estado de cosas, un tiempo y un país. Zaldívar le promete a la mujer que hará lo posible por ayudar a su marido, aunque su estado de ánimo no es el más propicio para infundir esperanzas en los demás. También aquí se cruzan dos clases de amarguras, dos sufrimientos de índole diversa: el dolor sentimental del hombre por la decepción amorosa y la pena por el marido encarcelado de Fermina. Lo privado y lo social, el ámbito de la intimidad y la esfera de lo político vuelven a encontrarse porque ambos cohabitan en un mismo país y en una misma época. Montalvo no puede obviar los efectos de un drama que no cesa de proyectarse en el fondo del relato y que de vez en cuando salpica la escena del primer plano de modo irremediable. Queda de esta forma salvaguardada la verosimilitud histórica, y sirve por otro lado de contrapunto la barbarie política al desvarío amoroso de Luisa y Zaldívar. Todas las grandes historias de

---

<sup>251</sup> *Ibidem*, p. 83.

amor han estado enmarcadas por grandes acontecimientos políticos o históricos. La grandeza y el drama de lo individual se intensifican con la grandeza y el drama de lo colectivo.

En el capítulo XI asistimos a una confesión inesperada de la protagonista ante su sirvienta Remedios; una confesión, por supuesto, formulada sólo con el pensamiento, un monólogo que la burguesa realiza a modo de descarga de conciencia y que nos transmite el grado de desesperación al que ha llegado la mujer. De este modo nos enteramos de un episodio en una joyería con un hombre desconocido al que Luisa intenta seducir, decidida a entregarse a él sin ninguno de los motivos que la llevan a los brazos de los otros, sino más bien para tocar el fondo de una aventura patética a la que Luisa ha arribado de un modo casi inconsciente: *Quería llegar al fondo de mí misma, llevando hasta el absurdo los sueños de misericordia que había concebido.*<sup>252</sup> Su deseo exacerbado la conduce hasta el extremo de entregarse gratuitamente como una dádiva caprichosa a cualquier hombre, en cualquier situación y de modo inexplicable: *Cualquiera podía tener derecho a un poco de mi caridad por el mero hecho de haber nacido hombre.*<sup>253</sup>

Luisa Estrada se convierte de esta manera en una suerte de prostituta benéfica y sagrada decidida a consolar a cualquier hombre que necesite de sus caricias y de su cuerpo. La caridad a unos pocos se ha transformado en una vocación general, y Luisa experimenta por un minuto el absurdo y el disparate de su comportamiento: *Sentí el vértigo de la destrucción, de la muerte.*<sup>254</sup> Es en este capítulo cuando comprobamos el grado de desesperación de la burguesa, incomunicada y sola, hasta el punto de sentir la imperiosa necesidad de confesarlo todo, en esa suerte de simulacro en silencio ante Remedios. El capítulo posee el valor de comunicar la intensidad emocional en la que se

---

<sup>252</sup> *Ibidem*, p. 83

<sup>253</sup> *Ibidem*, p. 83

halla la mujer, el estado de confusión y desatino, y la locura a la que la ha conducido ese estado extremo de entrega en el que vive, como si lo único importante fuesen los otros, aunque nosotros sabemos que su búsqueda desahogada hacia todos, es en el fondo una búsqueda de consuelo para ella misma, enferma de soledad y de amor, casi perseguida y aislada en un terrible cerco: *El cerco se estrechaba en torno a ella, negándole la posibilidad de volver a una vida normal.*<sup>255</sup> Es también en este episodio significativo donde proclama su deseo de morir, acaso como un descanso, como una tregua en esa perpetua guerra de los otros contra ella, en esa cobarde e insólita cruzada contra una mujer indefensa cuyo único pecado es el de obrar libremente, y el de buscar la felicidad. En esto también se parecen las dos heroínas de las novelas de Montalvo. Ángela y Luisa ofrecen comportamientos libérrimos, casi escandalosos en el ambiente de gazmoñería y de represión generales, y las dos actúan sin importarles apenas nada las férreas normas sociales imperantes.

De todo lo anterior podríamos deducir el respeto y la admiración absoluta de Pedro García Montalvo por el género femenino, al menos en el ámbito narrativo. Los personajes importantes en su obra son mujeres: Ángela, Luisa o Remedios sólo tienen en común su fortaleza y su grandeza, al margen de sus grandes diferencias sociales o culturales. Ya en aquel primer cuento de *Los amores y las vidas*, titulado *El hotel de las termas*, descubríamos la importancia y la nobleza de doña María frente al atribulado Carlos Humberto. En el patetismo general de este hermosísimo cuento el profesor era la criatura malherida que paseaba su tragedia por el espacio encendido de la primavera murciana, a orillas del Segura, en los parajes de Archena, pero su esposa era el ángel custodio, el contrapunto de dignidad, de belleza y compostura necesarios en un relato cargado de emotividad dramática. Desde entonces hasta ahora hemos ido

---

<sup>254</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>255</sup> *Ibidem*, p. 64.

cerciorándonos de que en el universo literario de nuestro novelista abundan los grandes personajes femeninos, y que los hombres ocupan un lugar secundario, acaso necesario en el contrapunto narrativo. Son siempre ellas las que ostentan personalidades complejas y poliédricas, en las que converge toda luz y todo el misterio de estas narraciones. Son ellas las que luchan, se afanan, se arriesgan y acometen trabajos impensables para una fémina en el tiempo controvertido de estas las fábulas. La sorpresa, la grandeza y el detalle original los ponen siempre ellas, concebidas con generosidad, con inteligencia y con el espíritu majestuoso de las grandes heroínas novelescas: *Una mujer hermosa y activa que animaba con su espíritu y con su cuerpo a un hombre vencido.*<sup>256</sup>

En el capítulo XII Luisa Estrada va a visitar a su amigo Marcos Mondéjar. El narrador nos informa de su pasión secreta: la música, y de que la madre del crítico Tomás Tarazona le había pagado un par de cursos en el Conservatorio. La relación con el universo de los relatos queda establecida en esta alusión al musicólogo Tarazona, a pesar de que la ciudad en la que transcurren aquéllos es Murcia, mientras que la novela se sitúa en Madrid. En una ciudad o en otra los personajes de Montalvo están unidos por un haz común de gustos y caracteres, entre los que se encuentran la nobleza y el arte, la ociosidad y el gusto por la aventura: *Las hembras y la música era todo lo que contaba para él en la vida, aunque había tenido más suerte con las primeras que con la segunda.*<sup>257</sup>

Luisa declara en algún momento su atracción por Mondéjar en un pasado que aún la reconforta y no puede evitar un sentimiento de protección, mientras permanece en la casa y oye el ajetreo de los niños y siente la paz que inunda la morada del viejo amigo. El presente y el pasado se mezclan en esta hermosa evocación de la mujer,

---

<sup>256</sup> Ibídem, p. 75.

<sup>257</sup> Ibídem, p. 93.

mientras imagina lo fácil que le habría sido destruir toda aquella armonía por el mero capricho de recuperar el tiempo perdido en brazos del viejo conocido. Hay en la estampa del capítulo un manifiesto coqueteo con el hombre, un afán seductor que Mondéjar acepta como un juego galante, pero por debajo fluye siempre la posibilidad del mal: *Y de pronto pensó lo fácil que sería destruir, o al menos empañar, el equilibrio de aquella casa que había venido a visitar.*<sup>258</sup> Luisa se recrea en ese poder maléfico de sus encantos, y de la misma forma que los usa para calmar a los hambrientos como una labor misericordiosa, también conoce su potencia maléfica, y gusta de vez en cuando de imaginar sus efectos. El bien y el mal constituyen las dos caras de una misma moneda literaria que Pedro García Montalvo pone en juego en cada una de sus obras. Al final, Luisa besa al anciano en un gesto inesperado y explícito con el que clausura cualquier posibilidad de escarceo erótico, pero antes se ha confesado en la intimidad de su propia conciencia el sueño de habitar la casa de su amigo, la tranquilidad de sus estancias y la dicha que embarga todo el ámbito doméstico. Por un minuto envidia la existencia de Marcos Mondéjar como envidia todo lo que pudo haber sido de otro modo en su existencia y no fue posible: *Así podía haber sido su propia vida.*<sup>259</sup> La nostalgia imposible de otra vida, de otra casa y de otros hombres rondan la angustia de la burguesa cada vez que regresa a los barrios de su infancia como se regresa al paraíso perdido de los primeros años.

Curiosamente, a la salida de la casa de Mondéjar Luisa se encuentra de nuevo con Tomás, el escribiente con quien la mujer había iniciado su peculiar camino de perfección. Mientras pasea a su lado, le embarga la certidumbre de estar alimentando una leyenda inverosímil, según la cual, la burguesa habría elegido para sus escarceos eróticos a los marginados, los pobres, los perseguidos y los deformes en un extraño

---

<sup>258</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>259</sup> *Ibidem*, p. 96.

ejercicio de mortificación. Para todo el mundo se trataría de una suerte de depravación, de una perversión sexual que excedería el mero merodeo carnal hasta sobrepasar los límites del vicio razonable. En este recorrido por las calles de Madrid, el narrador utiliza el término de samaritana para referirse a la mujer, abundando significativamente en la idea bíblica y evangélica del misterio de Luisa, en esa mezcla de paganismo y generosidad, de solidaridad y mística que ejerce la burguesa durante el relato. Sólo esto explicaría su elección, aun contando con su belleza y su posición, de aquellos individuos peor dotados para el arte del amor.

Si Luisa hubiese buscado sólo su propia satisfacción física no habría requerido la presencia de un marginado político sin trabajo ni dinero, de un viejo desahuciado o de un muchacho desaliñado y torpe, antes bien habría procurado la amistad de alguno de sus vecinos o de sus muchos conocidos, con cultura y empaque social, o con atractivo físico al menos. Esto explicaría la naturaleza altruista de los actos de la protagonista, y aun más, su intención de entregar su carne en sacrificio, de inmolar su cuerpo en parte para el beneficio de los otros, para el placer y el consuelo de los desprotegidos, erigiéndose de este modo en una suerte de virgen o mártir a la inversa, de una diosa pagana venida al mundo para el disfrute de los mortales, como si en su cometido hubiese alguna especie de expiación y estuviese convencida de que su vida habría de ser el sacrificio por sus hermanos, aunque el resto de los suyos la persiguiera con la maledicencia, la injuria y la censura moral, hasta el extremo de llevarla a los tribunales y acusarla como a una delincuente común: *Me habría ido con cualquiera, y cuanto más baja hubiese sido su condición mejor me habría padecido. ¿Y sabes por qué tuve esa triste necesidad? Porque quería llegar al fondo de mí misma, llevando hasta el absurdo los sueños de misericordia que había concebido.*<sup>260</sup> No hay duda de que Luisa está

---

<sup>260</sup> *Ibidem*, p. 88.

convencida de la importancia de su tarea, de su obligación para con los otros, de la alta misión a la que ha sido llamada como si se tratase de una vocación religiosa, de una llamada de Dios, pero por otro lado, en su fuero interno, reconoce que todo lo que está haciendo lo está haciendo por ella misma, por el estado de postración en que se halla.

Al final del capítulo XII, Luisa pregunta a Remedios acerca de los errores que se cometen en la vida, en una clara alusión a su propio ejemplo, en el intento de sincerarse con su criada o al menos de buscar un cierto grado de comprensión o de complicidad. Las relaciones entre Luisa y Remedios dan por sentado todas las explicaciones que nunca da la burguesa a la sirvienta, a pesar de que jamás acude sola a ningún lado y de que la anciana conoce a la perfección todos los negocios de su señora. Al término de este capítulo Remedios ofrece la clave para entender el desasosiego humano, la inquietud de Luisa, y de todos y cada uno de los grandes personajes de Montalvo, y acaso de la literatura en general. Remedios contesta a la pregunta de Luisa Estrada con una frase que es el producto de la sabiduría humana, el resultado de la inteligencia natural con la que unos pocos vienen al mundo, en la seguridad de que su vida ha sido determinada de antemano, y de que nada habría cambiado si hubiese sido distinta, si ella hubiese mudado por voluntad propia su camino: *Habría hecho lo único que hay que hacer: vivir la vida.*<sup>261</sup> He aquí la lección humilde de una mujer sin cultura cuya mayor virtud es la resignación y el entendimiento de los misterios de la existencia. Desde su perspectiva humilde no le queda otro ánimo que el de aceptar el devenir y dejarse llevar por los acontecimientos, sabiendo que muy poco podrá hacer para cambiar su destino, y que a la postre la espera un final idéntico al de todos los nacidos. Por eso su enseñanza consiste en agarrar el curso de los días y no bajarse hasta haberlo consumado en su totalidad para mal o para bien, ajena al confuso rumor de los hombres y las mujeres que

---

<sup>261</sup> *Ibidem*, p. 88

la rodean. Remedios le concede el beneficio de su sabiduría y a la vez el consuelo de su absoluta comprensión, pues para ella la vida se toma tal y como viene y no hay manera de cambiar su rumbo. Se trata, desde luego, de una concepción determinista de la existencia, propia de las clases más necesitadas y de los tiempos borrascosos como el de la novela. Vivir la vida como única razón de ser de cada uno de los seres humanos no es mala enseñanza para una mujer como Luisa rodeada de tantos conflictos y tantas encrucijadas, y a la espera de tantas decisiones. Vivir la vida, por otro lado, no es un lema fácil de llevar a término, sobre todo como en el caso de nuestra heroína que no tendrá más remedio que elegir, que está precisamente en ese momento crucial, a medio camino entre Zaldívar y sus menesterosos, entre la vida cómoda de la clase social a la que ha entrado y el mundo oscuro y hambriento del barrio de Lavapiés.

Vivir la vida es una consigna de complicidad y de esperanza que a modo de refugio le ofrece su sirvienta en el final de este nuevo capítulo para que no agote todo su caudal humano en la desesperación de no atisbar una salida honrosa a sus problemas personales, y a cambio se deje llevar por las circunstancias de cada día, como Ángela de Yeste en el cuento *Sonata para piano* en el que emprende un viaje incierto a la busca de un antiguo amante, pero en cuyo transcurso encuentra a otros posibles amores y acaba torciendo su itinerario y mudando su inicial propósito en la certidumbre de que su última elección tampoco será la definitiva porque la vida es ese mismo viaje sin un término seguro, antes bien guiado por el azar y por la aventura de vivir.

En realidad esta última idea que venimos repitiendo es, en buen parte, la idea central de toda la narrativa de Montalvo, la filosofía personal de sus más importantes personajes, el ideario de las criaturas que pueblan sus escenarios narrativos. La obra literaria de Pedro García Montalvo es la confirmación de este adagio, y sus seres de ficción cumplen en sus acciones con este vital mandamiento. Vivir la vida, pese a todo y

pese a todos es lo que hacen Ángela de Yeste, Pedro Sanjinés, Tomás Tarazona, Ana de Medina-Lautenberg o Luisa Estrada, entre otros.

En realidad el conjunto de los personajes de Montalvo parece estar en los relatos y en las novelas con el único cometido de mostrarnos sus vidas, de dejarnos contemplar la manera peculiar como llevan a cabo cada una de sus existencias, y todos los argumentos de nuestro novelista están concebidos también con esa primera razón, siguiendo acaso la vieja idea de Stendhal, tan presente en toda su narrativa, de la novela como espejo de la vida. Algo de eso hay también en los relatos y en las novelas de nuestro escritor, la naturalidad y el realismo como principios, pero el aliento poético y lo simbólico como añadidos de la modernidad, tan propios del tiempo en el que vive García Montalvo, aunque su desprecio por las nuevas técnicas literarias a ultranza resulta tan obvio que sólo tenemos que leer alguna de sus piezas para cerciorarnos de su posición rotunda ante este último extremo. En realidad, nada en sus libros resulta impostado o artificioso, todo parece brotar de un mismo venero, de tal manera que personajes y escenarios y tramas aparecen tan bien imbricados que constituyen un mundo propio, al margen del real pero a semejanza de éste.

El capítulo XIII se abre con la firme decisión de Zaldívar de visitar a la mujer, a pesar de todas sus dudas, de sus contradicciones y de sus recelos, el deseo del hombre por su vieja amiga no había claudicado, antes bien todos los rumores acerca de la vida escandalosa de la mujer, su propia visión en la noche de las dos figuras en la ventana, y su encuentro en la calle cogida del brazo de Tomás sólo habían exacerbado su cada vez más acuciante necesidad de verla. Durante la entrevista en el piso de la mujer asistimos a una escena tensa, provocada por una mujer ofendida que ha visto cómo su amigo la rehuía espoleado por la leyenda de Luisa y un hombre necesitado de explicaciones, acuciado por el amor a Luisa, pero dispuesto a recuperar su papel en el corazón de la

burguesa. En algún momento de esta entrevista, el capitán pone las cartas boca arriba: *Ni tú ni yo tenemos dignidad, a estas alturas, desgraciadamente.*<sup>262</sup> Paradójicamente se hallan los dos ofendidos por la actitud del otro, pero Zaldívar no puede remediar una espontánea declaración de amor, y de repente todas las dudas se desvanecen, y ambos se funden en un abrazo: *La pasión los reunió violentamente, como a dos jóvenes animales, entre los pliegues de la bata...*<sup>263</sup> La alusión erótica es tan sutil como viene siendo habitual en todos los relatos de nuestro novelista. La elipse es el procedimiento que el narrador ha venido utilizando con éxito para adentrarse en los territorios de la carne desde los primeros cuentos, sin que por ello hayan perdido voluptuosidad cada una de las insinuaciones o los escarceos amorosos de sus criaturas. *Los pliegues de la bata* es una expresión suficientemente significativa para que el lector entienda que los personajes han hecho el amor. La bata de Luisa ha venido cobrando una gran importancia sexual desde las primeras páginas de la novela, cuando la mujer descubre el poder de su cuerpo frente a Tomás, el escribiente con el que se inicia en esa extraña compasión carnal al principio de la fábula.

Al final de este capítulo XIII, una vez que ambos han consumado su deseo sexual, se produce un episodio que define a la perfección las dos mentalidades de los amantes, la perspectiva masculina y realista del capitán y la complejidad ambigua de la burguesa. Zaldívar pide cuentas a la mujer de sus andanzas mientras intenta comprender la búsqueda de compañía y de placer en su estado de soledad, pero Luisa intenta aclararle que no es tan sencillo, que lo ha hecho por los otros, que se ha sacrificado para aliviar la soledad y la ausencia de placer de los hombres con los que ha estado. Y aquí se produce la quiebra, la imposibilidad de que el hombre comprenda las razones de la mujer. Zaldívar piensa que Luisa intenta excusarse tras una explicación absurda que él

---

<sup>262</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>263</sup> *Ibidem*, p. 108.

no alcanza. Le molesta que no admita la vulgaridad de sus suposiciones, porque las causas que está confesando Luisa le superan: *El no quería ya acusarla de nada, pero no podía admitir aquella extraña ficción.*<sup>264</sup> Es más fuerte la sensación de incompreensión que la sospecha de un simple engaño sexual. En realidad se hallan en diferentes ámbitos, y se hablan desde posiciones antagónicas, aunque en ocasiones los límites entre la mística y el erotismo pueden ser sutiles, y lo que achacamos a un exceso de celo religioso o de entrega solidaria a los demás, es muchas veces una búsqueda desesperada de tomar a los otros. Sea como fuere Zaldívar no se halla en disposición de atender a vagas disquisiciones metafísicas, y dada su condición militar, le cuesta trabajo desprenderse de una cierta mentalidad cuartelera. En su pequeña capacidad de análisis, una mujer sola y de buena posición ha de tener necesidad de buscar placeres novedosos en otros ámbitos. Como hemos visto, Pedro García Montalvo trata con maestría la distinta concepción de un hecho misterioso desde el punto de vista de los dos sexos.

Tal vez esté aquí una de las claves de su preferencia por el terreno femenino en sus fábulas. Quizás Luisa Estrada y Zaldívar constituyan dos modelos del género humano desde la especial concepción narrativa de nuestro novelista. El capitán es un hombre de mundo, pero carece de la sutileza psicológica de Luisa. Por eso sus aventuras son de orden material y suceden en el exterior de sí mismo, en sus viajes y en el oficio de militar, mientras que la mujer vive muy adentro de sí misma y su única aventura sucede en su propia conciencia, aunque para llevarla a cabo necesite salir y relacionarse con los menesterosos de las calles más deprimidas. El espíritu masculino y el espíritu femenino se encuentran en esta novela magistral, cuyo asunto es el relato de una vida modélica, de una entrega sobrehumana, más allá de los cánones religiosos, e incluso de la solidaridad social, en las lindes con la perversión y con el prodigio; por eso el

---

<sup>264</sup> *Ibidem*, p. 109.

narrador alude a cierta santa apócrifa y en algún pasaje se reviste la fábula de una cierta aureola bíblica.

Mientras Luisa se entrega cada vez, Zaldívar busca a la burguesa para hallar en ella el sosiego de su propia inquietud. Por eso el papel de Luisa es admirable, a pesar de todos sus errores, mientras que el de Zaldívar linda con un cierto patetismo, y por eso también a él le resulta imposible comprender el drama de Luisa, su tormento interior.

Cuando el capitán Javier Zaldívar sale de la casa de Luisa al final del capítulo XIII, los lectores tenemos la impresión de que todo está definitivamente roto entre ellos. La mujer ha logrado confesarle su secreto y el ha confirmado sus peores temores, con el añadido de que su extrañeza sigue incólume porque no ha sido capaz de penetrar en las verdaderas razones de la actitud de Luisa. Podríamos decir que nos encontramos al principio del final, en ese instante delicado en el que todo parece precipitarse cuesta abajo sin remisión hasta una clausura trágica.

Y, sin embargo, al día siguiente vuelven a encontrarse ambos en el Retiro con el deseo renovado de verse otra vez, como dos amantes llenos de curiosidad, a pesar de todas las confidencias y de todas las preguntas que ninguno de ellos quería hacerle al otro. La entrega amorosa, lejos de entibiar sus sentimientos, aviva la pasión y redobla las dudas y los temores. Son de alguna forma ahora reos el uno del otro, incluso contra su voluntad, pero es el narrador el que da la pauta de la fábula, y acaso de toda la narrativa de Pedro García Montalvo con esa constante inclinación al pensamiento y a la expresión de ideas que van íntimamente unidas al propio relato. En la historia de Luisa, como en la de Ángela hay un principio que subyace y justifica todos los extremos de la novela: la pasión, la pasión por la vida, por la amistad, por la aventura: *Lo único auténticamente sórdido de la vida era la tibieza, la ausencia de pasión.*<sup>265</sup> El fondo

---

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 113

moral es indispensable porque esta novela trata acerca de los comportamientos de una mujer y de un hombre ante el misterio y el suplicio de su soledad entre los otros. Lo que hace Luisa y lo que hace Javier constituyen dos modos opuestos de obrar ante un hecho semejante. Javier escapa, viaja y actúa, mientras que Luisa se queda, resiste y halla una manera de ser en un universo casi muerto, una manera de explicarse a sí misma y al tiempo de consolar a los otros, aunque el drama sigue yendo por dentro, acallado tan sólo por la enorme actividad que la burguesa despliega para no escucharse. El conflicto acaece cuando regresa Zaldívar y Luisa comprende que todo lo que ha hecho, y sobre todo lo que ha sido inventado sobre ella, tiene para los otros una difícil explicación: *Esa extraña doble vida que parecía llevar, hecha de decencia y oscuridad, se había complicado de forma concluyente al volver él a España.*<sup>266</sup> Sólo la presencia imprevisible del capitán amenaza de repente la existencia de Luisa Estrada, aunque ni siquiera con el capitán en Madrid renuncia la mujer a su labor piadosa, al cuidado maternal de sus necesitados. Luisa comprende que nadie va a entender su trabajo con los más pobres así como esa leyenda turbia que han erigido en torno a sus andanzas, pero ni siquiera en este caso, puede justificarse que olvide su mundo privado de criaturas desplazadas por la marginación y la incuria de los nuevos tiempos.

El capítulo XIV acaba con los mejores augurios, mientras los amantes pasean y se rozan a la vez, extasiados casi en esa extraña situación amorosa, surgida paradójicamente de una especie de ruptura, de la confesión de sus pecados y de sus resentimientos. Luisa y Javier se desean y se buscan en esa metáfora de la sensualidad que es el jardín, de nuevo, en primavera. Parece como si el autor cerrara una suerte de círculo narrativo en el final de esta fábula y lo engarzara con algunas escenas paradisiacas de los primeros cuentos, como si el territorio ficcional de Murcia y los

---

<sup>266</sup> *Ibidem*, p. 61.

paisajes madrileños tuviesen en común la delicia del amor, el milagro voluptuoso de los cuerpos que se atraen y disfrutan con la contemplación de la naturaleza resurgiendo de nuevo en el estallido de una luz nueva. Y, sin embargo, en estas páginas alienta el monstruo de la desgracia, los vaticinios graves de una historia que no puede aspirar a un futuro feliz: *Él intuía que aquella tregua a la que se habían entregado sus cuerpos, forjando un momento lleno de inocencia, tenía las horas contadas.*<sup>267</sup> La felicidad extremada del instante tiene como contrapunto la amargura de un drama aplazado, pero no resuelto aún.

Una pareja de adolescentes entregada a los juegos amorosos pone la nota optimista en el final de la tarde, como si Luisa y Javier se vieran reflejados en aquellos dos seres en apariencia libres para mostrar su amor juvenil, la gracia inocente de la llamada de la sangre, desprovista de todos los impedimentos que el tiempo y las obligaciones sociales se encargarían de enturbiar. Tal vez el capitán y la burguesa contemplan la escena de los muchachos con un asomo de envidia: *Una tranquila imagen de lo que podía haber sido su amor.*<sup>268</sup> La turbulencia de su pasión contrasta con la ingenuidad erótica de los adolescentes, que parecen gozar de la tranquilidad de espíritu necesaria para entregarse a los deleites de la carne. En esa estampa (recordemos que la narrativa de Montalvo está repleta de estampas antológicas, porque es una literatura muy visual, a pesar de su enorme carga literaria) está cifrada una parte de la desgracia de ambos como pareja, determinados a no encontrarse, y a la vez se trata de una clara contraposición a su actitud de amantes contrariados, a sus continuos desencuentros, muchos de los cuales han dependido más de la casualidad que de otra cosa. El primero, y más importante, es que Javier Zaldívar vuelve a Madrid justo

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>268</sup> *Ibidem*, p. 113

cuando la mujer ha iniciado sus extrañas andanzas, y su leyenda por tanto ya está en marcha.

En esa escena de los adolescentes queda también el misterio del amor espontáneo que no necesita más que del deseo de los amantes y algún pequeño espacio de libertad. Ni Javier ni Luisa son ya libres para seguir su camino. Ella, porque se debe a sus protegidos y a su reputación, y él porque está sujeto a las normas sociales y a un férreo código de honor, que no va a permitirle asumir el escándalo de Luisa. Es cierto que los dos disfrutan ahora del placer de sus cuerpos, pero lo hacen a escondidas, sin voluntad de futuro y con el pesar continuo de esconder algo, la culpa o la ofensa. Se ven en casa de ella y recuperan el tiempo perdido, pero algo turbio mancha sus escauceos, algo que no va a permitirles sacar a la luz su historia de amor: *Aquella especie de intimidad enfebrecida que los unía ocultaba, sin embargo, una tensión que ninguno de los dos dejaba de notar.*<sup>269</sup>

Mientras los amantes se entregan al placer queda todo pospuesto para más tarde, preguntas y explicaciones aplazadas, aunque los dos saben que antes o después deberán rendir cuentas con ellos mismos y con el entorno social en el que viven. Viven, por tanto, un tiempo exento de preocupaciones, una suerte de tiempo muerto, que dedican casi en exclusiva a la celebración de la carne. Es una semana completa que supone un paréntesis antes de abordar el sentido de su relación: *Transcurrió una semana, durante la cual los dos vivieron aprisionados en aquel nudo de placer, encerrados anímicamente en sus momentos de goce físico.*<sup>270</sup> Se diría que se esconden del mundo, que algo en el exterior los importuna, que están dilatando el plazo para enfrentarse con la verdad. Siente el lector que esta semana de encierro carnal que se relata en los capítulos XIV y XV vaticina otro tiempo más aciago, como si la dicha que

---

<sup>269</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>270</sup> *Ibidem*, p. 115.

experimentan Javier y Luisa tuviese un arancel muy alto, y el destino compensara con un castigo severo la felicidad desmedida de los amantes. Una larga tradición literaria, desde *La Celestina* hasta *La Regenta* avala esta última idea. Ni Luisa, que no deja sus menesteres con los desfavorecidos, ni Javier que no acaba de aceptar las últimas novedades se hallan en condiciones de iniciar una historia de amor duradera.

Después de una intensa semana de pasión amorosa, el capitán vuelve al cuartel para cumplir con sus obligaciones castrenses, aunque esta vez la separación no es tan drástica y Luisa entiende que volverá a verlo y se reanudará su compromiso. Tan segura se halla, pese a la manifiesta incertidumbre de un futuro aciago, que toma la firme decisión de despedirse al fin de los suyos: *Con esta renuncia iba a rendir una ofrenda en el altar de su pasión privada, sacrificando a todos sus pobres amantes, reales o imaginarios, para salvaguardar un amor único.*<sup>271</sup>

Esta resolución constituye un hito en la fábula, un momento de inflexión importante, cuyas consecuencias podrían haber sido positivas. Zaldívar regresa a los brazos de Luisa, y ella a cambio renuncia a su desordenada y extraña vida anterior. Un pacto tácito imprescindible para que el curso de sus vidas tuviese un rumbo seguro. Luisa se enfrenta a la penosa tarea de iniciar una despedida definitiva de sus protegidos de antaño, con cuidado y con tacto para no herir sus sentimientos ni alarmarlos con la idea del abandono, aunque en el fondo de todos sus pensamientos y acciones hay un vaticinio infortunado, la certidumbre de que algo va a romperse para siempre. Mientras se despide Fermín, siente que ha defraudado en el fondo a todos ellos, al barrio donde nació y la gente con la que vivió sus primeros años, es un sentimiento de fraternidad traicionada. Sabe que es el paso previo para intentar la convivencia con el hombre, pero no puede remediar un cierto desgarró, como si faltara a su promesa de ayudar a los

---

<sup>271</sup> *Ibidem*, p. 116.

suyos, de consolarlos con su dádiva carnal y con su limosna: *Ahora tendrán que valerse por sí mismos, pensó. Y de nuevo se sintió culpable, y confusa.*<sup>272</sup>

El capítulo XV finaliza con una mala noticia. Valentina, la suegra de Luisa Estrada con la que mantiene una buena relación, la llama por teléfono para prevenirla acerca de una conjura contra su persona. La indignación de la sociedad bien pensante y una sórdida historia de despecho son las causas inmediatas para que un grupo de personas tome la decisión de llevarla ante los tribunales por el delito de perversión y escándalo. Luisa comprende que sus planes han vuelto a desbaratarse y que el destino ha tornado a jugarle una mala pasada, precisamente ahora que todo parecía claro y que ella ya había iniciado la retirada de sus viejas ocupaciones: *Qué fina ironía del destino era aquella por la cual quedaba definitivamente atada a su cortejo de menesterosos en la misma mañana en que había comenzado a separarse de ellos.*<sup>273</sup>

Como una ironía más, llega la primavera al paisaje madrileño justo en el momento en el que da comienzo la última parte del drama. Constatamos que la fábula viene determinada por los vaivenes del destino, y que sus criaturas no siempre son capaces de controlar su existencia. La narrativa de Pedro García Montalvo mantiene una vieja fidelidad al *fatum latino*; la rueda de la fortuna va moviendo a su capricho los acontecimientos de unos personajes que terminan enredados en su propia madeja existencial. Todo parece confabulado para que Luisa no pueda ensayar otra vida con Zaldívar, ahora que entre ellos habían empezado a aclararse las cosas. El lector experimenta la sospecha de que un demiurgo cruel mueve los hilos argumentales del relato, de que todo estaba predestinado desde la primera página, desde la escena en que la burguesa se entrega al secretario, acaso el momento en el que la crisis de Luisa se ha precipitado hacia un final inevitable. En la sociedad de mediados del siglo XX, en mitad

---

<sup>272</sup> *Ibidem*, p. 120.

<sup>273</sup> *Ibidem*, p. 121.

de una terrible posguerra y de una represión atroz, de una vuelta a la moral gazmoña e hipócrita de tiempos pasados, unos hechos como los que vive Luisa Estrada, miembro reciente de una clase alta y celosa de sus privilegios, no pueden quedar sin castigo: *Entonces los acontecimientos se precipitaban, llevando la historia hacia un final irremediable, el único que de verdad parecía tener sentido, el único que podía devolverles la paz.*<sup>274</sup>

Al comienzo del capítulo XVI, encontramos a Javier Zaldívar con el ánimo malherido por las murmuraciones y los anónimos que no deja de recibir acerca de Luisa. Y, sin embargo, lo peor llega de la confidencia de su amigo Baltasar Hernández quien le informa del proceso judicial que se ha iniciado contra ella y de que el asunto ha llegado al conocimiento de la alta jerarquía militar quienes también han investigado sobre el caso. Baltasar Hernández le advierte que se está jugando no sólo su magnífica reputación sino también su empleo en el ejército. La desgracia de Luisa Estrada, que presagiábamos desde el primer capítulo es ya un asunto irrevocable: *Luisa ha caído definitivamente en desgracia, fíjate bien. Está desacreditada, perdida para la gente de nuestra clase social.*<sup>275</sup> Y lo peor es que la ruina de la mujer puede desencadenar el fracaso del militar, su vergüenza y su descrédito. Lo que únicamente pertenecía a la esfera de lo personal y de la mera habladuría se ha transformado en un asunto judicial. Lo íntimo adquiere ribetes sociales, y se inscribe necesariamente en un contexto político determinado; de otra forma sería impensable la dimensión judicial. Sólo en plena dictadura, en mitad de una férrea represión sexual, puede entenderse la envergadura de este escándalo. He ahí la explicación, en parte, del escenario espacio-temporal escogido por nuestro novelista. Acaso la España de la década de los cincuenta permita al creador una mayor riqueza de infamias y de claroscuros que otorguen al relato una profundidad

---

<sup>274</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>275</sup> *Ibidem*, p. 122.

y un calado peculiares. Las pasiones humanas adquieren una intensidad especial en ámbitos sujetos a una norma excesiva. Por otro lado la moral de los cincuenta se parece en algo a la moral gazmoña del siglo XIX. También esto explicaría que Pedro García Montalvo, especialista en la novela decimonónica, se mueva con tanta soltura en las calles y en los salones del Madrid de la posguerra. En realidad Luisa Estrada podía ser una heroína galdosiana, y tal vez las consecuencias de su conducta no diferirían en exceso de las que narra esta novela.

Al fin, el capitán decide visitar a don Ignacio en la iglesia de San Francisco para pedirle ayuda acerca del problema que le atenaza. Como el cura es el confesor de Luisa, sólo puede, a modo de explicación, contarle la historia de Santa Nefija, la santa prostituta, y trasladarle también él sus dudas acerca de la conducta de la mujer: *Durante su vida se dedicó a ofrecer su cuerpo como limosna a todos aquellos habitantes de Roma que la deseaban.*<sup>276</sup> Don Ignacio participa al capitán sus dudas acerca de la extraña caridad que reparte la mujer. Lo esencial de la discordia es la legitimidad cristiana de estos actos, no los aspectos de orden social. Zaldívar no entiende el comportamiento de Luisa, y don Fermín está muy cerca de compartir el afán compasivo de la mujer. Dar limosna a los necesitados, sea del tipo que sea, es en efecto un acto cristiano. El agua, el pan y las caricias de una mujer pueden saciar la sed, el hambre y el deseo de los más pobres, de los más desgraciados, a los que sólo un alma misericordiosa puede satisfacerlos. Don Fermín cuenta esta extravagante historia al capitán y se culpa por no haber sido más duro en materia de fe y de moral con su feligresa. Para don Fermín la desviación de Luisa resulta terrible aunque roce en algunos momentos las virtudes cristianas; a Javier Zaldívar le ocurre algo semejante, porque no puede culpar a su prometida de engañarlo y defraudar su amor. Luisa no ha

---

<sup>276</sup> *Ibidem*, p. 126.

buscado el amor en los otros, sino que les ha llevado su propia dádiva carnal. Ni don Fermín ni Zaldívar tienen claro cuál ha sido el pecado y la culpa de la dama. Por eso su desconcierto resulta mayor: *La burla no provenía de una mujer, sino de la naturaleza misma de las cosas, y del profundo misterio de la condición humana.*<sup>277</sup>

Al final de la entrevista con el párroco, el capitán se debate entre el enigma de las palabras de don Fermín y el demonio de los celos. La brutalidad y la simpleza masculinas le dictaban que todo aquello poseía la apariencia de una farsa, que las palabras del cura ocultaban una verdad más explícita, en la que tal vez el propio don Fermín habría participado. El disparate de los celos y la increíble explicación bíblica otorgaban a aquella historia categoría de locura: *En su relación con Luisa la virtud era un enemigo más poderoso, más etéreo e intangible que el vicio.*<sup>278</sup> Para colmo de males, en su vuelta a casa el hombre descubre a Luisa en compañía de Tomás el escribiente, y sus recelos vuelven a surgir. La cercanía de aquel individuo deforme confunde de manera intensa el ánimo y la razón del militar. Recuerda entonces las horas del placer y del amor y se dice que no puede ser la misma mujer, aquélla entregada al delirio de sus noches, y ésta, flanqueada por un individuo triste y feo con el que nadie podría concebir una relación amorosa. Lo que no tiene una resolución sencilla nos llena de pavor y nos enloquece. El capitán Javier Zaldívar contiene su rabia y su amargura para no dejarse arrastrar al torbellino de violencia que le ciega. Le ayuda a recuperar la calma la memoria del juicio anunciado, y el capítulo acaba con la aciaga premonición de un espejo negro en el que queda reflejada la imagen descompuesta y atrabiliaria del oficial.

En el capítulo XVII Zaldívar ahoga su desesperación, o al menos lo intenta, con la visita a un cabaret del que algo más tarde sale acompañado de dos mujeres. El capitán busca un placer inmediato y fácil que le haga olvidar los últimos

---

<sup>277</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>278</sup> *Ibidem*, p. 130.

acontecimientos con Luisa. Por eso lleva a las dos mujeres a su casa y procura entregarse sin otro pensamiento que el disfrute de la carne y de la noche. A pesar de todo, no lo consigue, pues la memoria de la piel de Luisa no lo abandona en toda la noche, hasta que se da cuenta de la trampa en la que ha caído: *Aunque se hubiera acostado esa noche con una multitud de mujeres, toda su variedad habría sido menos compleja que la simple existencia de Luisa Estrada.*<sup>279</sup> El fantasma de Luisa y el drama que la acompaña no dejan a en paz al hombre, y el amor y el deseo por la ausente obran el resto. La locura de Zaldívar sólo consigue enardecer más su anhelo y Luisa se convierte en un objeto de deseo fascinante. La trampa consiste, entonces, en que cuanto más huya Javier Zaldívar del espectro de la burguesa, de su memoria persistente, más cerca la tendrá: *El reino de la voluptuosidad y el reino del amor, tan semejantes, tan difíciles de separar, se fundían inevitablemente en su conciencia.*<sup>280</sup> La enfermedad del amor que sufre el hombre no se cura con la búsqueda de cuerpos mercenarios, y al día siguiente la resaca y el arrepentimiento intensifican la sensación de fracaso.

Al término de este capítulo, Javier Zaldívar fantasea con un final trágico, que los lectores ya hemos imaginado a lo largo de los últimos capítulos. El alcohol y la fatiga convierten la obsesión en una pesadilla, y ésta, en la única realidad posible. Zaldívar parece haber tocado fondo, pero su dolor es inconmensurable y nada puede traerle más alivio que una terrible escena de violencia con la que no cesa de fantasear: *Los acontecimientos se precipitaban, llevando la historia hacia un final irremediable, el único que de verdad parecía tener sentido, el único que podía devolverles la paz.*<sup>281</sup>

Estamos en la antesala del final, y todo está previsto para esa última escena trágica. El capitán no puede cargar con el sufrimiento de un amor imposible, y tampoco está dispuesto a olvidarlo. El capítulo XVIII se abre con la paradoja de una espléndida

---

<sup>279</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>280</sup> *Ibidem*, p. 133.

mañana de primavera. En primavera iniciaba la fábula y en esta misma estación acabará el argumento. Es además domingo y nada en el clima ni en la luz de la mañana vaticina otra cosa que el gozo de vivir: *El invisible polen de la vida excitaba los sentidos de los viandantes.*<sup>282</sup> De repente encontramos a Javier Zaldívar que se dirige con paso decidido hasta la puerta de la iglesia de San Francisco, mientras a su alrededor fulgura la mañana espléndida de domingo, justo al mediodía. Las escenas de la calle quedan registradas de modo magistral por la pluma prolija y ponderada de García Montalvo. El ambiente de la calle, la expectación en la puerta del templo y algo secreto y crispado que nos mantiene alerta hasta la llegada del hombre a la iglesia y el descubrimiento de la imagen de Luisa. El narrador insiste en crear una atmósfera paradisíaca: *Una invitación a la vida se iba extendiendo por el ambiente de la ciudad dominical.*<sup>283</sup> Pero los lectores percibimos que algo no va bien, que el narrador está crispando deliberadamente, a pesar de su sutileza, cada pasaje. Es como si de pronto ralentizara la acción y la detuviera en los detalles. La primavera y la mañana de domingo guardan una terrible sorpresa al lector avisado que ya ha comprendido, cuando Zaldívar descubre a la mujer y empuña el arma en el bolsillo, la tragedia anunciada. Todo sucede como en el interior de ese sueño que se describe en el capítulo anterior. Todo parece surgido de la imaginación enfebrecida del capitán: *Se imaginó de nuevo a sí mismo levantando el arma con las dos manos ante el rostro de la mujer, que era también el rostro de su pasión, y haciendo fuego sobre ella por tres veces.*<sup>284</sup> El narrador acierta al convertir esta última escena en una especie de pesadilla anunciada. Javier Zaldívar sueña que mata a Luisa Estrada antes de perpetrar en verdad su crimen. Está, por otro lado, seguro de que ésta es la única solución posible: *Era también la única escapatoria honorable para aquella*

---

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>282</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 139.

*tragedia absurda que estaban viviendo.*<sup>285</sup> Es, por lo tanto, el final consecuente de esa pasión indebida que Javier Zaldívar siente por Luisa Estrada, en un medio social hostil, en el que además hay un pleito en marcha contra la burguesa. Los acontecimientos han venido a desembocar en esta tragedia que el lector ya intuía casi desde el principio. Pedro García Montalvo huye de los falsos estertores de una puesta en escena melodramática y efectista y utiliza la técnica de mezclar la realidad y la ficción, el sueño y la vigilia. Zaldívar ya ha soñado que mata a Luisa, y mientras perpetra su crimen, los lectores asistimos a una pesadilla más, en la que el protagonista se ha visto envuelto.

Cuando Luisa lo ve, se acerca a él y lo besa. No es un beso convencional, es la pasión misma en el escenario del crimen. El narrador constata los pequeños detalles cotidianos que suceden alrededor de la escena y que tienen el valor de intensificar ese momento excepcional del último encuentro, esa escena en la que un hombre abraza y besa a una mujer en público mientras le dispara a quemarropa hasta matarla. No hay nada que sobre en el cuadro final, nada estridente o chillón, sólo la mujer deslizándose entre los brazos del capitán hasta caer inerte al suelo: *Un momento después se oyó el sonido seco de una detonación, ahogado en buena parte por la proximidad de sus cuerpos y el abrazo que todavía mantenían.*<sup>286</sup>

Es, desde luego, el final de la fábula, el último sacrificio de la mujer, con el que ha salvado al hombre de la vergüenza y se ha liberado ella misma del terrible peso de su culpa y su destino, inmolándose ella misma, como viene siendo su costumbre desde la primera página para ayudar a otra persona, o para ayudarse. La mujer que ha entregado su cuerpo para el placer y el consuelo de los más necesitados, que ha llevado calor y comida a los menesterosos, y los ha protegido como una madre o como una diosa, ha entregado su vida por amor al hombre que no ha sido capaz de aceptar su misión y su

---

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 141.

fe.<sup>287</sup> Es el sacrificio de una enviada para aliviar el dolor del mundo, aunque ese presunto carácter sagrado o mesiánico no queda nunca explícito en la obra.

Pedro García Montalvo cuenta una historia de amor delirante en el espacio controvertido de la posguerra inmediata. Las posibles derivaciones de este drama forman parte de la imaginación del lector, que no podrá evitar recordar la imagen de Luisa: *Llevando el viático inestimable y oscuro del placer a aquellos dos pobres de espíritu que había conocido en el pasado.*<sup>288</sup> Toda la controversia narrativa de esta fábula depende de ese *viático inestimable y oscuro del placer*, porque a pesar del marcado sentido religioso de la palabra, los que hemos leído la novela hemos entendido también un pronunciado carácter de revancha social, que Luisa establece como un reto y mediante el cual resarce de su marginación y de su desgracia precisamente a aquellos que el Régimen persigue y que no serían bien vistos en la avenida Alfonso XII donde la protagonista tiene su casa. Al fin y al cabo, Luis Estrada es una desclasada que nunca fue bien recibida en su nuevo entorno social.

Pedro García Montalvo se permite en el final de esta novela una suerte de contrasentido, sobre todo para los que conocen su narrativa desde los primeros cuentos. El penúltimo capítulo acaba con una frase significativa: *Era el cinco de Abril, decimosexto día de la primavera.*<sup>289</sup> El autor consigna la fecha exacta de la muerte de la mujer y deja constancia de que está empezando su estación predilecta, y de que ha sido precisamente en esta estación paradisíaca, en la que transcurren algunos de sus relatos más célebres, el marco temporal de la tragedia. Los valores parecen subvertidos. La muerte surge en mitad del renacimiento de la vida, pero también es cierto que nos hallamos lejos de aquellos primeros territorios edénicos de la ciudad de Murcia, y de

---

<sup>287</sup> Fue el escritor y académico Santiago Delgado quien apuntó en una conversación la idea del último sacrificio de Luisa Estrada., el de su propia vida.

<sup>288</sup> *Ibidem*, p. 151

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 141.

que éste es ya un tiempo aciago donde predomina la muerte y los colores oscuros. Luisa Estrada muere también como consecuencia del nuevo y maléfico signo de los tiempos, y ni siquiera la eclosión primaveral ha logrado impedirlo. Es un vaticinio, pero es también un efecto natural de la pérdida de la inocencia, de la caída de aquel paraíso descrito en los primeros volúmenes de relatos. Desde la luz, la primavera y los jardines la narrativa de García Montalvo ha desembocado precisamente en lo que preconizaba su primer título: *La primavera en viaje hacia el invierno*, estación en la que hemos estado en estas dos últimas novelas, y de las cuales hemos emergido con la noticia de una muerte trágica, la de Luisa Estrada, elegida para conceder un poco de alivio a los humillados por la vida, y castigada precisamente por esta tremenda osadía, que no es sólo una herejía en toda la ley, sino también un reto a los poderosos, una revancha subrepticia contra los que han ganado la guerra y ejercen una represión cruel contra los perdedores.

Luisa Estrada representa pues la heroicidad de los que pertenecen al pueblo y se saben con la misión de consolar a los más necesitados. Pero *Una historia madrileña* es más que todo esto; es la construcción de un personaje femenino original y con un espacio propio en la nómina de esas grandes heroínas novelescas. Luisa Estrada supone la inocencia y la fortaleza a un tiempo, el poder de la rebeldía y una remota naturaleza religiosa que la mueve como si se tratase de una enviada de Dios, de un Mesías femenino que recorre la tierra ofendida de la España de la posguerra para llevar el bálsamo de su propio cuerpo. Es, desde luego, una prostituta sagrada, una criatura bendecida por el santoral apócrifo de la tradición oral, que se reencarna en la década de los cincuenta para repartir el misterio de su feminidad. Como ya dejamos escrito en alguna parte: *Luisa Estrada paga con su vida las faltas de amor que ha cometido, los despropósitos de una piedad errónea o, al menos, excesiva.*<sup>290</sup> Luisa Estrada se inmola

---

<sup>290</sup> GARCÍA, Pascual, "Vida, pasión y muerte...", op cit., p. 149.

para llevar la luz a los que la necesitan, para mostrar su repulsa por el mundo en el que vive, para ayudar a Javier Zaldívar, atrapado en las convenciones y en su propia clase social, y de paso declararle su amor definitivo, la prueba de que todos sus errores han sido perpetrados por una causa justa.

La novela, pese a su deliberada narración lineal y a su punto de vista omnisciente, encierra una perspectiva narrativa de una gran modernidad, como por otro lado hemos podido constatar en los libros anteriores. Sólo un narrador de su tiempo es capaz de incorporar al relato la sutileza de la lírica y la densidad del pensamiento. El narrador de todos los argumentos de Montalvo es un minucioso analista que no deja de razonar acerca de los sucesos que cuenta, que no desdeña el matiz poético, la idea profunda y el juicio crítico. Desde esta perspectiva, aunando lo narrativo, lo poético y lo ensayístico, la novela del escritor murciano plantea los enigmas de la condición humana desde la nueva luz del siglo XX, en la España esquilmada y desmoralizada del final de la contienda. Sus personajes, en cambio, están lejos de ser convencionales, rutinarios o planos; antes bien, todas las criaturas de nuestro escritor, preferentemente las femeninas, ocultan un terrible conflicto, un drama de grandes proporciones que casi nunca se resuelven satisfactoriamente.

Adolfo Sugañes desde El Correo Gallego aborda al análisis de la obra en una reseña que trasluce la comprensión cabal de las dimensiones artísticas del libro, y que acaba de la siguiente guisa: *Esta historia de García Montalvo que se lee sin que el interés decaiga, con atención hasta sus últimas páginas. Que no es poco.*<sup>291</sup> Acaso la razón de esta fluidez narrativa sea que los modelos novelescos del escritor de Murcia proceden de la mejor tradición literaria en las letras universales, la del siglo XIX y su imponente género novelesco, que en ningún tiempo obtuvo un éxito más claro de

---

<sup>291</sup> SUGRAÑES, Adolfo, “García Montalvo: pasión amarga, tiempo amargo” en *El Correo Gallego*, Galicia, 21-II-1988, p. 40.

público que en aquellos años, pues los autores respetaban los límites de la verosimilitud y de la comodidad de los lectores, sin agobiarlos con fragmentarismos, saltos inverosímiles en el tiempo o en el espacio, o disparates de arquitectura narrativa, incluyendo desde luego la profusión indebida de todas las personas narrativas. Pedro García Montalvo escribe al modo de estos clásicos del género, como Galdós o Tolstoi, y sus efectos se dejan notar en la facilidad lectora y en la amenidad. Construir buenos personajes, moverlos en un entorno verosímil, insuflarles las pasiones universales del hombre y provocar la vida a su alrededor es la tarea de un creador de la envergadura de Pedro García Montalvo. A esto mismo se refiere en su artículo de la Cifra, el escritor Ángel Paniagua: *Lineal en la construcción y voluntariamente sobrio en el estilo Pedro García Montalvo vuelve a hacer creíble una historia inaudita y da vida, como ya han señalado varios críticos, a uno de sus mejores personajes femeninos.*<sup>292</sup> Ya hemos dejado escrito que García Montalvo es un gran creador de personajes femeninos, de heroínas investidas de la categoría de los clásicos, pero actuales, concebidas en un paisaje contemporáneo, y aún más, en el espacio provinciano de su propia tierra de origen, Murcia. Al menos los relatos se sitúan en este territorio, y sin embargo nada parece indicar un carácter provinciano, autóctono o folclórico. La Murcia de Montalvo, como el Madrid de sus novelas, es un paisaje universal, sin aditamentos terruñeros, carente de color local y del sonido histórico de la época que retrata. Como muy bien indica Ángel Paniagua, el estilo de nuestro novelista es sobrio a ultranza, un estilo sin alardes, sin falsos soniquetes, y en cambio, pleno de poesía y de conocimiento, austero pero profundamente literario, porque el autor no persigue ensayar discursos novedosos u originales, sino decir aquello que se ha propuesto decir, y utilizar a sus criaturas para comunicarlo, sin excesos, sin trampas, sin que lo superficial ahogue el aliento poético y

---

<sup>292</sup> PANIAGUA, Ángel, “Camino de perfección” en rev. *La Cifra* p. 8

vital de la fábula, que a fuerza de contención, de esencialidad termina adquiriendo una naturalidad pasmosa hasta que el lector entra en la ficción y cree el argumento y la magia de la literatura se consuma.

En 1991, en la Gaceta Universitaria declara el propio escritor: *Una historia madrileña es ante todo una historia de pasión con un poso trágico, matizado por unos personajes que sirven de destino oculto a la pareja.* Añade que la decisión de ambientar la historia en Madrid, teniendo en cuenta su especial vinculación, literaria y personal, con Murcia se debió a las dimensiones de la fábula, pues el argumento buscaba un marco más amplio que su ciudad de origen no le habría dado, a lo que habría que añadir que la fábula requería asimismo de una tonalidad narrativa, de una temperatura literaria que podríamos calificar de crepuscular, de sombría, y esta cualidad no la habría encontrado en una ciudad sureña. Madrid, además, posee todo una tradición literaria de corte realista y el terrible poso de la guerra y de la posguerra que le otorgan el carácter perfecto para contar el argumento de esta novela, para cimentar esa tupida trama de deslealtades y calumnias que se va tejiendo en torno a la protagonista hasta conformar una suerte de infierno urbano, una pesadilla que Luisa Estrada padece como una mártir.

Ya tuvimos ocasión de comentar en el trabajo de la revista Murgetana ese ambiguo carácter religioso o evangélico que emana de toda la fábula y del propio personaje de Luisa, y en aquel trabajo diseccionamos los signos de una conducta mesiánica que desde la primera página va dirigida al sacrificio absoluto de su vida. No es fácil defender este carácter, porque las causas de la conducta de la burguesa son variadas y su mística tiene raíces sociales, y aun políticas, aunque la novela huya conscientemente de cualquier consideración ideológica. A fin de cuentas el personaje de Luisa es una invención compleja y muy rica cuyas variadas facetas requieren de todo un estudio en profundidad como el que intentamos llevar a cabo en estas páginas. En aquel

artículo se decía: *En realidad, Luisa Estrada está realizando una huida hacia delante, un descenso a las alturas del espíritu, en una suerte de mística de la carne, que es asimismo un símbolo del sacrificio, de la pasión y de la muerte.*<sup>293</sup> Lo real y lo metafísico se dan la mano en esta fábula construida sobre un personaje extraordinario, tanto que resulta difícil deslindar la esfera meramente argumental de las implicaciones pseudorreligiosas. La magia de las criaturas de Montalvo reside en su propia ambigüedad, en el ámbito de lo íntimo que en ocasiones, como en ésta, se eleva a categoría. Por eso el sacrificio de Luisa tiene un propósito y es al mismo tiempo el arancel imprescindible de una existencia que no ha tenido en cuenta los modos necesarios de sus iguales. Aquel que desprecia las leyes de su entorno se enfrenta a un castigo ejemplar. Luisa vulnera todas las normas, aunque su extravío real se reduzca a dos personas, pero lo decisivo es que lo hace a espaldas de su clase, sin el decoro que conviene a estas circunstancias, y lo hace además no como un acto vergonzante y privado, sino como el máximo exponente de una particular caridad cristiana: *Había otra forma de caridad que Luisa otorgaba, la misma caridad que había dado a Tomás, al tímido secretario, aquella tarde de verano, en la biblioteca de su marido.*<sup>294</sup> Ésta es, sin duda, la clave de la grandeza del personaje, la profundidad de unos hechos que no se reducen al mero adulterio de la burguesa aburrida en las novelas más sobresalientes del XIX, sino que va más allá hasta trascender la mera anécdota física y convertirse en un paradigma, en un mito literario de suma importancia y que pertenece por derecho propio a esa galería distinguida de las heroínas novelescas por antonomasia.

Pedro García Montalvo no reniega de un clasicismo moderno, arraigado en la mejor tradición narrativa, pero enriquecido con la asunción de matices líricos y la incorporación del pensamiento, de la reflexión constante acerca de lo fabulado. La

---

<sup>293</sup> GARCÍA, Pascual, “Vida, pasión y muerte...”, op cit., p. 144.

<sup>294</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Una historia...* op cit., p. 26.

mezcla de lo narrativo, lo lírico y lo ensayístico da a todo el conjunto narrativo de Montalvo en general, y a esta novela en particular una dimensión de obra inclasificable, en la que los límites de la fábula son vulnerados hasta convertir el libro en una obra de arte absoluta, no contaminada con otros intereses que los intrínsecamente literarios. García Montalvo concibe un universo narrativo, levanta un mundo con palabras, y crea sus criaturas a semejanza del hombre cuya idea nos ofrece en sus libros. Personajes como Ángela de Yeste o Luisa Estrada que dan cobijo a todas las grandezas y a las calamidades de la especie humana, que aúnan el heroísmo, la compasión y la entrega, que son de carne de hueso, reales y palpitantes, como su autor prefiere la literatura, sin trampas ni cartón, sin falsas perspectivas ni trucos de circo, son, al modo clásico, como un espejo en el camino de la vida.

Hay en todos los libros de nuestro autor una conciencia clara de clasicidad, la voluntad de no darse al exceso, de tomar el camino de la medida, de utilizar un estilo elegante y contenido donde apenas suene la nota poética, el matiz descriptivo; una lengua que discurra con placidez y sin altibajos, entregada a la eficacia de la trama pero capaz de transmitir un instante prodigioso, una idea acerca de la fábula o de sus criaturas, un pensamiento brillante o una imagen conmovedora. Y detrás de todo esto el marco un tanto pesimista del género humano, la posguerra como telón, el trapicheo de las gentes, la maledicencia, la represión del poder y los bajos fondos; un universo complejo y variado que Pedro García Montalvo acierta a mirar desde el punto de vista de una clase social privilegiada, la única clase que puede permitirse la pasión, la contemplación y las relaciones sociales. En los cuentos y en las novelas, abundan los personajes de la burguesía alta y de la aristocracia; personajes que muy a menudo se ven enfrentados a las tinieblas del hampa, a la sordidez de los bajos fondos, donde abundan personajillos que malviven de negocios oscuros. La contraposición de estos dos estratos

viene siendo una constante en buena parte de sus libros; de la cual suele nacer a menudo la historia que nos narra. Luisa Estrada y Ángela de Yeste coquetean con individuos que se hallan muy lejos de su categoría en la escala social; a veces lo hacen como una estrategia contra el aburrimiento, como un desafío o con el propósito de ayudar a los más pobres, pero no pueden evitar entrometerse en el otro lado siniestro y feo de un Madrid acongojado. Como resultado de ese ejercicio de aproximar caracteres opuestos, o tan sólo diferentes, nacidos para no encontrarse, se producen algunas de las anécdotas que constituyen el argumento de sus mejores libros. Acaso la mejor literatura nazca de un reto, de una crisis o de una pasión. Sin riesgo, sin aventura difícilmente podríamos leer ahora esas grandes novelas de la literatura universal. El escritor extrae de sus seres de ficción lo más bajo y lo más noble y lo mezcla en un espacio tan controvertido como la década de los cincuenta en España. El resultado ha de tener por fuerza algún interés para el lector: *El lector asiste a un proceso narrativo escrupulosamente ponderado, al desarrollo de un mito repleto de múltiples referencias y sentidos varios, que el escritor, maestro de la sugerencia, ha conducido con sutileza hacia un desenlace previsto y trágico.*<sup>295</sup>

Todo en esta novela parece dirigido hacia el final, como por otra parte sucede siempre en las grandes novelas. El sacrificio postrero de Luisa es una consecuencia natural de toda su vida, de la pasión de su vida. Pasión y muerte, por tanto, tras una vida dedicada a los otros para zafarse de ella misma, para no morir de soledad y aburrimiento. Sólo cuando llega a Madrid el capitán Javier Zaldívar, aflora el conflicto; porque por una vez la burguesa tiene al menos una posibilidad de salvarse. Es entonces cuando interviene la solidaridad, la generosidad y la entrega de Luisa que no es capaz de olvidarse de los suyos. Para colmo de males el cerco se cierra sobre ella, y la

---

<sup>295</sup> GARCÍA, Pascual, “Vida, pasión y muerte...” op cit., p. 145.

confabulación de sus enemigos obra el resto. La tragedia final es una dádiva de la mujer, una ofrenda más de su corazón de mártir pagana y una liberación, pues aunque todo en la fábula posee visos de una cierta mística, nada concreto nos desvela el misterio religioso de la mujer.

De misterio podríamos calificar finalmente esta historia, contada en varias claves a la vez, pero conducida por la mano segura y firme de un narrador que ha concebido un mito literario, que ha buceado en la condición de la mujer, en sus arcanos naturales y ha dado a luz esta novela sobre la abnegación de una burguesa que se resiste a conceder el espacio vacío de su existencia sin pagar cara su vida, como corresponde a una auténtica heroína de novela. Los sucesos del relato no pertenecen a la epopeya, sino a la cotidianidad pero en una edad de vencidos y de tristeza, en la que la alegría de vivir y la solidaridad se hallan mermadas por un férreo código de conducta, que sólo una mujer valerosa como Luisa –los personajes femeninos de Montalvo han gozado siempre de la virtud del valor y de la entrega- se atreve a vulnerar. En *El intermediario* era Ángela quien traspasaba los límites de su universo social para penetrar en la aventura guiada tal vez por una causa noble; en esta ocasión Luisa Estrada hace lo propio, aunque para ello tenga que dar su vida a modo de sacrificio, como una diosa enviada para consolar a los miserables del mundo y de la carne, de la soledad y de la marginación. Luisa muere a las puertas de la iglesia de San Lorenzo a manos de Javier Zaldívar, y el suceso nos resulta inevitable, casi determinado desde las primeras páginas del relato, como una muerte vaticinada, pero hay en este hecho además un fuerte componente de abnegación y de amor. Con la desaparición violenta de Luisa, también desaparece el sufrimiento de Zaldívar. Ya no tendrá que elegir entre el juicio cruel y mojigato de la clase a la que pertenece y el amor desmesurado por la mujer. Ahora sólo queda el silencio y la memoria.

En el último párrafo de la novela, el amigo de Javier Zaldívar, Baltasar Hernández, supervisa la limpieza de la casa del capitán por expreso deseo suyo, mientras el militar espera el juicio correspondiente. La novela acaba con la imagen de una fotografía llevada por el viento en la que están los dos protagonistas como los espectros de una pesadilla: *Las dos figuras, unidas por primera y última vez en aquella frágil imagen, fueron deslizándose hacia la vasta sombra de la noche.*<sup>296</sup>

---

<sup>296</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Una historia...*, op cit., p. 143.

## 6.- LAS LUCES DEL DÍA

En 1997 y tras nueve años de silencio editorial (recordemos que su último libro, *Una historia madrileña*, se había publicado en 1988), el escritor Pedro García Montalvo da a la imprenta *Las luces del día*;<sup>297</sup> acaso su novela más ambiciosa, no sólo en extensión sino también en otras dimensiones narrativas, y con ella cierra hasta ahora prácticamente este ciclo narrativo que estamos estudiando, que en esta última obra posee otras coordenadas temporales, pues su acción aunque continúa sucediendo en el escenario de Madrid acaece en los años noventa. Tal vez nuestro novelista ha vuelto a dar con un nuevo conflicto, que en esta ocasión protagoniza un hombre que ha vivido una apasionada historia de amor con su sobrina cuyo final ha sido trágico y cuyas consecuencias narra este relato. Las novedades son, entonces, suficientes para hacer una recapitulación. El novelista ha cambiado, por una parte, los años inmediatamente posteriores a la guerra por aquellos en los que se está escribiendo la fábula; además, ha

---

<sup>297</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Las luces del día*, Pretextos, Valencia, 1997.

elegido a un hombre para sufrir las contradicciones y los rigores de un amor malogrado, de una trágica aventura erótica, y para colmo ha iniciado la novela *in medias res*, es decir, cuando los sucesos que originan la acción principal ya han pasado, ya son parte de la historia de Antonio Zulueta, que sin embargo se ve paulatinamente inmerso en una agobiante opresión, en un cerco invisible, que unido a un terrible sentimiento de culpa va a desencadenar el término de la historia.

Si tuviésemos que definir en unas palabras el asunto de la novela, podríamos decir que es la historia de una culpa insoportable, el canto triste, casi lúgubre, de una pena sin paliativos, la caída en picado de un hombre que se ve embestido por la vida y que no es capaz de sobreponerse. Aunque existe una trama mínima soportando la tesis anterior, ésta es la novela más lírica de Montalvo, aquélla de la que podríamos decir que su argumento no posee entidad física, sino que sólo es la constatación de un estado de ánimo, de una conciencia atormentada que deambula sin un rumbo determinado hacia ninguna parte: *Se trata de un paisaje interior que se opone ofuscadamente al mundo real del parque y sus paseantes, y que lo contradice de una forma violenta: en ese oscuro rincón de su alma reina un crudo y helado invierno.*<sup>298</sup> De toda su obra, es ésta también la que de manera más pormenorizada atiende a las pequeñas variaciones del espíritu de sus personajes, al discurrir de la conciencia en mitad de la desolación. De ahí que sea ésta también su novela más profunda, y la vez más triste, de un mayor patetismo, que en el lenguaje musical podríamos calificar de réquiem. La muerte es, por tanto, la clave general de la obra, el estado de postración de un hombre que ha visto la destrucción a su alrededor, y ha asistido a la quimera de una pasión maldita, la del hombre que se enamora de su propia sobrina y asiste al terrible accidente donde perecerá: *En un instante todo había pasado ya: ella, aturdida, medio cegada por su*

---

<sup>298</sup> *Ibidem*, p. 10.

*pena, había resbalado, cayendo malamente por el declive hasta el fondo, cerca de la boca del túnel.*<sup>299</sup>

Antonio Zulueta tiene que cargar con todo el peso de la verdad, con la pesadilla de un error, de un azar que lo persigue a lo largo y ancho de la novela, como lo persigue ese Renault negro misterioso que en la distancia será al fin el responsable de la desgracia de Zulueta. La sombra oscura del destino, ese fatum tenebroso que en otras ocasiones ya ha utilizado García Montalvo toma en los noventa la forma de automóvil sigiloso que irá apareciendo en repetidas ocasiones en toda la fábula, como la medida de su propio sufrimiento, la señal de que algo turbio lo acompañará para siempre como una maldición: *A los dos amigos los sigue un momento, en la distancia, sin que la pareja tenga conciencia de ello, el Renault negro que vigila de vez en cuando los pasos de Zulueta.*<sup>300</sup>

La novela se inicia de nuevo en el escenario ya habitual de la ciudad de Madrid, pero esta vez en los años noventa. Todo gira ahora en torno a la figura de Antonio Zulueta, del que muy pronto conoceremos los pormenores de su vida y, sobre todo, los detalles de un suceso trágico en el que se ha visto envuelto. Nos encontramos en otoño, y de nuevo acierta el escritor a contar su historia en la estación adecuada. Hemos leído sus narraciones primaverales, alguna novela invernal, y de repente nos hallamos ante un relato del otoño, cuajado de melancolía y oscuros vaticinios que sumergen a la novela en un clima denso de sugerencias y sentimientos. Sabemos del hombre que es casado, que tiene dos hijos y una buena posición social. Constatamos muy pronto que se halla separado de su mujer y que todos sus males proceden de la muerte de su sobrina con la que ha mantenido una tórrida relación sentimental.

---

<sup>299</sup> *Ibidem*, p 12.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 12

Aunque el narrador se empeña en describir un paisaje de septiembre, tiene que admitir que el hombre, el protagonista de esta historia, sólo está atento a su propio paisaje interior: *Se opone ofuscadamente al mundo real del parque sus paseantes, y que lo contradice de una forma violenta: en ese oscuro rincón del alma reina un crudo y helado invierno.*<sup>301</sup> Éste es el paisaje precisamente que se va a describir en esta novela, un territorio íntimo de desconcierto y ruina moral, por el que va conduciéndonos de modo magistral un narrador atento a cada pequeña variación del espíritu, a cada leve movimiento del alma del hombre. De ahí que ésta sea una novela sobre el espíritu. En realidad, todas las novelas de García Montalvo lo han sido de una forma o de otra. Y, sin embargo, ésta que ahora comentamos supone un hito en la narrativa de nuestro novelista. No sólo porque en ella ha introducido algunas novedades, sino porque es la obra más cercana al espíritu del lector, la menos alambicada y la menos literaria en algún sentido. Antonio Zulueta lucha contra el demonio de su propia conciencia y lo hace como un héroe moderno, un soldado de los páramos interiores del corazón, un adalid del alma y su tormento, en un mundo donde prevalece la soledad y la insolidaridad.

A Antonio Zulueta lo encontramos desde la primera página sumido en un absoluto estado de postración, hundido moralmente, debatiéndose entre el sentimiento de culpa y la tristeza inconsolable de la pérdida de Isabel. Tiene, además, a su mujer y a la familia de su mujer en contra, y se halla verdaderamente solo, aliviado un tanto por la presencia refrescante de sus tres hijos (Ana, Miguel y Luis) a los que ve de vez en cuando según lo convenido. Antonio es, por lo tanto, un deshecho humano que arrostra su propia existencia con las fuerzas apenas suficientes, en un continuo estado de lamentación y de luto. La sombra de una pesadilla lo ronda de continuo; es casi siempre

---

<sup>301</sup> *Ibidem*, p. 10.

la misma escena. La imagen de una discusión acalorada con una muchacha con la que le ha unido la pasión del amor, después la huida de la joven, su desesperación y sus lágrimas, y un lamentable accidente, cuya causa queda en el aire: *Sólo conocería el hecho escueto e inapelable de la muerte de la muchacha, la muerte de su sobrina Isabel, con la que había vivido una intensa y breve historia amorosa.*<sup>302</sup>

Toda esta primera parte del libro: las conversaciones, las descripciones y los diálogos se hallan cargados de una emoción intensa, un lastre inevitable, que percibimos por doquier y que es una temperatura narrativa y un puñado de sugerencias inevitables, porque desde las primeras líneas se mastica en el relato el aire viciado y trágico de la desgracia, los innumerables vaticinios de una muerte atroz y de un enorme peso de conciencia. Por eso, en el segundo capítulo, cuando doña Marta y su hija Carmen están a solas, parece flotar entre ellas la necesidad de referirse al tercero en discordia, Antonio Zulueta, al que las dos le reprochan su conducta irresponsable y deshonrosa. Es la suegra de Antonio la que formula una suerte de maldición contenida: *Creo que merece sufrir un tiempo proporcional al que tú has sufrido; aunque él sufra con culpa y tú hayas sido una pobre inocente.*<sup>303</sup>

La familia de Carmen no ha acabado de encajar la muerte de Isabel, el absurdo de un accidente con visos de suicidio, precedido por una relación extraña con un hombre como Antonio, cuyos antecedentes de mujeriego no le ayudan precisamente. Todo ello ha conmocionado los cimientos de la casa y las relaciones de sus miembros que no cesan de atacar la infamia del hombre. Carmen se ve en la obligación de defenderlo, por un lado, y de apartarse de él, por el otro, destrozada por el adulterio y la tragedia. El capítulo acaba con la evocación de los niños volviendo del colegio, con el alegre bullicio de la inocencia infantil ajena a la tristeza de la casa, y con la reflexión

---

<sup>302</sup> *Ibíd.*, p. 13.

<sup>303</sup> *Ibíd.*, p. 17.

inevitable del narrador, que no deja de apuntar esa transición tan radical de un estado a otro, de la desdicha al jolgorio de los niños, tan natural por otro lado como la propia vida. Pedro García Montalvo no ahorra estos pequeños pasajes baladíes que tan bien contrastan con la profundidad del argumento y que le añaden a la obra el aliento verosímil de la vida.

Resulta curioso la reiteración de los viejos temas novelescos de Montalvo, en los que suele haber una protagonista de la clase alta envuelta en algún tipo de enjuague con personajes del inframundo madrileño de la posguerra. Junto a la seguridad que otorga el dinero y la categoría social surgía a menudo un ingrediente imprevisto y turbio que por un tiempo hacía zozobrar esa aparente calma de la vida burguesa. También aquí encontramos de nuevo la cohabitación de los caracteres nobles con aquéllos otros de procedencia baja que lentamente van amenazando la paz de Zulueta, su condición de burgués acomodado, algo libertino y tarambana, que por su mala cabeza se ha visto envuelto en un suceso infausto cuya culpa lo persigue a lo largo de la fábula, como lo persigue la mala suerte de un final también anunciado. En su ático alquilado de la plaza del Conde del Valle Súchil donde vive ahora recluido y a salvo se afana el caballero en la redacción de un libro de derecho, que de alguna manera le procura un cierto aislamiento y una paz relativa. Desde el piso donde redacta la obra y donde vive la visión de Zulueta parece calmarse. En ocasiones, cuando vienen sus hijos, puede bajar al jardín y solazarse con la paz y el silencio. Es, otra vez, el canto de lo burgués y del reposo, la tibieza del clima y la seguridad de la existencia, y todo ello en medio de una aciaga circunstancia: *La vida de este jardín aislado del tráfico madrileño es tranquila y burguesa, como si siempre cayera un sol suave sobre las madres, las abuelas, los niños, las criadas y los pasantes ociosos que pueblan el lugar.*<sup>304</sup> El elogio de este entorno

---

<sup>304</sup> *Ibidem*, p. 23.

paradisiaco responde, desde luego, a una necesidad de aliviar su desvivir íntimo. Antonio Zulueta es, desde la primera página, un enfermo a la búsqueda de una curación que nadie está en condiciones de darle. Es un hombre fuera de sí, desquiciado, perseguido por el tormento de ciertas imágenes recurrentes, abandonado por su familia y amenazado desde lejos por un vago enemigo sin rostro.

Muy a menudo Pedro García Montalvo hace el panegírico de esa paz burguesa a la que nos referíamos antes. En realidad, toda su literatura se halla traspasada por la preponderancia de esa clase social a la que pertenece la mayoría de sus mejores creaciones literarias. No parece que la aversión de su maestro Miguel Espinosa, plasmada magistralmente en su obra *La fea burguesía*, haya calado en el temperamento literario o en la ética particular de nuestro novelista. La explicación es bien sencilla. Espinosa parte de una perspectiva crítica cuyo primer objetivo es la observación de las normas de conducta de un grupo social en un tiempo determinado, movido por supuesto por el afán de denunciar los males y los vicios de un sistema político y social. La burguesía de Espinosa es vacua, ignorante e insustancial. Su mirada es de índole ética, mientras que el interés de Pedro García Montalvo es otro. Nuestro novelista no construye arquetipos como excusa para enjuiciar un estado, sino que levanta fábulas y concibe criaturas literarias y pone el acento en ese universo propio donde la belleza y la bondad se encuentran hermanadas. Sus personajes son de clase alta porque sólo estos podrían protagonizar esas historias, sólo estos tienen los medios para perderse en divagaciones, en viajes y en empresas que con frecuencia conllevan un cierto margen de riesgo. Pedro García Montalvo no juzga a todas sus criaturas, sino que las deja deambular por los jardines de su memoria y las sigue de cerca para sorprenderlas en los momentos más difíciles, cuando acecha el mal y el dolor y la vida es la sombra de una pesadilla. A García Montalvo le interesa más la condición humana que la comprobación

de todo lo infamante que hay en ella. Su pluma es tolerante, aunque en ningún caso escatime lo más turbio del hombre y del espacio en el que vive. No es un escritor radical, aunque echa mano de la reflexión y del pensamiento y su prosa ha sido tocada por el misterio de la poesía. Espinosa es un dios enfurecido que destapa despiadado lo más detestable del género humano y lo expone a la consideración general, e incluso construye con esto una idea del mundo, un concepto filosófico con el que explica su profundo extrañamiento ante la existencia humana.

Son, por lo tanto, dos aproximaciones bien distintas a la categoría de lo burgués. La de Espinosa llega a la estética desde la ética, mientras que Pedro García Montalvo opera al revés: parte de la estética para alcanzar alguna clase de ética humana. Pedro García Montalvo es un novelista visual, de una extraordinaria plasticidad cuyo lirismo notamos en cada página, aunque no desdeña el comentario y el razonamiento, pero sobre aquellos asuntos que afectan al misterio de lo humano. Miguel Espinosa es un escritor que indaga con su inteligencia y su sentido hipercrítico en los misterios del comportamiento social, en la infamia de lo peor de una clase acomodada, baladí y ajena a los enigmas de lo humano. García Montalvo parte, en fin, de lo particular, mientras que Miguel Espinosa posee siempre un modelo previo genérico que ilustra con algunos casos concretos.

Antonio Zulueta sufre en la fábula una suerte de parálisis emocional, y muestra un comportamiento extrañado, fiel al sufrimiento y hundido en alguna clase de penumbra metafísica. Vive sin vivir en él mismo, y llena sus horas con los gestos mecánicos de los quehaceres cotidianos. Traduce maquinalmente textos comerciales para entretener las horas del día, y mientras tanto, todo se halla detenido a su alrededor, todo sin vida y a la espera. El lector nota esa atmósfera espesa de expectación, y durante todo el relato sabe que va a ocurrir algo tremendo, que en realidad está

ocurriendo ya algo tremendo. La novedad de la novela es precisamente que los sucesos importantes ya han ocurrido, que pertenecen a otra novela, la que gravita de continuo sobre esta anécdota, la que va guiando las conductas y los sucesos hasta su término. Podríamos decir que la sombra de la desgracia se cierne sobre todo el relato, y que por esto mismo el color de esta fábula es de un gris oscuro, un gris casi fúnebre: *Voy arrastrando mis días, por no mencionar mis noches; que no entiendo la vida, ni veo su sentido. Que a veces sólo percibo su negrura, y que a menudo voy medio muerto de soledad, o de tristeza.*<sup>305</sup>

Mientras trabaja desgano en la traducción de textos comerciales para la Sociedad Hervás de Importación y Exportación, su pensamiento suele perderse en el recuerdo y en las imágenes de su sobrina, a veces echa mano de las fotografías y recrea el tiempo del amor y de la dicha. Le resulta todo tan incomprensible que no puede creer que haya pasado de este modo, que la desgracia se haya cebado con él. La memoria de la muchacha lo consuela y lo entristece al mismo tiempo. Y, a pesar de todo, Antonio Zulueta mira a las muchachas de su entorno, y como un mujeriego empedernido, alberga la esperanza de poseer su perfume íntimo, resignado a soportar su dolor y a seguir arrostrando las celadas de la existencia. Las mujeres y sus hijos continúan emocionándolo. El narrador no puede evitar un gesto de comprensión o de complicidad con el maduro seductor, cuya culpa más grave no ha sido la de enamorarse de una muchacha más joven que él, sino la de no saber retirarse a tiempo antes de provocar el lamentable suceso que ahora lo fustiga de continuo: *Ahora trata de vivir apartado, sometido al recuerdo de una ambigua culpa, y a todo su cortejo de amarguras: la soledad voluntaria, el insomnio, la angustia ocasional.*<sup>306</sup>

---

<sup>305</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 38.

En el capítulo IV se nos explica alguno de los significados del título. Es obvio que el personaje deambula en las sombras a la búsqueda de una esperanza que podríamos identificar con la luz. *Las luces del día* son la esperanza y el amanecer, pues todas las noches pelea el protagonista contra el insomnio y sufre la tortura de una vigilia impuesta, a pesar de las pastillas y el cansancio natural, y todas las mañanas aguarda la intromisión de la luz del alba en su dormitorio para dar por cancelado el suplicio de la noche, y constatar que ha sido capaz de llegar al oro lado de la pesadilla, de surcar el infierno de las horas nocturnas y arribar al día y a la mañana. Esta es su lucha constante contra sus fantasmas personales, contra sí mismo. Por eso cada noche, en el prelude al sueño siente que torna la pesadilla: *Intuye que sus fantasmas personales van a desvelarlo definitivamente.*<sup>307</sup> Este es el estado en el que se halla Antonio Zulueta a lo largo de toda la obra, un constante derrame anímico, un derrumbe paulatino y anunciado, una agonía perpetua, y el deseo de emerger de las sombras y asistir, por fin, al espectáculo conciliador de esas luces del día que son la cifra y el sentido de la novela.

Antonio Zulueta es un héroe sumido, apuntalado apenas por el amor de sus hijos y un secreto instinto de supervivencia, así como por la memoria feliz de otros días y de otros brazos. Esta es una novela elegíaca y funeral, un canto repleto de amargura y de melancolía, pues el protagonista malvive torturado por el peso de su crimen mientras suspira por el amor que ya no volverá. La combinación perfecta de realidad y deseo hacen de esta obra un alegato lúcido contra la desventura, aunque el lector ha intuido desde la primera página que el final será trágico, que la muerte de Zulueta está anunciada, pues el paisaje de la fábula es ciertamente un paisaje funeral. Precisamente titulé *Paisaje después de la batalla*<sup>308</sup> la reseña que de la novela escribí en su día para el diario La Verdad de Murcia. Lo que este volumen contiene es básicamente la

---

<sup>307</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>308</sup> GARCÍA Pascual, "Paisaje después de...", op cit.

descripción de un paisaje moral, realizada justo al término de una desgracia. Pedro García Montalvo opera en este caso al revés de un relato convencional, en el que muy a menudo el novelista arranca desde las causas narrativas para conducirnos hasta las consecuencias que suele ser el final. En este caso el novelista ha omitido el relato de los hechos que desencadenan la fábula, y nos ha colocado justo después del final, en el espacio narrativo de los efectos de una tragedia. Con esto ha pasado por alto la acción narrativa y ha incidido en la parte metafísica, eso sí condimentada magistralmente por la observación de un Madrid estragado por las peores plagas de la modernidad: la indigencia y la droga. El novelista ha acertado de pleno al reunir dos caminos de perdición complementarios. El personal y social, el de Antonio Zulueta y el de la ciudad donde vive, como si ambos planos formaran una sola unidad: *Pero, créame, todo esto es muy simple: pertenece al infierno. Tiene que ver con el infierno que es esta ciudad.*<sup>309</sup>

Para ser sinceros nunca ha dejado el novelista de incidir en esta cualidad luciferina de la capital de España, desde su primera novela, *El intermediario*. En realidad esta circunstancia ha formado parte de sus propósitos literarios. No olvidemos que García Montalvo ha creado criaturas femeninas de una belleza y de una sensibilidad notables y casi siempre las ha obligado a arrostrar destinos terribles. Eran burguesas o aristócratas, pero tuvieron que bajar al estadio más sórdido de Madrid para encontrar lo que buscaban, y algunas murieron en este intento. Hemos visto la peor cara de la ciudad en épocas distintas, desde la inmediata posguerra hasta nuestro tiempo, y nos han acompañado muy a menudo individuos de educación refinada y apellido ilustre. Eran mujeres que buscaban la vida lejos de su existencia fácil, y sufrían por ello.

En este libro es un hombre el que atraviesa el calvario de su culpa y de su crimen, mientras pasea su vergüenza por un panorama de deshechos humanos; y

---

<sup>309</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Las luces...* op cit., p. 81.

volvemos a reconocer la gran urbe y su sentido de fondo moral en el relato del novelista murciano. No hay, como no lo ha habido en ninguno de sus libros, una razón de denuncia social, sino tan sólo de verismo, y también la intención de situar el tormento del personaje en un contexto de tormento general. El ser humano y la existencia tienen por tanto el rostro conocido de la ciudad de Madrid, y ésta ya es parte de la imagen narrativa de nuestro novelista: *Hay un grupo de mendigos que duermen unos sobre otros, para darse calor, huyendo de la helada, y semejan un montón de muertos como extraído de un grabado de los desastres de la guerra.*<sup>310</sup> Algo en estas escenas nos recuerda irremediabilmente las descripciones de Baroja o de Pérez Galdós. También entonces estos novelistas echaron mano de una urbe que tenía el poder de sintetizar el infierno de la existencia humana y convertirlo en un arquetipo. Sin Baroja y sin Pérez Galdós nos va a ser muy difícil recordar Madrid; a esa imagen tendríamos que añadir ahora las del novelista murciano Pedro García Montalvo, herederas de aquellas pero únicas, con sello propio, distinguibles. En los tres hay un deseo de utilizar el paisaje conocido de una ciudad, pero también de elevarla a categoría universal y convertirla en un paradigma del espacio que habita el ser humano.

Una novela como ésta parece hecha más de presentimientos, divagaciones sentimentales y vagos estados de ánimo, y por ello mismo parece más difícil no sólo de leer sino también de crear. Antonio Zulueta se da la mayoría de las veces a lamentaciones y vaticinios que no tienen una fácil correspondencia física. En el capítulo V, por ejemplo, en un momento dado, se da cuenta de que una mínima luz de esperanza lo acompaña: *hay algo más en su existencia, algo que él no sabe precisar muy bien, a lo que aún no puede aferrarse, pero que se ha ido abriendo paso en su interior.*<sup>311</sup> El narrador toma nota de cada mínimo movimiento emocional, de cada detalle íntimo, y

---

310 *Ibidem*, p. 279

<sup>311</sup> *Ibidem*, p. 38.

con esta sustancia tan endeble va construyendo una novela sólida, incuestionable porque está hecha con las fibras invisibles de la propia vida. Podríamos decir entonces que García Montalvo sabe insuflar la vida en sus fábulas, sabe llenarlas de detalles, que podrían no ser pertinentes pero que por esto mismo otorgan un carácter vívido a la anécdota. Lo ha venido haciendo desde sus relatos; por esto han sido tan importantes sus descripciones y sus personajes secundarios, los rituales de existencia de sus criaturas.

García Montalvo sigue el deambular dolorido de Antonio Zulueta, y los lectores experimentamos la cualidad de ese dolor como si fuese nuestro. Olemos la calle y percibimos los tonos desvaídos del aire madrileño, el cielo velazqueño y las calles pertrechadas de historia y de pasiones. El novelista apunta atentamente cada minucia, porque todo es relevante en el camino del protagonista. También resulta pertinente el sentido del humor, aun en esta fábula aciaga, porque da carácter de verosimilitud a la historia. En sus paseos por la ciudad Zulueta encuentra a una anciana que lleva un curioso cartel atado al cuello en el que felicita las Navidades y pide una ayuda. La gracia está en que la anécdota sucede durante el mes de julio.

García Montalvo se permite de vez en cuando un cambio de tono, a pesar de que el relato es dramático y la historia que cuenta no permite el sosiego a Antonio Zulueta, asediado noche y día por los fantasmas de su error. Antonio Zulueta está cercado por su propia angustia y esto le provoca una terrible ansiedad metafísica: *Se ve asediado desde dentro de sí mismo no ya por todo su pasado, o por los hechos más tristes de su biografía reciente, sino por la mera presencia de su propio ser.*<sup>312</sup> Es ciertamente complicado este proceso narrativo en que se nos cuenta la historia de una conciencia, los sutiles cambios anímicos del alma atormentada de un ser humano. Es un ejemplo

---

<sup>312</sup> *Ibidem*, p. 48.

notable de narración interior, y el novelista, que ya ha dado pruebas en los cuentos y en otras novelas de su capacidad extrema para la sutileza y el detalle, sabe nombrar el matiz con la precisión necesaria para que entendamos esa particular historia del corazón del protagonista, la bajada a los infiernos del alma y de la culpa, la paulatina y pormenorizada aproximación al castigo final. García Montalvo entra en la piel de Antonio Zulueta y se provee de su propia angustia, hace acopio de su desesperación hasta perfilar un personaje creíble, humano, al borde de la ruina moral. Las pesadillas del insomnio se mezclan con el dolor percibido en los sucesos más cotidianos, y una profunda desgana por todo lo que lo rodea. De vez en cuando el escalón parece más alto y la bajada duele más; son pequeños precipicios del espíritu que no tienen otra geografía que el corazón humano. Es verdad que Antonio Zulueta deambula por Madrid llevando a costas ese fardo pesado de la tristeza y de la soledad, pero también es cierto que todo lo importante ocurre en la esfera privada de la conciencia, y que la emoción es aquella que produce la contemplación de un hombre que agoniza en una pena ingente: *Morir es una mala solución. Pero peor es caer en esta manía de pensar en morirse, y seguir viviendo luego día tras día.*<sup>313</sup>

De vez en cuando Antonio Zulueta ve detenerse el tiempo y goza de una cierta normalidad. En el capítulo VII se narra uno de estos momentos, el de la reunión del padre con los tres hijos para pasar el día. Hay en todo el capítulo un aire de tragedia aplazada, un respiro necesario después de todos los terrores a los que hemos asistido en la vida diaria de Zulueta. En este capítulo se cuenta un pequeño paraíso doméstico, formado por la familia, los niños y sus travesuras, y la algarabía propia de una comida festiva. Montalvo es un maestro en el detalle liviano, en la anécdota menuda, en los diálogos sin sustancia de los niños, pero al final siempre llega la reflexión, y lo que en

---

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 258.

un principio sólo es anécdota se convierte en una idea que subyace en todo el libro: la idea de la muerte. Mientras el padre duerme los hijos imaginan que ha muerto. Zulueta lejos de deshacer el engaño se apresta a continuar la farsa. Son instantes en los que todos están jugando con la idea terrible de la desaparición. La inocencia de la infancia y la terrible experiencia del hombre encuentran ese punto común del juego como experiencia de la vida. Los niños imaginan que el padre ha muerto y el padre se piensa, asimismo, difunto; de modo que por unos minutos todo parece verdad sin serlo. El narrador nos ha mostrado el misterio de una escena cotidiana y la ha asimilado a una profunda reflexión sobre el sentido de la vida. Mientras tanto Antonio Zulueta y sus tres hijos han disfrutado de un día de paz, de un día feliz en el que la vida los ha reunido para concelebrar su misterio insondable, y les ha enseñado en ese simulacro de muerte parte de su esencia: *Hay una rotundidad, un gozo primitivo y profundo en su risa, como en la de unos seres que hubieran realmente vencido a la huesuda y escrofulosa presencia de la muerte.*<sup>314</sup>

En el capítulo VIII se desarrolla el primer encuentro de las dos hermanas tras los sucesos de la muerte de Isabel. García Montalvo reúne a Patricia, la madre de Isabel, y a Carmen en una confitería donde ésta última ha entrado a comprar unos dulces. El encuentro es frío porque Patricia culpa a Zulueta, y por extensión a su mujer, de la pérdida de la hija. Carmen saca del bolso una vieja fotografía donde están las dos hermanas de niñas, es el viejo recurso de la nostalgia, la invocación de un tiempo mejor en el que ambas compartían los beneficios de sus lazos de sangre, pero Patricia no cae en la trampa, se mantiene en sus trece, empeñada en levantar un muro de frialdad y silencio entre ambas: *Todo ha terminado, Carmen, ¿no lo entiendes? Yo no sé de qué hablar contigo.*<sup>315</sup> De repente Patricia le transmite la vaga amenaza que ha formulado su

---

<sup>314</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>315</sup> *Ibidem*, p. 63.

marido contra el hombre que sedujo a Isabel. El lector sabe, porque lo explica el narrador, de los enjuagues políticos y financieros del cuñado de Zulueta, de su carácter tosco y empecinado, y sospecha que la amenaza tiene visos de verosimilitud. Carmen está dispuesta, sin embargo, a dejar pasar las palabras doloridas de su hermana e intentar un camino para la reconciliación. No puede admitir su culpa sólo por el hecho de estar casada con Zulueta. Carmen intenta atraer la atención de su hermana hacia un pasado de complicidad familiar pero el intento es infructuoso pues su hermana permanece impertérrita y no admite acercamiento alguno: *¿Quiere ella también abrir una puerta al pasado, a su antiguo afecto de niñas, para salvar el presente?*<sup>316</sup> El capítulo se clausura con la separación física de las hermanas y un silencio expectante cuya índole no acaba de definir el narrador. Ha habido un amago de perdón, pasado mediante, pero las hermanas se han visto envueltas sin quererlo en un infierno imprevisto que no puede depararles más que frialdad y encono.

El capítulo IX contiene una curiosa reflexión sobre la identidad del protagonista. Antonio Zulueta se mira al espejo para afeitarse por la mañana y encuentra a otro hombre, a otro Antonio Zulueta, distinto al de otros días como si en el espejo habitara el doble del personaje, un ser humano diferente al que ha estado mirando cada mañana ese espejo: tal vez porque ahora está viendo el interior de Antonio Zulueta, la figura distorsionada por el dolor y la culpa del hombre que ha cometido un grave yerro. La reflexión de los espejos lo conduce a la distorsión de las imágenes, no sólo en la casa, sino también a lo largo de todos los espejos que exhiben las calles de la ciudad. Zulueta piensa en la estampa que le devuelve el espejo esta mañana y concluye aceptando que también en el reflejo hay un veredicto: *Mientras termina de afeitarse, Antonio tiene delante al Zulueta habitual, al de todos los días, que no conoce aún la paz y el*

---

<sup>316</sup> *Ibidem*, p. 66.

*perdón.*<sup>317</sup> Para finalizar el capítulo el narrador añade el relato de una escena urbana habitual que el protagonista contempla desde su casa: es la estampa de unos muchachos, tal vez de raza gitana, que tocan con estruendo un pasodoble en un piano en mitad de la calle. Son un mozalbete, un muchacho de pocos años y una mujer cincuentona. El narrador describe los esfuerzos de la mujer que, aun estando medio ciega, se encarga de ir recogiendo las monedas que los vecinos arrojan desde sus domicilios. Se trata de un juego casi circense, un juego patético y acaso triste que entretiene la atención de los que miran. Cuando todo finaliza, el narrador deja en el aire ese silencio hondo que ha quedado atrás el estruendo de la música en la calle, aunque la reflexión es siempre inevitable: *Irá a empujar su carro de música por otros barrios de la ciudad, sin darse descanso, como si empujara el peso de su vida difícil, alegre y desastrosa.*<sup>318</sup> La concomitancia entre la escena y el ánimo de Zulueta es evidente. En ambos casos alguien arrastra un peso patético de una parte a otra de la ciudad o del mundo, y ambos intentan, por encima de todo, sobrevivir.

Pedro García Montalvo gusta a menudo de utilizar en sus narraciones estos pequeños relatos o estampas que suelen acabar con la expresión de alguna idea en complicidad con la trama del libro o del relato. Así la ficción y la realidad se dan la mano para que el autor pueda señalar un camino en mitad de la penumbra e iluminar algún tipo de conocimiento. Zulueta, Ángela de Yeste o Luisa Estrada son personajes que no se agotan en un mero argumento, que no sólo proponen un arquetipo humano sino que constituyen una idea meridiana, aunque compleja, sobre el mundo y sobre el hombre. La anécdota novelesca no es ni mucho menos un pretexto para ofrecer un pensamiento, pero el autor no renuncia a ese leve carácter filosófico y moral con que impregna muy frecuentemente sus narraciones. Ya lo hemos apuntado en otros

---

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 75.

capítulos, en Pedro García Montalvo se concitan lo novelesco, lo ensayístico y lo poético con una naturalidad nueva y espléndida. Lo que por un lado podría parecer un resabio decimonónico se transforma en una virtud de la maestría contrastada del escritor, en un rasgo de modernidad narrativa insólito, porque pese a un evidente conservadurismo novelesco, o acaso por esto mismo, los relatos del escritor murciano rezuman ese espíritu tan actual, que Saramago y Sábato entre otros han cultivado con éxito y acierto, de la mezcla de géneros, del mestizaje y la vulneración de los límites académicos para ofrecer no sólo una fábula en el sentido tradicional de la palabra, sino también una propuesta humanista, un producto intelectual único ypreciado, ajeno a las veleidades de la fama y de la moda e inserto en esa corriente rigurosa y de prestigio a la que ya pertenece el otro gran escritor murciano, el caravaqueño Miguel Espinosa, cuyos libros tenían asimismo la virtud de ignorar los formulismos y las formalidades para tocar la verdad del misterio humano con profundidad y genio literario.

En el capítulo X se desarrolla una escena particular, que bien podría proceder de un libro o de una película de género negro; aunque los lectores de Montalvo reconocemos las formas con que nos introduce en ese inframundo de la delincuencia, que con tanto acierto supo retratar en sus anteriores novelas. En este caso Anselmo Galpón se entrevista con un sicario para pedirle que persiga, acose y arruine la vida de su cuñado Antonio Zulueta. El episodio está montado en torno a la necesidad de dar nombre al deseo de Anselmo para que el pistolero pueda satisfacerlo, o de otro modo, Galpón tiene que pedir con las palabras exactas el mal que quiere para su cuñado. Por eso todo el capítulo se articula en torno a esta pregunta de Anselmo: *Entonces ¿ha comprendido usted lo que quiero?*<sup>319</sup> Las maneras narrativas de Montalvo se prestan bien a estos asuntos escabrosos en los que resulta imprescindible la sinuosidad y la

---

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 78.

ambigüedad para no utilizar el tabú de lo más explícito: la muerte. La conversación de los hombres sigue esta sugerente dirección de lo sobreentendido, de lo vago; no en balde, el escritor ya ha tratado el universo del hampa y sus añagazas en otras novelas como en la magnífica *El intermediario* en donde como ya hemos dejado escrito concibe un espléndido personaje a costa de incertidumbres, medias verdades y amenazas. Tiene todo el capítulo los colores grises de lo siniestro y una atmósfera cargada y enrarecida. Poco a poco van determinando ente los dos el trabajo exacto que ha de realizar el sicario: *No quiero que muera –dice Anselmo Galpón, enronqueciendo su fina voz de abogado-. Pero quiero que malviva como un perro.*<sup>320</sup> Queda claro, pues, el deseo de Galpón de hacer el máximo daño posible a su cuñado sin provocarle la muerte y sin incluir a la mujer o a los hijos. Es, por tanto, un trabajo fino, de encaje criminal, un trabajo para especialistas en la materia, que requiere dedicación, experiencia y habilidades. El pistolero comprende a la perfección las perversas intenciones de Anselmo, su voluntad de llegar en el camino del daño hasta los límites mismos de la consciencia, para que el otro conozca el terrible destino que se ha ganado por todos sus malos actos. El episodio es casi una lección de brutalidad y refinamiento, de crimen y tortura. Se trata pues de hacer mucho daño y de que este daño sea percibido en todo momento por la víctima. Un trabajo, en fin, para profesionales: *Quiero que ese individuo lo pase muy mal, que sepa lo que es sufrir. Quiero hacerle un daño irreparable.*<sup>321</sup> Lo que verdaderamente sorprende de este episodio es la mezcla de vileza y de sutileza con que el sicario habla a Anselmo Galpón, con la delicadeza de un experto en el crimen que ha tenido la oportunidad de reflexionar sobre ello, de extraer algún tipo de teoría, pero también con la contundencia violenta del que ya conoce el significado de matar. El desconocido imparte toda una clase de venganza y de moral,

---

<sup>320</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>321</sup> *Ibidem*, p. 78.

jugando con los conceptos de hipocresía y de franqueza como si fuera un pensador del delito. No es, por tanto, un delincuente cualquiera, es un repartidor de la justicia arbitraria de los hombres: *Le gusta dárselas de hablador, de filósofo de tres al cuarto piensa. Y no es más que un cabrón criminal.*<sup>322</sup> Lo mejor del capítulo radica en la esencia de estas palabras, en el acercamiento de la virtud de la perfección a la mueca del espanto, al horror. Precisamente el horror verdadero no procede de lo explícitamente perverso, sino de lo que se insinúa, de la sugerencia misma de la maldad que se regodea en su propia sustancia. Pedro García Montalvo, ya lo decíamos antes, ha construido los personajes más siniestros de nuestra mejor literatura, dotándolos además de una riqueza psicológica y moral de difícil factura. Desde Ignacio Viera hasta este anónimo profesional del crimen, nuestro novelista ha tratado siempre con hampones y gentuza, y sus burguesas y aristócratas han bajado hasta los cubiles de sus infiernos para pedir su ayuda o para entregarse a ellos como una limosna. Ese extraño coqueteo de contrarios, esa rara convivencia del mal y del bien, de la belleza y de la fealdad tiene en la obra de Pedro García Montalvo un lugar de privilegio, y se constituye casi como una obsesión narrativa de nuestro novelista que sabe sacar todo el jugo a la humanidad de sus criaturas cuando las enfrenta con el terror de la maldad: *Las figuras negras y primitivas de una pesadilla siguen alentando, con un débil movimiento, en su conciencia.*<sup>323</sup> Hay desde luego una denuncia metafísica del mal y del horror en toda la obra de Montalvo, una denuncia de lo que hiere al hombre en su propia humanidad frente a la pureza natural de su conciencia, en la valentía de esas heroínas que no dudan en traspasar los límites para llevar a cabo un cometido que se les ha impuesto desde arriba como una misión religiosa.

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>323</sup> *Ibidem*, p. 233.

Pedro García Montalvo construye un edén literario donde los jardines de Murcia y la naturaleza en general sirven de marco para que sus burgueses y sus aristócratas paseen por ellos una vida henchida de deseos, de insatisfacciones y rocen de continuo esta inocencia con la perversidad de un inframundo construido con las sombras y el hedor de los peores antros sociales del Madrid crepuscular de la posguerra y de este otro envilecido por la modernidad. Lo que en realidad está construyendo el novelista es una bien fundada idea sobre el hombre, una obra sobre la condición humana a la que de forma lenta y tenaz ha ido añadiéndole capítulos nuevos con cada una de sus novelas. Nos encontramos entonces ante un novelista consciente desde su primer libro de la misión que le había sido encomendada desde lo alto en el modo de ese descendimiento al que se refiere de forma magistral en otro de sus libros, *El aire libre*.<sup>324</sup>

Todo el capítulo XI es una celebración de la vida y del amor. De repente en mitad de ese estado general de postración y de tristeza el paciente se reanima y se entrega al coqueteo con la vida. Es por otro lado la reacción natural del que se resiste a sumirse en las sombras y a renunciar al mundo. Esta vez el motivo es una vecina de Zulueta, Teresa, una joven universitaria con la que el maduro galán intercambia miradas de interés y de seducción que la muchacha recibe con mejor ánimo. Está claro que la semejanza de edad la equipara a Isabel en el pensamiento del hombre. Las cosas ocurren del modo más natural. Antonio sale al balcón y descubre a la joven en el otro lado acodada en su ventana y fumando. Entre los dos surge de repente un entendimiento cómplice a pasar de la oscuridad y de las muchas diferencias que los separa. Este idilio sin palabras, en el que la noche y el aroma de la ciudad tienen también su parte constituye un evidente síntoma de recuperación, pero es asimismo el festejo de la sensualidad, la promesa de otros placeres que tan bien ha descrito y ha

---

<sup>324</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *El aire libre*, La Veleta, Granada, 2002.

contado García Montalvo desde sus primeros relatos: *Hay un perfume fresco en el aire. Y en la intimidad que crea la penumbra, el hombre maduro y la muchacha prolongan sin prisa esos minutos mágicos.*<sup>325</sup> La magia del capítulo consiste en haber narrado una aventura del corazón, del silencio cómplice de la noche. Las miradas y la oscuridad les ha propiciado un lugar para el encuentro, un territorio clandestino para los amantes furtivos. El capítulo acaba como una pieza musical. Todo el episodio ha estado traspasado por esa música inefable de la sugerencia, y poco a poco, conforme va llegando a su término el capítulo se va extinguendo también la música: *La música lentísima de la noche une un instante sus cuerpos.*<sup>326</sup> El novelista murciano reúne en su prosa los ecos de otros ámbitos artísticos, y así no duda en utilizar la música, la pintura o la poesía para realzar alguno de los efectos de la trama de sus obras. Alguno de sus cuentos posee una cierta estructura musical o lleva títulos que recuerdan piezas de música; pero tampoco podemos olvidar que las descripciones paisajísticas de Montalvo nos traen a la memoria cuadros y pintores de la tierra que en otros libros ha glosado el propio novelista. No le son ajenas desde luego estas dos artes, y menos aún la poesía, que a pesar de no haberla cultivado, forma parte incuestionable de sus modos narrativos.

En el capítulo XII Pedro García Montalvo da paso en la densa narración de esta tragedia a uno de esos personajes adornados de una cierta comicidad a los que nos tiene habituados desde sus primeros cuentos. El novelista es consciente del poder literario que tiene un personaje secundario en una novela. Antes que nada la excesiva dramatización de la fábula puede anular sus efectos novelescos. El lector necesita alguna clase de alivio para respirar en medio de un relato vasto y profundo, y ese alivio lo otorga una criatura desvalida y un tanto demente como don Zacarías al que Antonio Zulueta halla

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 87.

<sup>326</sup> *Ibidem*, p. 88.

en un café y al que recuerda por haber sido compañero de trabajo en otro tiempo. Don Zacarías es también un alma en pena como Zulueta aunque su historia es muy distinta. García Montalvo construye una pequeña y esperpéntica réplica del protagonista. Don Zacarías termina confesándole a Zulueta sus maquinaciones en la empresa para que despidieran a su subordinado por unos celos sin fundamento. Don Zacarías ha comprendido que aquella fue la causa principal de que Zulueta perdiera su trabajo, le abandonara su mujer y se dedicara a pequeños trabajos mal remunerados con los que malvive en la actualidad. El viejo está convencido de que la causa de todas las desgracias del hombre proceden de su voluntad de hacerle daño. A pesar de que Antonio Zulueta le cuenta la verdadera historia y le asegura que ninguna de sus artimañas de entonces influyó lo más mínimo en su derrotero actual, el viejo se resiste a creerlo, acaso porque su sentimiento de culpa es tan grande que no está dispuesto a que nadie le descargue de su obsesión. Es entonces cuando Zulueta comprende el discurso demencial del anciano: *Éste anda tocado en el mismo sitio que yo, loco de mi locura.*<sup>327</sup>

Es evidente la intención de García Montalvo en este capítulo de construir un doble de Zulueta en un tono humorístico que rebaje la tensión del personaje y lo enfrente a su otra imagen distorsionada. Muy pronto nuestro protagonista comprenderá la verdadera dimensión de la locura de D. Zacarías, empeñado en no libarse de ninguna de sus grandes y ficticias culpas para poder proseguir en su particular purgatorio: *Este pobre don Zacarías quiere que yo le dé la absolución de todos sus males, y los del universo, al perdonarle el mal que cree que me hizo a mí.*<sup>328</sup>

El breve capítulo XII está dedicado casi en exclusiva al retrato de doña María, una de esas damas de edad privilegiadas por el don de la belleza a las que nuestro novelista suele tratar con mimo en sus libros, acaso porque representan la serenidad y

---

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>328</sup> *Ibidem*, p. 96.

el atractivo remansado en el término de la vida, y el espíritu galante de Montalvo no puede evitar cualquier tipo de homenaje a la belleza que fue y cuyos restos todavía son visibles. Algo de esta doña María, vecina de Antonio Zulueta, tiene que ver con aquella otra del cuento *El hotel de las termas* recogido en el libro *Los amores y las vidas*. El mismo espíritu aristocrático, la misma hermosura serena y madura, y algo recóndito y sigiloso que las aparta a ambas de la medianía estúpida que suele rodear siempre a las personas importantes. Este breve inciso da paso a la cita que Antonio Zulueta ha concertado con Carmen, y a la que también parece haber sido invitado el misterioso Renault negro y sus dos ocupantes, que vigilan a la pareja desde su puesto de observación. Todo sería normal, una mera entrevista de interés familiar a la que ya empiezan a acostumbrarse los antiguos esposos, si no fuera porque en algún momento de la conversación Carmen le confiesa a Antonio su intención de volver a casarse con un compañero del trabajo. La noticia perturba el ánimo del hombre que entiende esta declaración como el final de algo, de esa extraña convivencia hecha a costa de entrevistas en las plazas en interés de los hijos, pero que para Antonio Zulueta ha supuesto una especie de sucedáneo del matrimonio, un simulacro de su unión con Carmen: Antonio le ha dicho a veces, procurando suavizar la triste ironía de la frase, que han conseguido formar un matrimonio perfecto, sin discusiones, sin rencillas. Ahora, después de las palabras de la mujer, también esto, los restos de un amor extinguido, se ha terminado.

El capítulo es una hermosa muestra de los muchos valores de la pérdida, una muestra literaria que en algunos casos roza lo poético. El hombre intenta recuperarse de la noticia de Carmen y reflexionar acerca del alcance que dicha noticia va a tener en su vida; es en ese proceso de reflexión donde encuentra la importancia real de su relación con la mujer en estos últimos meses, del valor que sus encuentros y sus conversaciones

han tenido para el hombre, como un vínculo postrero con el mundo. Pedro García Montalvo usa una bellísima expresión poética para dar nombre a esta particular despedida o ruptura: *Lo que han perdido esta vez es la última más pequeña moneda de esas arras que compartieron el día de su matrimonio, la moneda final que aún les quedaba.*<sup>329</sup>

La tristeza del capítulo es evidente. Los dos esposos se hallan extenuados moralmente y están en el borde de la capitulación. Por eso ella da un paso adelante y Antonio lo acepta sin protestar excesivamente. Es la fatiga sentimental de los que no van a soportar más una situación tan odiosa como la que ha provocado la muerte de Isabel, en la que no sólo hay claras implicaciones sentimentales, sino también asuntos de familia, y el peso de una culpa que nadie ha sido capaz de eludir. Todo ello ha dado como resultado esta derrota moral de los dos esposos bajo la que se adivina el rumor lejano de un río cálido de afecto que ninguno de los dos está en condiciones de permitirse. El idioma literario de Montalvo toca como ninguno otro estas cuestiones. El refinamiento sentimental, la sutileza anímica y la sugerencia se alían para concebir un texto extraordinario donde la evocación, los silencios y el valor de las palabras pronunciadas forman un tapiz rico y complejo en el que el lector puede insistir y ahondar hasta exprimir todos los sentidos y todos los matices. Esta es pues la quintaesencia de la literatura de García Montalvo, su capacidad para la narración de hechos interiores, de asuntos íntimos que tan difícil resulta nombrar y que lleva al lector hasta el corazón mismo de los personajes.

Y de pronto en mitad del drama, Carmen cuenta algo divertido. Se refiere a don Zacarías, el hombre abrumado por la culpa que persigue a Antonio para apagar sus remordimientos. Ahora Carmen le cuenta a su ex esposo que ha venido a verla para

---

<sup>329</sup> *Ibidem*, p. 105.

ofrecerse en calidad de ayudante, para servirla en lo que ella necesite. El relato de las extravagancias de don Zacarías provoca la risa compartida de los dos. Al menos el relato ha servido para desdramatizar la escena, cargada en exceso por la declaración de Carmen. Mientras tanto la imagen furtiva del Renault negro va acompañando las andanzas del protagonista como una nota temible y de mal agüero. El capítulo acaba con las reflexiones un tanto amargas de Zulueta. Su alivio consiste en imaginar que todo el sufrimiento que soporta podría ser un indicio del que tal vez les va ahorrar a sus hijos, a los que ve en el jardín con la algazara propia de la infancia mientras supone que el nuevo casamiento de Carmen va a contribuir a alejarlo más de ellos: *Quizás sea yo el chivo expiatorio de todos los males que pueden venir sobre sus pequeñas vidas.*<sup>330</sup> En el último instante de la despedida de su esposa cada uno de ellos vuelve su rostro para mirar al otro en la certeza de que se están despidiendo para siempre, de que ya no va a haber vuelta atrás, mientras el coche negro abandona su puesto de observación. Un capítulo así demuestra la sabiduría estructural del novelista que sabe conducir la fábula por los espacios, los tonos y las formas que va requiriendo el suceso, de tal forma que a pesar de la tristeza inherente a la anécdota nada es excesivo, todo discurre como la propia vida, combinando la ligereza, el dramatismo, la ternura, la indecisión y la fatalidad en una mixtura casi perfecta que se parece tanto a la vida como se parece una buena novela: *A Antonio se le ocurre ahora que desde el día en que murió su sobrina, él ha estado como sobreviviéndose a sí mismo.*<sup>331</sup>

En el primer capítulo de la segunda parte Zulueta está trabajando en sus escritos sobre economía y derecho y de repente le sobreviene una crisis de ansiedad: *Lentamente, su angustia toma la forma de una soledad creciente, insuperable.*<sup>332</sup> Queda paralizado, como si ya no fuera capaz de continuar con su vida doméstica y el más

---

<sup>330</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>331</sup> *Ibidem*, p. 151.

mínimo acto le supusiera un enorme sufrimiento. El narrador insiste en ir describiendo este especial estado de ánimo del protagonista en los momentos en los que le atormenta el recuerdo de Isabel. En el pormenorizado análisis de las emociones que realiza el narrador encontramos los efectos de las palabras de Carmen, la advertencia de que Anselmo Galpón pretende hacerle daño, la soledad de Antonio y la certidumbre de que algunos signos de la realidad no son normales como esa invasión de gaviotas sobre arrabales y vertederos de Madrid. La esfera de lo íntimo se halla también influida por el mal de los hombres, por los hechos externos, y todo ello junto provoca en el ánimo del protagonista una angustia reconocible pero igualmente intensa: *Es la consecuencia de mi fracaso, la suma de todos estos meses de inútiles esfuerzos, en los que no he podido suprimir o entender mi culpa.*<sup>333</sup> Pero Pedro García Montalvo, que ha concebido toda una novela para contar las distintas sensaciones, los diversos sentimientos y el estado general de un alma sometida a un terrible proceso de tormento y de culpa, no podía dejar pasar la ocasión y despachar esta última crisis con generalidades e imprecisiones. El novelista llega con su palabra hasta la última fibra dolorida de la conciencia de un hombre y expresa su misterio con una claridad meridiana. Si algo caracteriza el estilo del novelista murciano es su habilidad para contar las interioridades de sus criaturas. Decía el narrador uruguayo J. Carlos Onetti que su deseo habría sido el de contar la historia de dos almas, prescindiendo desde luego de la materia. Pues aunque Pedro García Montalvo no prescinde en ningún momento de la materia, sino que más bien la sublima, hay en su manera de abordar el relato una particular sabiduría para narrar todos los avatares de un alma, el universo difícil, intangible, complejo y ambiguo del corazón del ser humano, de sus más íntimos secretos. El resto, lo que llamamos argumento o anécdota, sólo es una cáscara para guardar lo realmente valioso, una

---

<sup>332</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 117.

excusa para contar lo importante, esa historia de almas a las que aludía el novelista americano.

La segunda parte de este primer capítulo está dedicada a las elucubraciones de Zulueta mientras observa a sus suegros en la calle y piensa y desea que tal vez se pasen por su casa. Es un pensamiento absurdo si tenemos en cuenta el estado de las relaciones familiares, pero el hombre está tan solo que esta posibilidad lo llena de repente de ilusión. De manera que ordena el salón y se dispone a recibir a sus suegros con buen ánimo y mejor talante. Desde luego que ha sido todo inútil y fruto de un error, pues el tiempo pasa y el matrimonio no llama a la casa y el hombre se resigna a pasar el resto del día consigo mismo: *He dado un paso más hacia abajo, un paso casi definitivo.*<sup>334</sup> El episodio ilustra con bastante verosimilitud la cárcel de angustia en la que se halla recluido el protagonista, el cerco invisible que los otros, incluso su propia familia, le ha puesto para mantenerlo alejado; una táctica que por cierto viene siendo habitual entre las familias burguesas de los relatos de García Montalvo, cuyo primer paso para protestar por la conducta de un miembro de la clase es el aislamiento, un muro de silencio con el que rodean al individuo que ha osado vulnerar alguna de sus normas. Recordemos el caso de Luisa Estrada en la novela que hemos comentado en el capítulo anterior. La reclusión de Antonio Zulueta es el territorio de su propia conciencia y el lógico desprecio de su familia, pero es mayor la intensidad de su desgracia, la percepción de que su mundo se ha derrumbado por completo y de que la mujer a quien amaba ha desaparecido con él.

Pedro García Montalvo es todo un especialista en infiernos interiores y paraísos al aire libre. De hecho sus criaturas están acostumbradas a pasear sus desgracias personales por ámbitos paradisiacos. Los personajes de Montalvo eligen un entorno de

---

<sup>334</sup>Ibíd., p. 124.

belleza y de bondad aunque lleven en sus adentros la semilla del mal. Esta paradoja la hemos venido encontrando desde aquellos primeros cuentos, desde don Carlos Humberto recluido en el edén del balneario mientras huye como un animal de su propio dolor, de la mordedura de su alma atormentada por la muerte de su hijo. En realidad toda la narrativa del escritor murciano posee ese carácter tan particular, esa voluntad de narrar la maldad en un territorio luminoso, entre individuos tocados por la belleza y por la virtud; mujeres hermosas y valientes que acercan su rostro hasta la sentina de un Madrid envilecido, hasta entrar en contacto con sicarios y maleantes a la búsqueda de la aventura de la vida, como si en esa búsqueda del mal hubiese implícito un camino de perfección, y todos ellos necesitaran purgar sus pecados en la frecuentación de los bajos fondos.

Antonio Zulueta busca en su sobrina la belleza y el amor que no puede ni debe permitirse, y cuando Isabel muere en un estúpido accidente el hombre experimenta la certeza de que todo ha sucedido por contravenir las normas de la moral, por ir en contra de las leyes de su clase y de su mundo. Esta viene siendo asimismo una constante narrativa de todos los libros de nuestro novelista, la necesidad que tienen sus héroes y sus heroínas de arremeter contra lo socialmente establecido, contra los valores de su clase, e incluso contra los valores del régimen político imperante.

El capítulo II está ocupado por completo por la visita que realiza Zulueta al lecho de muerte de su amigo de la infancia Arístides Peña. He aquí un ejemplo de cómo el escritor convierte una simple anécdota en toda una reflexión sobre su amargura interior. Lo que al protagonista le obsesiona en todo el episodio no es la muerte del amigo sino la razón última por la que ha ido a visitarlo, precisamente ahora que se está muriendo. Por un tiempo pasa revista a las múltiples razones por las que se halla en la casa de Arístides, repasa su vieja amistad y juntos evocan las escenas de una infancia

compartida, hasta que al cabo de un rato lo comprende todo de súbito: *Él no ha ido tanto a consolar al viejo compañero moribundo, como a morir un poco junto a él.*<sup>335</sup> Es evidente que Zulueta vaga por toda la novela lamentando y sufriendo su mal interior y buscando, a la vez, un consuelo para ese mal. Él mismo lo explica del modo más claro e ilustrativo: *He venido aquí para conseguir un pequeño suicidio, el sucedáneo del final que yo no sabría darme.*<sup>336</sup> La conversación con el amigo le ha procurado, desde luego, una puerta de acceso al paraíso de la infancia, la vuelta al origen desde el que las cosas podrían haber sido de otro modo. Es asimismo obvia la solidaridad de los dos moribundos, su grado de complicidad y de entendimiento. El espectáculo extraordinario de la muerte produce en el protagonista una sensación de haber asistido al misterio de la vida y de las sombras. Por eso cuando se despide, el hombre reconoce la valía de esa ayuda que le ha prestado el amigo agonizante: *Es como si el buen Aristides lo hubiera conducido hasta ese otro lado por el terrible atajo que conoce, y que ya ha recorrido casi por completo.*<sup>337</sup> Antonio Zulueta recorre un camino de penumbra en los límites de ese mismo fatídico territorio que ya está atravesando su amigo. Nadie mejor que él para compartir su agonía interior.

De ahí la pertinencia de las primeras escenas del capítulo siguiente. Del lecho de muerte del amigo de Zulueta y de las graves consideraciones acerca de la existencia humana pasamos en unas pocas páginas al curioso episodio de don Zacarías intentando ayudar a Carmen a toda costa con la cesta de la compra. El anciano entrañable trata de expiar de sus pecados con la penitencia de su buena disposición y de su servicio; lo cual provoca en Carmen y en su amiga, y desde luego en los lectores, una sensación de bienestar, de descarga emocional que resulta muy grata. La comicidad de don Zacarías esconde desde luego un cierto grado de parodia de Zulueta, una suerte de caricatura del

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 131.

<sup>336</sup> *Ibidem*, p. 131.

protagonista, pero la irrupción de individuo y su insistencia en ayudar a las mujeres constituye una escena inesperada. Por otro lado el viejo jubilado vigila de cerca los peligros que amenazan la seguridad de Zulueta, como si se tratara de su ángel guardián. La labor de don Zacarías es procurarle a su amigo la seguridad y la felicidad de las cuales dependen su tranquilidad de ánimo. El capítulo es muy breve pero ha obrado a modo de anticlímax y ha conseguido aligerar el tono de la fábula proponiendo uno de esos entrañables y curiosos personajes galdosianos que tan bien se ubicaban en la anécdota, en la que no solía faltar una cierta crudeza y un notorio patetismo, nacidos de aquella realidad decimonónica en una España no demasiado boyante. El exceso de realidad era combatido por Galdós con estas criaturas singulares que solían encajar muy bien en el relato y que asumían la evidente función de desdramatizar la fábula. El aliento de una novela no puede estar siempre contenido, hostigado por la tristeza y la tragedia, crispado por esa angustia interior a la que se refiere de continuo Zulueta, sino que la función de un narrador eficaz consiste también en ir soltando aire, en permitir que el lector respire, en trivializar de vez en cuando el drama.

La estructura de la novela nos va llevando de un tono a otro distinto, de lo dramático a lo cómico, del ámbito personal al social. En el capítulo IV Zulueta reconoce que hasta ese momento no había reparado en exceso en las miserias de la calle, y que han sido los últimos acontecimientos de su vida los que lo han conducido a una sensibilidad diferente: *Nunca hasta hora había visto con tanta intensidad el abandono del hombre por el hombre, la falta de compasión, la miseria de las ciudades.*<sup>338</sup> Esta ha sido también una idea reiterada en todos sus libros, la de mostrar subrepticamente el entorno social en el que se mueven sus criaturas. De ahí que el Madrid de la posguerra posea un perfil muy veraz, y también este Madrid de los noventa, el de la miseria en

---

<sup>337</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>338</sup> *Ibidem*, p. 139.

mitad de la opulencia, esos islotes de vileza que tan bien descubren las cicatrices indeseables de la modernidad y del lujo. La ruina interior de Zulueta sólo puede corresponderse con esas imágenes de la pobreza urbana, como se correspondían también en la novela anterior mientras Luisa Estrada cruzaba un raro espacio desapacible de depravación y de pureza. Por esto mismo, aunque los relatos de García Montalvo no tienen un cariz testimonial no pueden dejar de reflejar el mundo que habitan sus criaturas, y sobre todo no puede dejar de acompañar el espíritu torturado de sus personajes con la miseria de las calles y la tristeza de esos personajes anónimos que las pueblan como animales sin cobijo. Zulueta ve el mal en el mundo porque sus ojos ya están habituados a percibir el mal en su espíritu, y le asombra darse cuenta de lo mucho que ha cambiado ese mundo en el que ahora vive.

Antonio Zulueta pasea por buena parte de la novela su apariencia de fantasma perdido en una nebulosa que lentamente va reduciéndolo a la nada. Es un proceso progresivo, una suerte de camino hacia la consunción, un suicidio incruento por virtud del cual el hombre va despojándose de su identidad como tal. En el capítulo IV lo hallamos de nuevo extraviado en las sombras mientras oye los ladridos inverosímiles de lo que él denomina *los perros del infierno*. Antonio Zulueta no anda para encontrarse, anda para morir, para desaparecer en cualquier recodo de la novela. Su enfermedad parece incurable: *Todo esto es mi cabeza que se nubla de nuevo, se dice, fantasmas que produce mi mente.*<sup>339</sup> A pesar de ser consciente del estado patológico en el que se encuentra, le resulta imposible mover un solo dedo para cambiarlo, como si algo lo hubiera petrificado, como si la vida ya no corriera por sus venas y todo él fuera un puro lamento. Otra vez, de lo más profundo de la penumbra surge un un débil reflejo de luz, y el desahuciado Zulueta oye la voz conocida y amiga de don Zacarías como un regalo

---

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 141.

del cielo. La visión espantosa del ladrido de los perros en la negrura se desvanece ante la presencia de don Zacarías, y el capítulo acaba con el gesto de la mano del hombre indicándole el camino que debe seguir como si lo sacara de las profundidades del Averno y lo condujera a la luz del día. La culpa exagerada y ficticia del hombre acaba de salvar a Zulueta aplastado por una culpa real y terrible. El capítulo ha sido un ejemplo de la sabiduría estructural del novelista, de sus grandes dotes para la arquitectura narrativa, aunque nunca se permita falsos alardes experimentales, sino que su único truco, salvo en muy contadas ocasiones, consiste en seguir de cerca a su protagonista, en dejarlo deambular por Madrid donde se va encontrando al resto de los personajes, con la fluidez y la facilidad del propio discurrir de la existencia, sin falsos y extravagantes saltos espaciales o temporales, sin bruscos e injustificados cambios de persona narrativa, con la sencillez y la elegancia de la maestría de un narrador que ha bebido en las fuentes de la mejor novela española y europea desde Galdós a Tolstoi.

El capítulo V constituye un remanso de calma en la tormenta interior del protagonista. Pedro García Montalvo lo aprovecha para presentar a esos personajes de segunda clase que a modo de comparsas sirven de contrapunto en los dramas del novelista murciano. La pluma de Montalvo se afila en la parodia y en la creación de criaturas pintorescas que amenizan la seriedad de las tramas. En esta ocasión don Zacarías invita a Zulueta a la tertulia que mantiene con unos amigos en el Gran Café Eldorado junto a una bulliciosa y moderna discoteca de ambiente selecto. Don Zacarías le presenta a su amigo a todos los componentes de esta pintoresca tertulia en la que destaca Julio Andreu que sufre los efectos de un tremendo accidente del que le quedan unas secuelas particulares, pues aunque razona bien, sólo maneja unas pocas fórmulas lingüísticas que coloca a su antojo en las conversaciones, creando así una atmósfera patente de comicidad y de chanza. De manera que cuando responde: *No, no. Todavía*

*no*, quiere decir que sí; y por el contrario, cuando su contestación es *Pues... sí*, quiere decir que no. El efecto humorístico de estas respuestas absurdas y cambiadas es extraordinario. El mismo carácter de izquierdismo trasnochado que rezuma la tertulia, y el sinfín de polémicas que se fraguan al calor de los nuevos tiempos otorga al conjunto una calidad antigua y extraña, como individuos sacados de las viejas crónicas sociales, que mantienen el fuego de las antiguas ideologías. Hay en el pasaje una voluntad tangencial de describir con unos pocos trazos la frustración y el desencanto de la vieja izquierda española en la década de los noventa: *Siglos de pensamiento y sacrificio no son ya más que el debate noctámbulo de cuatro o cinco jubilados, estantiguas parlantes, varados por la existencia en la mesa de un café.*<sup>340</sup> La parodia de la tertulia, la confusión lingüística de Andreu forman parte de un tiempo en el que el protagonista vive su drama, su tormento interior. Ese particular código de comunicación de Andreu, tan sorprendente y tan paradójico, pone una nota humorística a modo de metáfora que incide directamente en la confusión personal de Zulueta y en el estado de confusión social y política de la España del momento. De nuevo, la habilidad de Montalvo para aunar lo privado y lo público, el mundo interior de sus personajes y el paisaje que sirve de fondo a sus historias. Hemos pasado de la ruina física y moral de la posguerra inmediata a otro tipo de ruina, al derrumbamiento de las ideologías y el ascenso de la avidez del dinero de la década de los noventa. Ni la posguerra que ni la falsa prosperidad del momento son el eje primordial de las novelas de García Montalvo, pero al menos posee la finalidad de llenar el universo que pueblan las criaturas de ficción, otorgarle un sentido social a sus dramas personales, ejercer una función de contrapunto o de paisaje moral a la verdadera anécdota narrativa, aquella emanada del corazón de sus protagonistas. No olvidaremos a la condesa de Yeste, a Luisa Estrada o a Antonio

---

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 148.

Zulueta, pero tampoco seremos capaces de olvidar el Madrid entenebrecido de la posguerra o aquel otro dinámico y triunfal de los años noventa.

Entre estos dos espacios y estos dos tiempos existe un claro denominador común: la peripecia del ser humano, su dolor por existir y su voluntad de seguir adelante a cualquier costa. Este es el asunto primordial de las fábulas de nuestro novelista. Antonio Zulueta como Luisa Estrada trazan su propio camino personal hacia un término inefable, una suerte de justificación de vida que los dos necesitan. Cada uno lo hace a su manera, pero los dos se sienten perdidos y se hallan siempre en condiciones de encontrar una salida a su drama. Antonio Zulueta, Ángela de Yeste y Luisa Estrada, por citar los tres protagonistas de sus tres novelas encarnan el espíritu delicado, voluntarioso, contradictorio y problemático del ser humano. En realidad no hay novela si no hay crisis, si no hay alguna suerte de locura, de mal, de pasión que mueva la conciencia de los personajes y nos muestre a los lectores las profundidades del alma humana. Pensemos en D. Quijote, en Ana Ozores o en Lázaro de Tormes; personajes todos a la búsqueda de un sentido para su vida, criaturas en movimiento que revelan sus pasiones y sus mezquindades, que yerran, se elevan hasta las alturas y caen muchas veces.

Al final de este capítulo V Zulueta torna a reflexionar sobre el asunto de la muerte de su sobrina, y de alguna manera da nombre al asunto del relato que antes calificábamos de atípico porque se iniciaba con el final de la acción principal, es decir, comenzaba *in medias res*, con lo cual su autor quería dar a entender que la parte de la tragedia que le interesaba, aquella que iba a constituir el meollo de la fábula no eran los hechos pelados, la narración objetiva de unos sucesos por muy novelescos que estos fueran, sino las consecuencias del suceso, las reflexiones, las lamentaciones, los remordimientos que suscita la muerte accidental de Isabel, la sobrina de Antonio

Zulueta. El propio personaje denomina a esta parte de la acción *la postragedia: A él le ha correspondido vivir ese tiempo después de la tragedia –algo que podría llamarse la “postragedia”-*, un ámbito vacío en el que todas las cosas pierden lentamente su forma y su sentido.<sup>341</sup>

En ese clima de pesimismo radical, de constante lamentación, de sufrimiento absoluto de las caídas del ánimo vive Antonio Zulueta. No es un territorio físico, es un espacio metafísico, moral, y esto complica desde luego la narración, la enriquece, pero la sume en una atmósfera irreal, alejada de los avatares cotidianos, aunque su autor no deja que se le vaya en exceso de las manos, y aunque es consciente de que está contando las peripecias del espíritu, de vez en cuando baja a la tierra y nos describe pequeñas anécdotas, detalles cotidianos, retazos costumbristas, o introduce personajes pintorescos que aligeran y vivifican la novela. En el capítulo V que nos ocupa junto a las severas consideraciones de orden moral que no cesa de hacerse Zulueta hallamos la tertulia y en ella, a personajes tan característicos como Andreu. La confusión lingüística de Andreu no anda muy lejos de la confusión espiritual de Zulueta: *Cuando una vida se tuerce tanto como la mía, no será raro sentir al fondo de todo la negrura de la muerte.*<sup>342</sup>

En el capítulo VI los dos amigos, Zulueta y don Zacarías pasean por la Gran Vía a altas horas de la noche. El narrador no deja pasar la ocasión de describir la calle repleta de prostitutas y fantasmas, una calle que es el centro neurálgico de día, y por la noche se convierte en un pequeño Hades: *El aire polucionado se mueve como un invisible, inmenso animal prediluviano, agazapado en la negrura.*<sup>343</sup> El Madrid nocherniego de Valle-Inclán en *Luces de Bohemia* surge de repente en esta estampa del paseo de los amigos por las calles atestadas de vicio y busconas. Es el Madrid de los noventa, y es el infierno de una ciudad atestada, moderna, cosmopolita y canalla en la

---

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>342</sup> *Ibidem*, p. 153.

que naufragan cada noche espíritus malheridos como el de Antonio Zulueta. El episodio concluye con la anécdota del adolescente gitano que pide limosna y al que conocen los hombres por haberlo visto de crío soplando una bolsa de pegamento: *Parece que ha caído sobre él toda la podre y suciedad de la existencia*.<sup>344</sup> Es inevitable la nota de crueldad en el personaje, apenas salido de la infancia, que ya ha arruinado su vida. El narrador insiste en que la actitud del muchacho no posee un significado concreto, no pide dinero o comida, simplemente pide, entregado a la caridad absoluta, deshecho y disuelto en el basural de la noche madrileña por donde deambulan los dos personajes acosados por la culpa. Pedro García Montalvo consigue los efectos literarios más sublimes en la descripción de este inframundo, poblado de criaturas sin forma, en el ambiente enrarecido y la atmósfera irreal de la que es capaz de dotar al conjunto. Idéntica soltura y maestría derrocha el novelista murciano para captar el paraíso de los jardines sureños, como si su pluma resplandeciera en especial en los ambientes sublimes y en los territorios degradados, en la primavera y en el invierno. De cualquier manera deja siempre una nota de ternura mal disimulada en alguna parte de la cochambre y la degradación: *Sube Gran Vía arriba con su cruz invisible en las espaldas*.<sup>345</sup> Esa es, a buen seguro, la cruz de los desheredados, la cruz de los menesterosos, la misma que portaban en *Una historia madrileña* los bendecidos por la caridad misteriosa y secreta de Luisa Estrada. El final del capítulo conmueve necesariamente al lector, pues el relato de los marginados de la noche entre los que se hallan Zulueta y don Zacarías ha ido más allá de la simple descripción y nos ha dejado un regusto agridulce en la boca, la sensación de algo mágico en ese territorio peculiar que nuestro novelista ha elegido como telón de fondo de la caída espiritual del protagonista. Otra vez la ciudad y el

---

<sup>343</sup> *Ibidem*, p. 156.

<sup>344</sup> *Ibidem*, p. 157.

<sup>345</sup> *Ibidem*, p. 158.

personaje se compenetran y forman una única unidad moral, un único ser desprovisto de esperanza y de futuro.

El capítulo VII recuerda irremediabilmente al cuento titulado *Conversación en el jardín* del libro de relatos *Los amores y la vida*. En las dos piezas se cuenta la conversación de dos mujeres que han pertenecido en otro tiempo al mismo hombre. La gracia en ambos casos consiste en analizar las diferencias entre los dos sentimientos, los matices emocionales que la evocación del pasado despierta en las dos mujeres. Da la impresión de que a nuestro novelista le fascinan estos ejercicios de fino encaje sentimental, esta búsqueda en lo más hondo de las impresiones que dejó un hombre en el cuerpo y en el alma de una mujer. En los dos casos las perspectivas parten de dos modelos distintos: el de la amante que vivió la experiencia como un simple capricho y el de la enamorada que sufrió la aventura en la forma de una pasión. El capítulo se abre con la conversación animada de tres mujeres treintañeras: Adela, Fernanda y Manoli que trabajan juntas y que han salido a media mañana para desayunar. Son Manoli y Adela quienes comparten el secreto de una vieja aventura con Antonio Zulueta: *Las dos mujeres han sido amantes de Antonio Zulueta en épocas distintas*.<sup>346</sup> Es Manoli la más atrevida, la que confiesa sus intenciones de buscar al hombre en su propia casa, ahora que se encuentra tan decaído y está separado de su esposa. El narrador no tarda en distinguir los afectos antiguos de las dos mujeres, al modo en que lo hacía en el cuento citado: *Zulueta ha sido el gran amor de la vida de Adela, una verdadera y enfebrecida pasión que todavía mantiene su rescoldo vivo, en la dulce ceniza de la memoria*.<sup>347</sup> En cambio para Manoli no ha pasado de ser: Un divertido y risueño capricho. *En la vida todo lo que no sea como el champán*.<sup>348</sup> La distinción hasta aquí parece clara: el amor físico momentáneo y estimulante de un lado, y del otro, el amor perdurable y duradero

---

<sup>346</sup> *Ibidem*, p. 160

<sup>347</sup> *Ibidem*, p. 161.

que no llegó a feliz puerto. Muy pronto las dos mujeres comentan los tristes sucesos relativos a la muerte de Isabel y el estado de postración en el que se halla Zulueta, una suerte de donjuán maduro y moderno, al que sus viejas amantes siguen respetando de alguna forma. Y pese a todo las dos mujeres no dudan en censurar el episodio de la sobrina y en justificar su caída posterior. Manoli insiste en acudir a la casa del hombre y reanudar la antigua relación, pero Manoli lo dice todo con una soltura efervescente, con el empuje de la juventud y de la insensatez, mientras que Adela se muestra más reservada, más reticente con respecto a esa posibilidad que apunta su compañera de trabajo. Muy pronto el narrador aprovechará el momento para divagar acerca de estas dos actitudes, que se corresponden un tanto con aquellas de otras dos mujeres también unidas por el amor a un mismo hombre, nos referimos a Virginia y a Lola en el cuento *Conversación en el jardín*. El narrador reflexiona sobre el hecho de que las palabras de Manoli y Adela podrían llamar a engaño a cualquiera que no reparase en estos dos sentimientos. Manoli parece hablar con más pasión mientras que Adela se limita a comentar los hechos con comedimiento, y sin embargo es esta última la que de verdad se ha sentido enamorada del hombre. La tesis del narrador explica que el lenguaje de la mujer que vivió la relación con Antonio de manera frívola resulta más expresivo, más vívido, y esto la hace parecer paradójicamente más cercana al hombre; sin embargo, la que amó de verdad a Zulueta habla con los reparos lógicos de un sentimiento sincero y hondo, y al lector puede darle la impresión de que no su manera de hablar no es suficientemente intensa. El capítulo acaba con el juicio sancionador de las dos mujeres acerca de la trágica muerte de Isabel: *Antonio fue demasiado lejos con esto de su sobrina, y luego no ha sabido salir adelante. Ese era su destino.*<sup>349</sup> El destino siempre ha jugado un papel decisivo en la vida de los personajes de García Montalvo; incluso a

---

<sup>348</sup> *Ibidem*, p. 161.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 163.

veces hemos percibido con nitidez su presencia en sucesos y personajes que lentamente iban acorralando a los protagonistas. También aquí el destino va cerrándose en torno de Antonio Zulueta, y la imagen más próxima a ese elemento invisible y fatídico que hemos heredado de la cultura latina es ese Renault negro siguiendo los pasos de Zulueta y apareciendo de vez en cuando en los lugares más inesperados, siempre al lado del protagonista, sin intervenir ni amenazar directamente, cauteloso como un animal al acecho.

En el capítulo VIII Antonio Zulueta pasea por la calle de Alcalá ajeno a las murmuraciones pero con la eterna sospecha de que algo se mueve a su espalda: *Sabe que la jauría de sus quimeras y fantasmas debe de estar siguiéndolo, como siempre, a distancia, unas calles más abajo.*<sup>350</sup>

Acaso la imagen que guardaremos en nuestra memoria una vez que hayamos leído este relato es la de Antonio Zulueta paseando por las calles de Madrid, absorto en su propio infierno personal, abstraído del mundo y de la vida que lo rodea, mientras todo fulgura, un sol radiante de primavera ilumina las calles y el alboroto y el bullicio de Madrid ponen un contrapunto festivo a la tristeza enlutada del personaje. En realidad, como en las novelas de Baroja, los personajes de Montalvo no cesan de vagar por las calles de Madrid, y esto permite al narrador describir con cierta fidelidad los ambientes y el tráfigo canalla de la ciudad; lo cual no sólo enriquece la novela, otorgándole verosimilitud y vida, sino que además permite entablar algún tipo de relación entre el estado anímico del personaje y el estado social del entorno en el que se mueve. Los primeros cuentos de Montalvo, ambientados en Murcia, en sus jardines en sus huertos o en las casas de la burguesía y de la aristocracia murciana albergaban fábulas donde el ensueño, el encanto, el amor y la melancolía componían una suerte de paraíso para los

---

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 165.

sentidos, no exento desde luego del acecho del mal que en la narrativa de Pedro García Montalvo constituye un elemento imprescindible en sus relatos. D aquellos primeros escenarios galantes y refinados, en plena naturaleza sureña y con un clima envidiable, el novelista nos transporta en sus novelas a una ciudad sujeta a un régimen de dictadura, asfixiada por una poderosa y hermética clase social y festoneada de cafetuchos de baja estofa, personajillos al borde de la delincuencia, parados, sicarios y prostitutas hasta este último escenario de un Madrid moderno pero espolado por todas las lacras sociales y humanas de la modernidad y el auge económico: la delincuencia, la mendicidad, el trapicheo y el tráfico de influencias de los poderosos. De manera que podríamos concluir este razonamiento afirmando que los tonos narrativos de García Montalvo se han ido oscureciendo poco a poco en un viaje que él mismo había preludiado en el primer título: La primavera en viaje hacia el invierno, tal vez el viaje desde los paisajes del sur de su ciudad natal hasta los escenarios netamente urbanos de Madrid, y a buen seguro también, un viaje desde el pasado hasta el presente, desde la nostalgia de la tierra hasta la incertidumbre de un futuro urbano e indeseable. Se trata también de una suerte de expulsión del paraíso, que aquellos primeros relatos describían y en el que estaban basadas casi todas las historias, un paraíso, por supuesto, en el que ocurrían terribles sucesos que afectaban a la dicha de los personajes; era un paraíso entonces poblado de pequeños infiernos; mientras que el Madrid de las novelas ya es claramente un espacio torvo, penumbroso y malvado en el que sobreviven criaturas perseguidas por ese mal, que se defienden a su modo y arrostran el insoportable peso de la existencia: Ángela de Yeste, Luisa Estrada y Antonio Zulueta podrían constituir tres momentos de mayor o menos intensidad en esa progresión hacia el dolor, en el camino hasta aquel invierno que preludiaba el escritor en sus primeros libros. Tal vez la edad, la experiencia y el conocimiento han conducido a nuestro novelista desde las luminosas tierras del sur

hasta la frialdad mesetaria, desde la primavera hasta el invierno, desde la inocencia hasta la madurez: *El mundo y yo hemos llegado a esta misma confusión final.*<sup>351</sup>

A menudo en los largos paseos por la ciudad, el protagonista experimenta extrañas sensaciones, visiones raras, sonidos irreales, y el lector percibe a un personaje extraviado en su propio mundo interior y rodeado de la frenética vida urbana. En el capítulo VIII se narra uno de estos episodios, mientras Antonio Zulueta recorre algunas calles y de repente escucha un terrible estruendo, un ruido horrísono: *Un estruendo espantoso, inhumano, que golpea ferozmente en las paredes de su cabeza, dentro y fuera, borrando casi su conciencia.*<sup>352</sup> Por unos minutos ha estado disfrutando del bullicio festivo de la ciudad y de improviso se ha visto sometido a esta insólita servidumbre, que en él ya es habitual, porque toda la fábula está estructurada en el espacio que separa el mundo interior de Zulueta y el mundo objetivo en el que vive. La crisis radica en esa relación. Alguno de los efectos de esa crisis es esta especial sensibilidad para captar los sucesos del exterior: *Algo se ha desajustado en mi cabeza, sin duda alguna, a causa de mi vida privada de orden y sentido, y del insomnio.*<sup>353</sup>

Antonio Zulueta da la impresión de tener los sentidos perturbados, como si el mal de su espíritu hubiese alcanzado al resto de su humanidad. De manera que camina enfrascado en sus alucinaciones y cualquier síntoma de la realidad exterior puede convertirse de repente en un pequeño atentado. Poco a poco el protagonista va recuperando sus nervios mientras se acerca a la Plaza del Conde donde de manera inesperada se reencuentra con sus hijos, y de este modo pone fin el autor a ese lapso de crisis, a esa sequedad interior que con tanto acierto suele describir García Montalvo. No olvidemos que esta es una novela con paisaje interior, que la acción transcurre en los páramos de la intimidad de Zulueta, que casi toda la obra de Montalvo tiene ese centro

---

<sup>351</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 168.

de referencia: la intimidad de sus criaturas, los vericuetos del alma y el complicado dédalo del espíritu. La ciudad es Madrid pero el espacio de la ficción es la conciencia de Antonio Zulueta: *Zulueta piensa en sí mismo, pero también en ese jardín que parece ver ahora por vez primera, recoleto y acogedor.*<sup>354</sup>

En el jardín halla el consuelo nuestro personaje, pues no sólo descubre a sus hijos, sino que entra en ese ámbito edénico en el que la armonía y la belleza alivian los sentidos del protagonista: *Zulueta sonríe, sin darse cuenta, y olvida sus males.*<sup>355</sup> En realidad, tenemos la impresión de que el jardín, no un jardín cualquiera, sino el jardín como categoría y ámbito es la meta final de Zulueta, la búsqueda de su equilibrio interior, tal vez también de la felicidad. De ahí que buena parte de los personajes de Pedro García Montalvo malgasten su tiempo paseando por jardines diversos que no siempre perciben, imbuidos como van en sus graves cavilaciones, sin percatarse de que el jardín está ahí, a su lado, esperándolos. Antonio Zulueta lo halla momentáneamente al final de este capítulo.

En el capítulo IX el narrador nos adentra en el Madrid carnalero acompañados por don Zacarías y Perico Sandoval. El bullicio de las máscaras y los espantajos pone una nota de colorido agridulce en el drama interior que cuenta el relato. La alegría del carnaval parece asunto de tiempos más ingenuos pero la pendencia de don Carnal y de doña Cuaresma continúa en las calles de la ciudad. El breve episodio se resuelve en el diálogo de los hombres con Carmen a la que intentan convencer para que acuda a la fiesta del barrio de Tetuán. Don Zacarías fiel a su designio de favorecer el destino de Antonio no pierde ocasión de reconciliar a los esposos con una afán celestinesco que da cuenta de su empeño por favorecer al hombre. Don Zacarías insiste en que en otro tiempo Antonio y Carmen lo habrían pasado muy bien en el carnaval de su barrio,

---

<sup>353</sup> *Ibidem*, p. 170.

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 172.

aunque es consciente de que en las actuales circunstancias difícilmente va a poder convencer a ambos de que vayan a la fiesta. El guiño zarzuelesco no tiene desperdicio y el capítulo además de rebajar la tensión narrativa pone una nota de color en la fábula. Mientras el hombre procura convencerla, Carmen recuerda otros carnavales más felices con una punta de nostalgia: *Pero todos alegres, llenos de rabiosos colores, de caretas, de tarascas, de música. Algunos de ellos los ha compartido con Antonio.*<sup>356</sup>

Pedro García Montalvo concibe sus novelas con una estructura, en apariencia tradicional, pero repleta de una sabiduría ficcional necesaria para concebir una novela de trescientas páginas y no aburrir a los lectores, teniendo en cuenta que el asunto principal de la fábula es el espíritu conmocionado de un personaje. García Montalvo dispone de una estructura en la que combina aquellos episodios más densos y dramáticos con otros de índole curiosa, en los que presenta a personajes insólitos y de este modo aligera la fábula y enriquece el paisaje narrativo. Pedro García Montalvo destaca en especial en esos individuos que poseen alguna habilidad o arrastran alguna tara, y por ello mismo distraen la atención del lector y alivian su tensión. En el capítulo X Antonio Zulueta experimenta una mejoría pasajera y vuelve a Eldorado, la cafetería donde se reúne la tertulia a la que él acude de vez en cuando. En ella hay un personaje que destaca por su pasión televisiva y por su voluntad de comentar diariamente en el trabajo los programas de la noche anterior. Juan Céspedes, en efecto, aunque trabaja de corredor de bolsa, ejerce de animador y comentarista televisivo, admirándose de las extravagancias, las temeridades y los disparates del medio. Ni que decir tiene que por la noche, de vuelta del trabajo, reúne a la familia en torno al televisor, y durante horas se empapa de las anécdotas y las cuchufletas de los personajes más populares del momento. Luego, al día siguiente las recrea con todo lujo de detalles delante de sus

---

<sup>355</sup> *Ibidem*, p. 173

<sup>356</sup> *Ibidem*, p. 177.

compañeros del trabajo: *En la tertulia de Eldorado, Céspedes es un personaje de segunda, y él lo sabe.*<sup>357</sup> Podríamos añadir que la vida, como la literatura, está fundamentalmente repleta de personajes de segunda, de individuos del montón a los que nunca les ocurre nada de relieve y cuya vida transcurre sin interés alguno. Pedro García Montalvo es un maestro en la creación de este tipo de personajes, en los que pone toda su sabiduría novelesca; y en esta habilidad recuerda a ese otro gran novelista español del siglo XIX, a Benito Pérez Galdós, cuya galería novelesca es larga y profunda y está llena de criaturas solitarias, estafalarias y singulares que suelen acompañar a los héroes de la ficción, como hace este Juan Céspedes.

En la tertulia no puede faltar desde luego el comentario político, el exabrupto y las ideas acerca del eterno problema de España que tanta y tan buena literatura ha promovido. También los tertulianos de Eldorado entran en tan espinoso asunto para dejar una impresión tan brillante como radical: *Cuando no quede ni un maldito español, no habrá ya problema de España.*<sup>358</sup> El sentido del humor y la acidez se mezclan en este juicio desasido de esperanza y, sin embargo, tan ajustado a la realidad.

Luego ya en la calle, Juan Céspedes y Antonio Zulueta caminan en dirección a sus casas, y en algún momento del camino, Céspedes formula un pensamiento brillante, una frase luminosa acerca de la vida y de las luces efímeras del ocaso: *En ellas compara, a su manera, el breve fulgor de la vida y las luces efímeras de ese ocaso madrileño.*<sup>359</sup> Zulueta se admira de la sensibilidad y de la inteligencia que el hombre ha puesto en esas palabras, y de improviso vuelve a sus temas recurrentes y vulgares como el de la programación televisiva. De cualquier modo, esas palabras han prendido del ánimo de Antonio Zulueta y no las olvida mientras camina junto a Céspedes y se pregunta por el segundo de éxtasis en el que ha concebido ese comentario: *De qué*

---

<sup>357</sup> *Ibidem*, p. 181.

<sup>358</sup> *Ibidem*, p. 182.

*venero, oculto en lo más recóndito de su alma, tras su fachada de pequeño burgués, ha extraído esas palabras llenas de belleza y de comprensión?*<sup>360</sup> La frase, desde luego, está relacionada en todo caso con el propio título de la novela y propone algunas consideraciones sobre la fugacidad del tiempo, sobre la brevedad de la vida y de los placeres, que no sólo responden a tópicos literarios clásicos, sino que en este relato adquieren otras dimensiones, entre las que se halla un sentido de la esperanza, una pizca de optimismo oculta en esas luces que prometen otras luces, en el día que se va mientras anuncia una nueva jornada; las luces presidiendo nuestra vida y la vida de Zulueta que teme a la oscuridad y a la noche y que espera el amanecer como una renovación de su confianza en las nuevas horas, en el nuevo día. Las luces del día nos advierten de lo efímero pero nos convocan a un espacio de esperanza. La reflexión de Zulueta lo conduce al enigma de esos seres anónimos, insignificantes que por unos minutos recobran existencia en la brillantez de un comentario o de una frase, como Céspedes al que Zulueta observa caminar por las calles de Madrid no sin dejar de interrogarse acerca de su verdadera identidad: *"El misterio Céspedes", se repite de vez en cuando.*<sup>361</sup> También las criaturas mediocres fulguran alguna vez como las luces del día para entregarnos un pequeño tesoro postergado, el de su sensibilidad.

El sentido del humor nos aguarda detrás de algún capítulo, a pesar de que conforme nos acercamos al término de la novela vamos intuyendo la tragedia. En el capítulo XI don Zacarías, el fiel guardián de la seguridad y de la felicidad de Zulueta está tomando un aperitivo en casa del farmacéutico Pedro Santiago cuyo hijo se casa con una mujer veinticinco años mayor. La gracia no estriba sólo en este pequeño hecho sino en el énfasis que le ponen los amigos para celebrar semejante suceso, en el donaire y en el bullicio que otorgan a la escena tintes esperpénticos, acrecentados con la

---

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>360</sup> *Ibidem*, p. 183.

aparición de la mujer y la hija del farmacéutico: *Es más bien bajita, y va acompañada por su hija menor, Olalla, que tiene veintidós años, y que ha salido muy alta*<sup>362</sup>. La considerable diferencia de estatura de las dos mujeres que por su parentesco suelen ir muy altas provoca las bromas evidentes: *Se ve venir a la chica de lejos, entre coches y paseantes, y hay que esperar un rato para saber si viene sola, o trae a la mamá a su lado.*<sup>363</sup> Resulta obvio que el capítulo responde de nuevo a la necesidad de airear la trama novelesca, de distraer al lector de esa amenazante persecución de Renault negro, y de paso aprovechar la anécdota para ubicar la ventura en el lado de la inocencia, resumido todo ello en esa frase del farmacéutico: *¿Hay para ser feliz, o no? Estas dos mujeres a mi lado, y el niño que se nos casa. ¿hay quién dé más?*<sup>364</sup> El contraste de la sencillez dichosa del farmacéutico y del drama personal de Zulueta constituye un serio argumento para la reflexión del lector que contempla una escena cotidiana, apenas decisiva y no deja de pensar en el suplicio del protagonista, excluido de este doméstico festín de vida. En la obra de García Montalvo venimos observando una atención especial al universo de los humildes, a la paz de la familia, un fervor hacia la amistad y hacia los valores tradicionales, que el novelista ha ido anotando en sus libros. En realidad parte del drama de sus criaturas estriba en la pérdida de esa ventura familiar, de esa paz doméstica. Recordemos que Ángela de Yeste lucha en parte por la tranquilidad de sus amigos, los Medina-Lautenberg y que Luisa Estrada cae en desgracia cuando muere su esposo y no tiene a su lado al capitán Zaldívar. Su delito posterior es el de ayudar a los más necesitados en los que encuentra la amistad y el calor que ha perdido. Antonio Zulueta es también un hombre desgajado de su familia, un solitario que sobrevive mientras añora el amor de su sobrina y el calor de sus hijos. El novelista

---

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 185.

<sup>362</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>363</sup> *Ibidem*, p. 189.

<sup>364</sup> *Ibidem*, p. 190.

murciano ya ha hecho el elogio encendido de la sencillez doméstica en aquel relato publicado en el volumen *Los amores y las vidas* y que llevaba por título *Retrato de una familia plebeya*. La fascinación del escritor por la armonía doméstica es casi una constante narrativa en su obra, y frente a esta idea se encuentra a menudo su opuesto: el mal acechando esa armonía, la enfermedad, el crimen o la propia sociedad que amenazan su seguridad. También en esta novela se narra la pérdida de ese paraíso particular que es la familia. Antonio Zulueta no sólo se ve despojado del amor de su vida sino que además como consecuencia de esto se rompe su matrimonio y se va al traste la unidad familiar.

Del elogio un tanto cómico de la familia en el capítulo XI pasamos a un homenaje sentido y profundo de la complicidad matrimonial en el capítulo XII. Es Carmen la que rememora la visita que ha hecho a la casa de sus padres, lo cual sirve de excusa al narrador para proponer un ejemplo de matrimonio a la antigua en la pareja formada por don Ramiro y doña Marta. Carmen recuerda la preocupación de su madre por unas dolencias indefinidas y el desconcierto de su padre ante esta anómala circunstancia. El padre no duerme la siesta ni cuenta los chistes habituales y su grave compostura deja traslucir un hondo desconcierto. En la costumbre de la pareja algo ha irrumpido de forma violenta, y la hija nota el cambio en la atmósfera de la casa. De cualquier modo, el relato de la visita sirve como excusa para reflexionar acerca de la pareja: *Don Ramiro y su mujer han aprendido con los años lo diferentes que son su carácter y su visión de las cosas, y se han ido distanciando irremediabilmente.*<sup>365</sup> Todo ha permanecido inalterado desde el primer día, y acaso ninguno de ellos ha imaginado su vida con otra persona; pero de repente algo desordena este estado de cosas y les trae la confusión y el miedo. De ahí que el marido se muestre más solícito, que evite las

---

<sup>365</sup> *Ibidem*, p. 194.

distracciones y se preocupe de su esposa, porque ha intuido seguramente que algo grave puede modificar su existencia: *¿Miedo a lo desconocido, temor a complicaciones que podrían llevarlo al sufrimiento, o incluso a la soledad?*<sup>366</sup> Hay en las palabras del narrador una mezcla de ese espíritu entrañable de los amores antiguos y el tono agrisulce de una convivencia donde no falta el interés, el acomodo y la costumbre. En la contemplación del matrimonio Carmen recobra y nos enseña parte del misterio del amor, aunque Pedro García Montalvo es un escritor recatado, pulcro en sus formas, delicado hasta extremos impensable, y por supuesto evitará siempre la sensiblería y la exhibición de los sentimientos fáciles.

Hallamos en todo el capítulo una ternura contenida, un refinado análisis de los sentimientos y del comportamiento de una pareja madura: *Ellos sabrán en qué momento quedaron esas caricias, esa complicidad.*<sup>367</sup> Este es también un capítulo sobre la pérdida, sobre el tremendo poder del tiempo y la costumbre, sobre el amor petrificado por los días, pero sorprende la naturalidad, tan difícil, con que el narrador nos adentra en los recodos intrincados de los secretos sentimentales de un matrimonio. Es verdad que para este menester utiliza a Carmen, la hija, sensibilizada por su separación y a punto de emprender una nueva aventura amorosa, pero a pesar de todo hay en el tono, en la atmósfera, en el análisis sentimental de don Ramiro y doña Marta algo más que pura observación, acaso una ajustada sabiduría de la existencia, una extraordinaria sensibilidad poética para no caer jamás en el exceso y nombrar ese complejo y ambiguo territorio de las emociones. No nos pilla desprevenidos esta notable capacidad de Pedro García Montalvo para contar las peripecias de la intimidad, para narrar los asuntos inasibles y vagos del corazón, como un experto cirujano de las emociones adentrándose en esos páramos intrincados por los que la novela no siempre ha transitado, en un alarde

---

<sup>366</sup> *Ibidem*, p. 194.

<sup>367</sup> *Ibidem*, p. 195.

literario de una modernidad evidente, donde no falta el discurso poético y la reflexión acertada junto al atento relato de los sucesos. Lo que en realidad convierte a las novelas de García Montalvo en ejemplos soberbios de buen hacer literario es esa facilidad para aunar el relato, el conocimiento y la emoción en un discurso compacto y complejo, de una belleza y de una sensibilidad fuera de lo común.

Carmen y los hijos se van de la casa de los abuelos y toman un taxi. De repente ven a Zulueta y los hijos se excitan con la posibilidad de encontrárselo. Por unos minutos Carmen lo ve pasear por las calles de Madrid solitario y anónimo, ajeno a la familia, distante, y no pueden hacer nada porque está lejos, y sólo el destino podría permitirles encontrarlo si lo condujera hasta ellos. La pequeña escena tiene un simbolismo explícito. Antonio Zulueta y su familia separados por una distancia infranqueable y, sin embargo, a la vista, tan cerca y tan lejos no constituyen sólo una escena física y real sino que además sugieren la verdadera distancia a la que se encuentran, la distancia de la separación y la ruptura sentimental. Como no podía ser de otra manera, el hombre termina desapareciendo en las calles sin que nada le advierta de la cercanía de sus hijos y su mujer, mientras su familia lo contempla con un gesto de decepción.

En el capítulo siguiente el protagonista, recuperado en apariencia de sus dolencias interiores abre un álbum de recuerdos y contempla fotografías donde aparece con su sobrina en actitud amorosa. En realidad es su manera de exhumar el viejo paraíso extraviado en algún error del tiempo. Mira las fotografías y reconoce no sólo los lugares y las personas sino también el clima sentimental en el que se hallaban, esa época feliz que ahora guarda en su memoria y en estas fotografías. Son desde luego evocaciones dolorosas, pero en medio de ellas está asimismo lo mejor de su vida, y así tiene que reconocerlo. Ahora que ella ha muerto, que su mujer va a emprender otra vida y que sus

hijos se hallan en otra parte, da la impresión al lector de que a Antonio Zulueta sólo le queda este puñado de fotografías: *Todo eso que ahora pertenece al reino del recuerdo, y, en un sentido más radical, al reino de la muerte.*<sup>368</sup> Esta es la idea que prevalece en estas primeras escenas del capítulo, la del hombre que está desenterrando un pedazo de su vida que ya no le pertenece, porque lo más valioso de la misma quedó en ese tiempo de las fotografías, y lo que ha estado intentando hasta ahora ha sido sobrevivirse: *Vuelve a considerarse como alguien que se ha sobrevivido, que no supo morir en la tragedia que le correspondía.*<sup>369</sup> Esta es tal vez la clave de su amargura, el deseo soterrado de haber acompañado a su sobrina Isabel, el poderoso sentimiento de culpa que atraviesa todo el relato y le da su carácter y su temperatura. Las fotografías de esa otra época dichosa destapan una memoria dolorida para la que no parece haber consuelo alguno. A pesar del tono comedido, de la prosa elegante, de la estructura narrativa equilibrada, de la ausencia de emociones desbordadas, al lector no le queda más remedio que experimentar una tristeza enorme, compungido por el tremendo dilema con el que vive Zulueta, personaje desgarrado y trágico aunque el autor no ha pretendido en ningún momento mostrar esas emociones.

El talento narrativo de García Montalvo ha elegido siempre el portento de la sugerencia antes que la mera narración de hechos. Por esto mismo es mayor el efecto que provoca en los lectores el desgarramiento interior de Zulueta, y por esto también es más real su desdicha: *Soy como mi testigo póstumo. Yo pertenezco al mundo que aparece en esta fotografía.*<sup>370</sup> Un mundo, desde luego, extinguido que Isabel se llevó consigo al reino de la muerte. Esta es la nostalgia del protagonista, la nostalgia de la muerte, la nostalgia de los brazos de Isabel, la nostalgia del pasado. En el fondo esta novela versa sobre la añoranza casi enfermiza de un hombre que ha perdido el paraíso y que además

---

<sup>368</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 201.

se siente culpable por ello. En realidad el único espacio narrativo es la conciencia de Zulueta, y el único argumento de esta obra su tormento interior. El resto forma parte del decorado.

Casi al término del capítulo el narrador nos sorprende con una aparición inesperada y feliz, la de Teresa, la vecina de Antonio Zulueta, con la que éste entabla conversación y en cuya belleza y juventud recupera el hombre su ánimo diezmado por el impacto de las fotografías de Isabel. Hay un leve coqueteo en el diálogo sucinto de los dos, un pequeño río de sugerencias y sensualidad que la escena sugiere irremediablemente. Ambos descubren sus conocimientos sobre la existencia del otro, y con ello, de alguna manera, se delatan: *El hombre y la chica se miran sin decir nada, y de pronto los dos rompen a reír, como burlándose cada uno del silencio del otro.*<sup>371</sup>

Constatamos en todo el episodio una delgada línea de seducción que Pedro García Montalvo sabe graduar para ofrecernos casi sin palabras los diversos sentidos del encuentro. Los dos descubren que saben más del otro de lo que debieran, y al final el lector entiende que la atracción de los dos es mutua, que no obedece desde luego a cuestiones convencionales, y que toda la escena posee un aire fresco de jovialidad y erotismo: *Puede sentir la joven sensualidad de sus piernas en el revuelo de la falda, la dulzura de su cuerpo.*<sup>372</sup> El capítulo acaba con las reflexiones del protagonista acerca del sentido último de este envío del destino, la presencia de la muchacha precisamente después de la crisis de las fotografías. No hay por supuesto una respuesta segura, porque acaso todo se haya debido al azar, y Zulueta acepta este regalo del destino como se acepta un don, con agradecimiento y sin palabras: *Acepta simplemente ese don que le ha traído la mañana: la sonrisa, la alegre mirada de los ojos verdes.*<sup>373</sup> Sería evidente

---

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 201.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 203.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>373</sup> *Ibidem*, p. 204.

conectar la aparición de Teresa con el vacío y el desasosiego que ha dejado Isabel, aunque nada sea del todo real, sino que pertenezca al mundo de los sueños y los deseos del hombre. La tristeza por la que ya no vendrá se ha mitigado en parte por unos minutos por la esperanza de los efluvios juveniles de una nueva muchacha. El destino parece marcarle la senda a Antonio Zulueta o, al menos, convencerle de que no todo está perdido, de que la vida prosigue incansable, ajena en ocasiones al dolor de los hombres y a su inmensa soledad. El protagonista lo entiende de este modo y acepta la aparición de Teresa, el regalo de su presencia y de su juventud como un don que le ha traído la mañana, sin otras explicaciones innecesarias.

En la primera mitad del capítulo XIV Patricia y Anselmo manifiestan sus temores en solitario por la suerte de Antonio Zulueta, confiada a las artes criminales de un sicario. Patricia sospecha la venganza de su marido, lo nota preocupado y tiene miedo de las consecuencias; en tanto que Anselmo también duda de la eficacia del asesino que ha contratado: *Así es, en efecto. Galpón ha perdido el control del trato que hiciera para vengarse de su cuñado.*<sup>374</sup> La máquina de la venganza ya se ha puesto en marcha y los efectos pueden ser impredecibles. En realidad, el destino vuelve a actuar como un personaje independiente que acecha a alguno de los protagonistas. La suerte está echada, y Galpón no ha sabido concretar el modo y la magnitud de su revancha. Por esto mismo sospecha del mal que va a acarrearle a su cuñado y de la seguridad de sus sobrinos. Una atmósfera luctuosa y pesada envuelve esa escena, acaecida en un piso lujoso del Madrid más distinguido, pero el clima apagado y triste de una familia que guarda luto por el más joven de sus miembros. Por un segundo los esposos se miran, y aunque da la impresión de que va a suceder algo, no se dicen nada.

---

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 206.

En la segunda mitad del capítulo don Zacarías y Zulueta tornan a encontrarse, y el viejo jubilado se empeña en invitar a su amigo. Acaso se halla mejor de su dolencia de culpabilidad y, por otro lado, celebra la buena presencia de su amigo y protegido. Es el mismo don Zacarías el que le advierte acerca del Renault negro que últimamente sigue a todas partes al protagonista. Zulueta considera la información del anciano y la pone en relación con las vagas amenazas de su cuñado Anselmo Galpón. Todo es confuso pero no vaticina nada bueno, pues el coche y sus ocupantes se empeñan en hacerse notar como si estuvieran lanzando una amenaza incierta. Antonio Zulueta no quiere darle demasiada importancia a estas apariciones, no le preocupa en exceso que le sigan por las calles de Madrid, como si su infierno personal estuviese por encima de cualquier otra inquietud. Sin embargo el narrador, casi al final del capítulo nos avisa: *Ignora que la mente que lo vigila ha ido mucho más lejos, y ha tejido una especie de infierno lleno de sutileza.*<sup>375</sup>

En el mundo narrativo de Pedro García Montalvo hay una sabia combinación de técnicas literarias finamente entrelazadas. Ya venimos dando cuenta de lo ensayístico y de lo poético como elementos integradores en la prosa del escritor. Pues bien, el capítulo I de la tercera parte constituye un ejemplo casi perfecto de pieza narrativa corta integrada en un relato mayor, acaso siguiendo el ejemplo cervantino, o también porque la fuerza literaria de García Montalvo propende al fragmentarismo, al relato corto, a la intensidad de un episodio que termina elevándose a categoría. En este caso encontramos un cuento redondo cuyo argumento es puramente imaginativo, pues le sucede al propio Zulueta, que ha bajado a la plaza cercana a su domicilio y está en el vestíbulo lujoso del hotel Conde-Duque leyendo el periódico. Es entonces cuando da comienzo este juego de adelantarse al futuro y situar la mente en alguna parte de ese provenir: *Sí, la*

---

<sup>375</sup> *Ibidem*, p. 210.

*sustancia del tiempo, tan frágil, tan dúctil, permite al hombre habitar con tanta facilidad como el pasado.*<sup>376</sup> Es un mero juego mental, es decir, un simple entretenimiento de Zulueta que el narrador aprovecha para extraer un relato, el relato de la imaginación libre de Zulueta, sentado en el vestíbulo del hotel, mientras se transporta a otro tiempo. Es asimismo un modo de burlar la asechanza del paso de los días: *Ha vivido ya el verano venidero. Puede ir más lejos. Mucho más lejos. Quizás pueda alcanzar un momento en el que haya reencontrado el sosiego y viva en paz consigo mismo.*<sup>377</sup> Y éste es, sin duda, el propósito último de este juego en apariencia inocente, el de escapar de la sanción del presente para liberarse de los dolores actuales y ubicarse en otro tiempo ya pasado, en el que nada de lo que ha acontecido tenga ya importancia. El juego, por supuesto, entraña un riesgo evidente; el riesgo de ir demasiado lejos, de pasar la frontera de lo permitido y olvidarse de la vida, pero Zulueta no puede evitar la evasión, espoleado como se encuentra por la tristeza: *Lo que está viendo es simplemente incomprensible: el mundo sin Antonio Zulueta, el mundo sin la conciencia y el sentimiento que daban cuenta de él.*<sup>378</sup> Se trata de una sensación de vértigo, pues aunque es un simple juego, lo que está realizando Antonio Zulueta es una fuga hacia delante, una manera de evadir su propia vida, y con ella el dolor de su culpa. Ahora bien, el mundo sin Antonio Zulueta, ese mundo al otro lado del precipicio que el hombre ha osado franquear aunque haya sido mentalmente es un mundo vacío y decepcionante; tal vez porque Zulueta descubre que nada de él lo ha cambiado verdaderamente. La conclusión resulta obvia: *Cualquiera que deje ir su pensamiento llega antes o después a ese vacío, porque eso es lo que espera a todo ser humano.*<sup>379</sup> El cuento acaba con el regreso del protagonista a su estado primigenio. Regresa el sosiego

---

<sup>376</sup> *Ibidem*, p. 214.

<sup>377</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 216.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 217.

después de la lección de vida, de la experiencia al borde mismo de su vida. Todo es efímero, y después nada será ya importante, salvo ese presente de calma en el vestíbulo del hotel Conde-Duque donde sin moverse de su sillón ha ido y ha vuelto al fin de su existencia y ha entendido el valor exacto de sus días: *Ha cesado esa agitación, ese rondó caprichoso y fantástico que Zulueta ha tenido ante sí en el vestíbulo del Hotel.*<sup>380</sup> La anécdota ha devenido, pues, categoría, y el episodio se ha cerrado como un relato independiente, con una delgada pero intensa moraleja incluida.

En el siguiente capítulo Antonio Zulueta se topa con un viejo amigo en algún lugar de la ciudad. Es un buen amigo con el que ha compartido su juventud, y después han seguido siendo compañeros en las reuniones familiares con las esposas y con los hijos. Luego, como suele suceder la separación de Antonio ha fastidiado la amistad y el tiempo ha ido pasando con su labor implacable y ha ido separándolos a todos aún más. De repente los antiguos amigos vuelven a verse por casualidad y regresa con ellos la camaradería de otros tiempos, salvo por el hecho de que Juan Luis Beltrán parece saber bastante sobre la vida de Antonio, e incluso ha oído comentarios acerca de una terrible enfermedad, por lo que insiste en inquirir sobre su estado de salud repetidas veces, preocupado por los rumores y atento al menor signo de debilidad del amigo.

Pedro García Montalvo rastrea en la ponzoña de la hipocresía para presentar una escena habitual y muy frecuente, la del amigo que se interesa por nuestro estado general pero que en realidad está buscando confirmar las terribles sospechas que ha escuchado, e incluso lo decepcionaríamos si le aseguráramos que nos encontramos en perfecto estado de salud física y mental: *Si alguien le dijera en ese momento que a Zulueta todo se le va a solucionar, se sentiría defraudado, como si le quitaran algo suyo. Porque todo lo que el otro pierde, él viene a ganarlo.*<sup>381</sup> En el fondo, Juan Luis

---

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 218.

<sup>381</sup> *Ibidem*, p. 126.

Beltrán sólo espera corroborar esas murmuraciones que corren por la ciudad de Madrid y que ya forman parte de la leyenda de Zulueta, pues como en el caso de Luisa Estrada en la novela anterior, también en ésta se ha formado una extraña leyenda en torno a Zulueta y sus correrías. El recurso cervantino de concebir una historia paralela en boca de los demás acerca del propio nudo argumental es utilizado por el novelista con fines dramáticos, con la intención de crear una atmósfera densa y acusatoria que acabe persiguiendo moralmente a los protagonistas. Beltrán ha oído comentarios negativos sobre Zulueta y en su reencuentro deja traslucir esa evidente preocupación por la seguridad del protagonista, lo cual desde luego no deja de alarmar a Zulueta. Pero lo importante estriba en la función catártica que ha tenido para Juan Luis Beltrán la conversación con su antiguo amigo, hasta el punto de solazarse con el recuerdo de la desgracia de Zulueta y justificar su propio fracaso: *Se admirará de que en la vida puedan pasarles cosas así a los seres humanos, sobre todo a alguien tan entero y con tanto carácter como Antonio.*<sup>382</sup> De alguna manera esto último lo aliviará de sus presuntos problemas y lo justificará, aunque es muy probable que al cabo de unos días se haya olvidado por completo del asunto: *Apartándolo de su existencia como el traje usado que se regala a un pobre*<sup>383</sup>

En el capítulo III de esta tercera parte cierra de alguna forma el narrador el episodio de doña Marta y su posible enfermedad, que tan preocupado tenía a don Ramiro y Carmen, su hija. Carmen regresa al domicilio familiar pero esta vez lo encuentra todo un poco cambiado. Las noticias del médico son halagüeñas y en la casa se respira una cierta tranquilidad de ánimo. El notario vuelve a las andadas e intenta bromear con las mujeres sin resultados, pero esta vez incluye un matiz político, un comentario sobre el auge fascista en Italia que por supuesto concuerda con la ideología

---

<sup>382</sup> *Ibidem*, p. 228.

<sup>383</sup> *Ibidem*, p. 228.

del notario. Carmen, la hija, no está dispuesta a entrar en vanas disputas políticas y lo deja hablar, pero se percibe la tranquilidad de ánimo de los dos ahora que se ha confirmado el buen estado de salud de la madre. De cualquier modo el narrador no deja pasar la ocasión de reflexionar acerca del comportamiento de los padres de Carmen: *Paradójicamente esa pareja madura, abocada a la vejez, está viviendo ahora en esa especie de tranquila torpeza sentimental que es propia de una edad temprana.*<sup>384</sup> Carmen descubre que tras el sobresalto los dos han venido a encontrarse casi definitivamente en este remanso de paz, y ahora se comportan con el azoramiento propio de los primeros años. De la preocupación han pasado al regocijo compartido, y la mujer nota el nuevo espíritu en la casa. Incluso en esta ocasión doña Marta se permite hacer un comentario sobre el parecido físico de Miguelito con su padre, y su deseo de que sea éste su único punto en común. Carmen se da cuenta de que por unos segundos ha caído el veto contra su marido, y que ello es indicio del nuevo talante de la casa.

No cabe duda de que ésta es una historia sobre el sufrimiento interior de un hombre, que en ella su autor relata las sucesivas caídas del ánimo, las derrotas íntimas de Zulueta expuesto de continuo a la amargura de su propia memoria y al desprecio de los suyos. Zulueta es casi un desterrado en su propia ciudad, un enfermo del alma al que no acaban de curársele del todo las heridas que abrió la muerte de Isabel. Por esta causa lo vemos deambular por la obra, sujeto a los cambios de humor, a las pesadillas de la noche, al insomnio insoportable; y es en estos momentos donde mejor brilla la lengua de Montalvo, en los pequeños detalles del espíritu que tan bien sabe contarnos el autor, no sólo por la justeza y complejidad de su estilo, sino porque es capaz de crear una atmósfera distinta para cada una de sus obras y adecuada al asunto del libro. Pedro García Montalvo sabe combinar el tono sombrío, melancólico, luctuoso, trágico

---

<sup>384</sup> *Ibidem*, p. 231.

o elegíaco con la ligereza de una anécdota doméstica sin importancia, pero lo decisivo es que el lector entra en cada uno de sus libros como si penetrara en una habitación diferente de una misma casa, con olores y colores también distintos pero comunes en el fondo. Por eso estos momentos de crisis de Antonio Zulueta, como el que se cuenta en el capítulo IV nos traen a la memoria otras páginas del novelista, que aun distando de estas en el argumento tienen una semejanza casi musical. Nos estamos refiriendo al cuento *El hotel de las termas* recogido en el volumen *Los amores y las vidas* en el que don Carlos Humberto se condolía profundamente de la muerte de su hijo y acusaba del mismo modo un cierto sentimiento de culpabilidad. Pedro García Montalvo acierta absolutamente al introducirnos en una especie de pieza musical, en la que las notas van dibujando una figura de sensaciones y sentimientos que el lector percibe con la misma sutileza con la que va creándolos el autor. Es acaso algo indefinible, un don para sugerir atmósferas y estados de ánimo que hacen de nuestro narrador un experto analista de los sentimientos en cada uno de sus libros. De ahí que lo que básicamente cuenta García Montalvo son fábulas interiores, magníficamente ambientadas en exteriores escogidos, pero centradas sobre todo en el corazón del ser humano.

En ese último capítulo que comentamos Antonio Zulueta ha sufrido una terrible pesadilla y se levanta de la cama a las cinco de la madrugada con una de sus crisis. El narrador explica los síntomas de dicha enfermedad y reflexiona sobre su naturaleza: *Lo que ha sufrido es la pura dolencia de su objetividad radical, la desnudez de su yo, de su sí mismo, cuando ya no es posible sentir ninguna cosa que le sea exterior.*<sup>385</sup> Se trata de la tercera de sus grandes crisis emocionales que desde luego tiene su origen en el asunto de su sobrina Isabel. Antonio Zulueta intenta comer algo, distraer su ánimo, escapar de esa agonía de alguna forma, porque sabe que no va a ser capaz de soportarla

---

<sup>385</sup> *Ibidem*, p. 234.

por mucho tiempo. Se enreda en pequeños descuidos domésticos. Finalmente el narrador define con acierto el estado de Zulueta que podríamos hacer extensivo a toda la novela: El espíritu de Zulueta, es un estado parecido al que los místicos llaman la *sequedad del ánimo*, cuando el mundo se ha borrado y sólo queda el vacío interior. Esta es la enfermedad de algunos de sus más importantes personajes, una suerte de camino de perfección, al que ya nos hemos referido en otra parte, que sus criaturas arrostran para alcanzar la paz interior. De manera que en cada una de sus novelas encontramos un itinerario semejante y un afán parecido. Por eso nos referimos a narraciones interiores, en las que el personaje central es el espíritu.

Antonio Zulueta atraviesa en esta fábula un desierto singular, plagado de trampas, de vigilias, de agonías, que el narrador nos cuenta con una precisión poética, si se nos permite la expresión. Al fin y al cabo es el espíritu y no otra cosa lo que está en juego. El aguante del protagonista ha llegado a su límite con esta última crisis y muestra un cansancio infinito: *No podría resistir muchas noches más como ésta. Es ya imposible... mi cuerpo se negaría pronto a seguir así, y daría el campanazo, no tardaría en rendirse.*<sup>386</sup>

Las palabras desesperadas de Zulueta presagian un final trágico y evidencian la lucha intensa que ha venido manteniendo consigo mismo desde el inicio de la novela. Antonio Zulueta ha venido batallando en la oscuridad de su alma contra los fantasmas de la muerte y de la culpa, contra su identidad y su vergüenza, al tiempo que ha tenido que acostumbrarse a la soledad, a la añoranza de Isabel y de otros días más felices. Ahora está solo, casi sin familia y expuesto al sufrimiento de todos los días, y a punto de rendirse: *Qué hermoso sería volver a ser un niño –se dice en voz baja- y que mi madre me abrazara, y me llevara de la mano a un sitio acogedor y seguro.*<sup>387</sup> A pesar

---

<sup>386</sup> *Ibidem*, p. 238.

<sup>387</sup> *Ibidem*, p. 239.

de los extremos efectos de la crisis nocturna algo en la conciencia del protagonista le impide entregarse del todo a las sombras de su alma, algo lo ayuda a rebelarse, acaso la misma fuerza que lo ha mantenido en pie durante toda la fábula. Aunque en esta ocasión hay un ingrediente nuevo y un tanto humorístico. Zulueta comienza a sentir los síntomas de un simple resfriado que él considera como una broma del destino, pues no se acomoda bien a su dolor interior con los cómicos estornudos y las molestias domésticas de este mal infantil. Definitivamente el torturado Antonio Zulueta, el hombre que no ha parado de sufrir su culpa y su deshonor ha sido atacado en plena noche por un simple catarro; y es esta circunstancia casi divertida la que le ayuda a superar los malos momentos: *Sale un poco de su sentimiento de desolación, forzado por la comicidad tenaz de esta humilde y vulgar enfermedad que ha venido a visitarlo en medio de la noche, con sus risibles estornudos y su atasco nasal.*<sup>388</sup> Al fin el resfriado relaja su cuerpo, atempera su insomnio y le permite dormir.

Nuevamente torna el novelista a componer un capítulo de una cierta intrascendencia, con ese tono mitad frívolo mitad ensoñador que tan propio es de alguno de los personajes de sus relatos. Otra vez Manoli y Adela encuentran la ocasión en la inauguración de una tienda en uno de los mejores barrios de Madrid para referirse a los rumores sobre el mal estado de salud de Antonio Zulueta, y de paso regresan a sus recuerdos amorosos. Esta vez es Manoli la que frente a un edificio confiesa a su amiga el lugar donde vivió parte de su infancia y donde mantuvo una intensa relación amorosa: *¿No te parece encantador que en esa casa haya tenido yo esas dos épocas tan bonitas? Mi infancia y mi gran amor.*<sup>389</sup> El comentario festivo y evocador lleva a ambas al tema de Zulueta, que acaso sea la causa exacta para introducir el capítulo. Manoli vuelve al relato de sus amores clandestinos con Zulueta insistiendo en que en esa época el hombre

---

<sup>388</sup> *Ibidem*, p. 239.

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 243.

estaba casado. Hay en la mujer una voluntad de dejar patentes sus escauceos sentimentales con el protagonista, como si todo hubiera sido fruto del capricho, y sin embargo el lector adivina bajo sus palabras aparentemente superficiales un resto del antiguo incendio, una llama de amor viva aún. Muy pronto las mujeres se arrepienten de haber abordado el asunto de Zulueta y deciden no volver a mencionar ese asunto que les concierne a ambas: *Habrán roto el hilo con el que ambas estaban unidas a él, permitiendo que esas imágenes compartidas se alejen, abandonadas a la deriva, junto con el hombre que las motivó.*<sup>390</sup> Hay en el capítulo una leve atmósfera de despedida, como si las mujeres intuyeran que Antonio Zulueta está viviendo su última etapa y que sus recuerdos comunes con él tienen los días contados como los tiene la juventud y el amor. En realidad la novela entera mantiene ese espíritu elegíaco de pérdida, que el autor sabe reproducir en cada episodio. Hay, por tanto, una unidad musical en todo el libro que se corresponde desde luego con el núcleo temático, es decir, con la anécdota que se narra. Ese espíritu melancólico que va impregnando toda la fábula y que determina los sucesos de la historia y al propio protagonista.

La culpa, como un terrible espectro del corazón no abandona los pasos de Zulueta por más que se vaya lejos del barrio, excepcionalmente, como hace en el capítulo VI acompañado de don Zacarías y de sus hijos para asistir a una fiesta callejera cerca de la Casa de Campo. Salir de Chamberí ya es un triunfo al que ha ayudado la presencia de su protector y la de sus hijos que atienden las evoluciones de las figuras de la escena. Ni siquiera en este entorno apacible, en un espléndido domingo soleado, junto a sus hijos y al bueno de don Zacarías puede Zulueta olvidar su amargura: *Sigo siendo incapaz de mirar de frente el espanto y la pena que me ha tocado vivir.*<sup>391</sup> La aparición de un ciego en escena provoca en el protagonista un acceso de angustia, en virtud del

---

<sup>390</sup> *Ibidem*, p. 245.

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 251.

cual recuerda de improviso su viejo deseo de cambiar su sentido de culpa por una desgracia semejante. De esta manera habría podido despertar la lástima de los otros y la piedad de sí mismo hasta el punto de combatir su infierno interior. En realidad cualquier mal físico habría sido deseable antes que aquella sequedad interior, y a los ojos de los otros habría alcanzado suficiente castigo: *Antonio ha creído a veces en un canje de ese tipo, con el que habría evitado el “mal esencial” que acompaña su vida.*<sup>392</sup> Lo que persigue Zulueta es la inocencia o el olvido, la necesidad de despojarse de ese terco castigo que lo acompaña siempre, la irresponsabilidad, en última instancia, ante la muerte de Isabel. En el fondo lo que busca Zulueta es un profundo anhelo humano, el regreso a la inocencia, la impunidad absoluta, la ausencia de dolor y, por lo tanto, la felicidad. De repente cesa el espectáculo, despierta don Zacarías y regresan los hijos de Antonio. Todos celebran la fiesta y el espectáculo, y la torpeza amodorrada de don Zacarías pone la nota cómica a la escena feliz, en la que sólo hay un punto oscuro, el deseo de Antonio de trocar su tristeza anímica por una enfermedad. Mientras vuelven todos al barrio, Antonio lamenta haber tenido semejantes pensamientos pero la algarabía de sus hijos y la atmósfera festiva consiguen al fin hacerle olvidar todo. El capítulo, no obstante, no se clausura con la vuelta a casa de un grupo humano satisfecho de haber pasado un buen rato, sino que algo inesperado deja una nota agridulce en el alboroto feliz de todos: *Hay un coche, un Renault negro, que pasa despacio, sin que ellos se fijen en su presencia, y se pierde como una sombra en la bajada de la carretera.*<sup>393</sup> El fantasma del miedo vuelve a surgir persiguiendo los pasos de Zulueta para recordarnos que nada ha cambiado en realidad, que la amenaza sigue en pie.

En estos cambios de tono radica el acierto narrativo de Montalvo, en la combinación de lo infausto y de lo entrañable, de lo feliz y de lo trágico en una misma

---

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 251.

<sup>393</sup> *Ibidem*, p. 255.

unidad literaria que pretende contar retazos de una vida, detalles del espíritu humano. Antonio Zulueta aguanta su propio drama interior, mientras intenta hacer una vida normal, y una grave amenaza lo va persiguiendo por la ciudad. Esa sabia mezcla argumental es parte de la sabiduría novelesca de nuestro escritor, que sin cargar las tintas, sin abusar jamás del exceso, logra aunar los ingredientes más opuestos de la misma vida, sin renunciar a los aspectos más literarios y novelescos. Vida y literatura se funden naturalmente en esa obra de arte que es la novela, sin que en ningún momento notemos el esfuerzo, porque la sencillez, la elegancia y la palabra mesurada conviven con el hallazgo poético y la reflexión.

El último capítulo de esta tercera parte es todo un ejemplo de sabiduría narrativa, al mejor estilo de García Montalvo, en el que predomina siempre la sugerencia y la premonición sobre el dato y los hechos. Es en ese universo recóndito de los sobrentendidos, de los muchos significados del silencio donde se halla el prodigio y el talento literario de nuestro novelista. En este capítulo VII queda casi vaticinado el trágico final de Zulueta, pues en la primera página ya se nos advierte sobre ese ligero dolor en el pecho que experimenta el protagonista: *Pasan las horas, y la opresión en el pecho no desaparece del todo. Zulueta vuelve a convivir con esa premonición de muerte que lo ha acompañado estos últimos días.*<sup>394</sup> Unas horas más tarde recibe de forma inesperada una invitación de Carmen para cenar en uno de esos restaurantes de su predilección. De inmediato Antonio piensa que su mujer va a plantearle asuntos relacionados con el divorcio. No se le ocurre, desde luego, mejor motivo para esta reunión. De forma paulatina Antonio va percatándose de que no hay una causa segura para esta invitación de que su ex mujer no se refiere al asunto que él había vaticinado. Incluso en algún momento llega a albergar la esperanza de que la cena sea una nueva

---

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 257.

posibilidad para los dos. Hay un trato jovial, incluso cariñoso, y a pesar del mal estado de salud del hombre, algo en su interior se dulcifica: *Sabe, además, que nunca le es difícil dejarse llevar por el encanto suave de esta mujer, que ha vivido junto a él tantos años, y que es la madre de sus hijos.*<sup>395</sup> Todo en el capítulo parece abocado a una presunta reconciliación. La cena discurre amigable, y el hombre apunta algunas posibilidades para explicarse la invitación de Carmen, entre ellas la de acompañarlo en esos malos momentos que está viviendo y que conocen sus amigos comunes. Acaso, piensa el hombre, Carmen haya querido distraerlo de sus terribles vigiliass e insomnios trayéndolo a un restaurante que pertenece a su memoria sentimental. Antonio Zulueta acaba por aceptar este supuesto gesto piadoso de su esposa y las buenas intenciones para devolverle un poco de su viejo optimismo. Sin apenas hablar ambos han ido estableciendo un particular código de comunicación que el narrador va contándonos con una exquisita delicadeza literaria. Tanto es sí que consigue tenernos sobre ascuas a los lectores durante todo el episodio, sin saber a qué carta quedarnos, sin tener claras las intenciones de la mujer; lo cual añade emoción y suspense al relato, y de alguna forma le presta profundidad.

En la noche del restaurante, Antonio Zulueta intenta explicarse el gesto de su esposa, mientras ella calla sus intenciones. Todo apunta a un desenlace feliz, o amable al menos, pero en algún momento un pequeño imprevisto da al traste con todo, y la atmósfera se deshace: *De entre tantas canciones de aquel tiempo, hemos tenido que oír precisamente ésta, la única que no debíamos escuchar.*<sup>396</sup> La música recuerda a Zulueta a su sobrina, al tiempo en que compartió su vida y su deseo con Isabel. Algún mecanismo del destino ha fastidiado la cita y ambos lo comprenden casi enseguida. La riqueza expresiva del pasaje permite captar el desencuentro apenas sin palabras, sin que

---

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 262.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p. 264.

nada evidente nos muestre el fracaso. En algún momento los dos se dan cuenta de que la música se ha llevado la magia del instante. Y a pesar de su voluntad de prolongar la velada, de los brindis y de las palabras que intentan salvar el encuentro, nada ya es lo mismo después de la canción : *Poco a poco los dos se dan cuenta de que su momento ha pasado, que ha quedado atrás, prendido en las notas irrecuperables de esa música que va terminando entre las sombras del local.*<sup>397</sup>

Muy pronto los dos reconocen que algo se ha roto con la irrupción indebida de la canción, que aquello que la noche prometía se ha evaporado, y que acaso la voluntad de la mujer pretendía sólo un acercamiento, y ni siquiera esto le ha sido permitido. Carmen seca una lágrima furtiva y los dos terminan admitiendo que la complicidad ha terminado. Después resulta inevitable la tristeza por lo que pudo haber sido y no fue, la tristeza de una cena que pretendió ser alegre y se malogró, como parece malograda la relación de los esposos y la existencia de Antonio Zulueta: *La emoción, la magia del instante desaparecen ya, y ambos despiertan de ese sueño que han compartido al final de su cena.*<sup>398</sup>

El final del capítulo no puede ser más patético. Hace frío en la calle mientras se despiden defraudados, y Antonio se encuentra mal, le duele el pecho y la espalda y reconoce para sus adentros que nunca volverá a ver a Carmen. El valor de este vaticinio está fuera de dudas, y el lector siente que ha asistido a una parte del final absoluto, y que a partir de ahora todo irá seguramente en una única dirección.. De ahí que en el primer capítulo de la última parte del libro, la que el autor titula Final, el protagonista se halle en un estado de total desasosiego: *Antonio no intenta dormir ya esa noche. Se siente mal, vuelve la negra, la culpa.*<sup>399</sup> Verdaderamente la culpa no se ha ido nunca del lado de Zulueta. Él ha sido la culpa, y toda la novela no ha tenido otro objeto ni otro asunto

---

<sup>397</sup> Ibidem, p. 265.

<sup>398</sup> Ibidem, p. 269.

que la lucha encarnizada de Antonio Zulueta contra ese poderoso y oscuro fantasma. Al día siguiente acompaña a su amigo de la tertulia en el Gran Café Eldorado, el periodista Monleón, a la estación del tren Príncipe Pío donde debe coger un tren para Oviedo. Van también algunos miembros del grupo. El episodio en sí no tendría apenas importancia, si el narrador no aprovechara la coyuntura para transformar la estación y sus inmediaciones en una suerte de purgatorio, en la antesala del infierno que espera a Zulueta más tarde. Así lo expresa el narrador al referirse a una pareja de enamorados: *Parece que la pareja estuviera aquí en una especie de purgatorio en el que debe redimir un absurdo error de sus vidas, una pasión ilimitada y prohibida a la que no saben renunciar.*<sup>400</sup> Toda la escena tiene, en realidad, un aire enrarecido y deprimente, en la que abundan los desheredados que encuentran en las estaciones un puente hacia algún paraíso perdido. El capítulo es una excusa en el fondo para permitir el arte descriptivo de un escritor que usa no sólo la poesía y la reflexión, sino muy a menudo también los colores de una paleta rica y variada. Lo hemos visto en otros libros cuando pinta los paisajes o los jardines, cuando describe a los personajes y a los individuos que pululan por las calles. Aquí, en la estación Príncipe Pío vuelca nuestro novelista todo su talento para el claroscuro, para la concepción de ambientes penumbrosos, de figuras salidas de un sueño espectral: *Bajo la luz blanquecina los rostros de la gente toman un color que no se sabe si es de agonizante o de resucitado.*<sup>401</sup> El capítulo entero posee el valor de reflejar el tormento del destino de Antonio Zulueta, pero de paso no descuida el aspecto crítico, la descripción realista de una ciudad cuajada de agujeros negros, donde la miseria de la condición humana se hacina en diversos lugares. Pedro García Montalvo ya lo ha hecho en otras ocasiones, cuando no duda en describir la miseria de las ciudades que sirven de telón de fondo a la miseria de las anécdotas personales de sus

---

<sup>399</sup> *Ibidem*, p. 273.

<sup>400</sup> *Ibidem*, p. 278.

personajes. Ignacio Viera y Ángela de Yeste se ven en tabernas de mala muerte donde la belleza de la dama contrasta con la zafiedad del entorno. Estos territorios limítrofes, ubicados en territorios de nadie se parecen en parte a la ciudad derrumbada por la guerra civil, al Madrid de los años cincuenta que encontramos en sus anteriores novelas. Tal vez sean estos espacios los que otorguen al ser humano su carácter más auténtico, y acaso por esta última razón los elija nuestro novelista: *En esa parte es donde han organizado su vida los vagabundos y mendicantes que no tienen adónde ir por la noche.*<sup>402</sup> La hambruna de la inmediata posguerra es sustituida aquí por las otras lacras de la modernidad: la droga y el paro. Las víctimas son siempre los individuos más débiles, los que acaban llenando estos pequeños infiernos urbanos que con tanto acierto nos muestra García Montalvo. Son Andreu y Zulueta quienes están viendo en realidad este cuadro del espanto, y a la vez es el propio Zulueta el que acomoda su purgatorio interior con estas estampas del averno: *La mala alimentación, la droga... El infierno de esta sociedad. ¿Quién puede ver todo esto sin llorar por la especie humana. ¿Puede usted, Andreu?*<sup>403</sup>

De modo magistral el capítulo se configura casi como un sueño del terror de Zulueta. Es el infierno del protagonista el que concibe este infierno soñado. Zulueta piensa en esta idea, y resuelve que si él desapareciera tal vez también desaparecería todo aquello. Vuelve el dolor en el brazo mientras se intensifica la visión espectral del inframundo al que han bajado los personajes, quizás en busca de una verdad necesaria, él mismo se formula la pregunta: *¿Por qué he venido aquí? ¿He venido aquí porque es un requisito visitar y andar por el Purgatorio, antes de llegar al Infierno? Esto debe de ser el final.*<sup>404</sup> En efecto, estas últimas escenas son un anticipo del final, un paisaje

---

<sup>401</sup> Ibidem, p. 275.

<sup>402</sup> Ibidem, p. 279.

<sup>403</sup> Ibidem, p. 281.

<sup>404</sup> Ibidem, p. 282.

interior y un mal augurio. Al final del capítulo, y una vez que han despedido al amigo que se marcha a Oviedo, Antonio Zulueta descubre a doña María de forma inesperada. En principio se trata de un buen signo, dada la admiración del protagonista por la dama, pero muy pronto constataremos nuestro error. De forma disimulada la mujer saca un trozo de pan de una de las papeleras como una indigente cualquiera ante la estupefacción de Zulueta. Por fin, ya conoce el secreto de doña María, y ahora intenta por todos los medios que la dama no lo vea; pero en el último minuto ella se da cuenta de que ha sido pillada en falta, y su antiguo espíritu aristocrático se rebela: *En su rostro se mantiene su orgullo, su calma distinguida y amable.*<sup>405</sup> La anécdota revela los falsos fondos de una sociedad sumida en la apariencia, de estructura frágil y quebradiza, basada en un código hipócrita y en el falso brillo del dinero y del poder. Los bajos fondos y la burguesía venida a menos confluyen en este ámbito espectral donde impera la iniquidad. Si faltaba algo en la descripción tenebrosa de la estación y de sus habitantes, el capítulo se cierra, como viene siendo habitual, con la imagen inquietante del Renault negro siguiendo los pasos de Zulueta. El mismo vehículo que en el siguiente capítulo arremeterá contra Andreu, seguramente por equivocación, una vez que sus compañeros de tertulia, entre ellos Antonio Zulueta deciden tomar un camino diferente: *El Renault negro que los ha seguido surge como una lenta aparición de las tinieblas de la calle.*<sup>406</sup> Lo más llamativo del episodio es el diálogo que mantienen uno de los agresores y el perplejo Andreu, los malentendidos que se van acumulando debido a ese particular código de comunicación del escenógrafo y que el sicario interpreta como respuestas de insolente desafío.

A la terrible pregunta de si le gustaría morir siendo tan joven, el confuso Andreu no duda en contestar: *Pues... Pues sí.* Expresión que en realidad significa lo contrario.

---

<sup>405</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>406</sup> *Ibidem*, p. 288.

Toda la escena muestra una atmósfera de comicidad y tragedia, de burla y de desamparo. La mezcla de los tonos resalta el error de los hampones y la inocencia de Andreu, que ha caído en la trampa de su propio lenguaje, absurdo y opuesto a toda lógica. Al final, el Renault negro termina atropellando al escenógrafo como un signo ostensible del desencuentro y la ignorancia. Mientras Andreu insiste en que se va formulando con sus palabras el juicio contrario: *Aún no me voy*, el coche arremete contra él de modo violento, y el capítulo termina con la alusión al silencio y la oscuridad de la noche.

Al día siguiente Zulueta descubre que ha muerto su amigo y lentamente va sospechando algo extraño en esa muerte tan repentina por accidente. Se intensifica su desasosiego, la sólida certidumbre de que el cerco se va cerrando de modo paulatino. Va atando cabos, el Renault negro, la advertencia de Carmen acerca de su cuñado Galpón, y su propia inquietud de los últimos meses, el universo oscuro de su cuñado al que tiene acceso: *Penumbras donde habitan formas de poder que sobreviven a todo control, como materializaciones actuales de las divinidades del odio y la venganza.*<sup>407</sup> La muerte de Andreu es una clara advertencia de que sus enemigos no conocen la piedad. Su modo de actuar puede parecer caprichoso, pero en el fondo todo tiene su sentido. Zulueta resuelve que sus enemigos han querido hacerle daño a él con la muerte de su amigo, y que a buen seguro desearán continuar por ese camino, lo que perturba sobremanera el ánimo del hombre. Puede imaginar que en esa misma dirección se hallan los suyos, los que verdaderamente le importan, antes incluso que su propia persona.

Con ese último pensamiento regresa a su casa donde encuentra una nota avisándole de que van a llamarlo a una hora precisa. La llamada, no podía ser de otro modo, es un nuevo amago de amenaza. Esta vez la voz anónima pronuncia la sentencia

---

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 294,

a la que ha sido condenado por un tribunal invisible: *No debes acercarte a nadie que te importe. ¿Me escuchas? A nadie. Todas las personas que te interesen de verdad, están tocadas, marcadas. Aléjate de ellas. Llevas la negra.*<sup>408</sup> La venganza de Anselmo Galpón ha resultado a la postre tan sutil como hubiese deseado, tan terrible como una maldición. Pues, lo que va a traerle a Zulueta es el apartamiento y la soledad definitiva, y aunque considera que el cerebro último ha sido, en efecto, su cuñado, en realidad no puede hacer nada para demostrarlo.

De repente siente que ha salido del mundo del sufrimiento interior y ha llegado a un mundo de sufrimiento objetivo. Si antes padecía por su tortura interna, ahora temerá por aquellos a los que más quiere, a los cuales puede ocasionar tanto daño como en su día infligió a Isabel: *Antonio tiene ya ante sí el infierno personal, único, intransferible, que han preparado para él: la separación radical de todos los seres que ama.*<sup>409</sup> Se trata, por tanto, de una venganza perfecta que se corresponde a la perfección con la naturaleza de su culpa, precisamente porque también él causó un daño irreparable a la persona que más amaba. La simetría, entonces, queda establecida con una exactitud casi diabólica.

Antonio Zulueta no puede dejar de pensar en la locura que supone el peligro constante que lo acompaña. Encuentra por el camino a don Zacarías pero muy pronto consigue deshacerse de él. Da la impresión de que este penúltimo capítulo lo es a modo de despedida, como cuando llama a su hija Ana y le pide que lo despida de sus otros hijos. El lector está aguardando la celada en cualquier momento, pero el protagonista continúa sumido en esta nueva extraña situación en la que se encuentra, calculando los peligros que pudieran alcanzar a sus seres más queridos. Al final sube a su piso y recapitula: *Cae entonces en la cuenta de que para él todo el día ha transcurrido como*

---

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 298.

*una larga y oscura madrugada.*<sup>410</sup> El capítulo acaba con una profunda e inquietante desesperanza. Son los prolegómenos de un final que se adivina.

El último capítulo se abre con Zulueta sentado en un banco donde ha pasado la noche. Le duele el pecho y el brazo izquierdo, y no es difícil vaticinar una crisis cardíaca. El narrador describe el nacimiento del día en una gran urbe, las luces y las sombras de un universo extraño, casi fantasmagórico al que asistimos los lectores con una cierta perplejidad, sin tener demasiado claro el destino último del hombre. El protagonista contempla el amanecer y escucha los primeros sonidos del día. Hay en todo el pasaje un atisbo de esperanza, no obstante se nos está pintando un amanecer, y tenemos perfecto derecho a creer en alguna promesa de futuro. No hay grandeza alguna, ni lirismo, en el relato de los últimos instantes del hombre. Todo parece ordinario, cotidiano, como si Antonio Zulueta se hubiese convertido en una de aquellas figuras espectrales de la estación del tren. Está tirado en la calle, le duele el pecho y está abatido. En el último párrafo dos jóvenes descubren a Zulueta echado en un banco como si estuviera dormido, pero en realidad está muerto: *Su cara tiene una expresión tranquila. Cuando lo observan con más cuidado, se dan cuenta de que está muerto. Un perro vagabundo está echado a sus pies, ovillado y dormido.*<sup>411</sup>

A pesar de todos los peores augurios, la muerte del protagonista no puede ser más cotidiana. Es verdad que los invisibles sicarios han perseguido los pasos del hombre, lo han presionado, han llegado a amenazarlo abiertamente, pero a la postre no han sido ellos los causantes de su deceso. En realidad, Antonio Zulueta ha muerto agobiado por su propia culpa, por la asfixia de un mundo que lo ha apartado. El drama interior de Zulueta termina con su muerte; en el fondo, es lo que alguna vez había deseado. Morir para olvidar y para zafarse de su propia tortura.

---

<sup>410</sup> *Ibidem*, p. 304.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 310.

El infierno de la muerte de Isabel, su soledad absoluta, la separación de su esposa y de sus hijos, la persecución y el acecho de aquellos que pretenden hacerle mal ha terminado con la existencia de un hombre vapuleado por el destino, sujeto a los vaivenes de la desventura, al que la mala suerte lo ha colocado en el peor de los trances.

Toda la novela no es otra cosa que un concienzudo, prolijo, complejo y exquisito análisis psicológico del comportamiento de un hombre que huye de sí mismo y de su memoria atormentada. Tal cúmulo de crueldades no podía tener otro corolario que una muerte sin fortuna y sin gloria, una muerte vulgar y doméstica para un héroe novelesco, una criatura trágica a la que hemos visto agonizar a lo largo del relato, batirse contra sus propias sombras y aceptar, al fin la resignación y la derrota. El autor ha colocado siempre a Zulueta en el peor de los terrenos, lo ha sometido a las más brutales torturas psicológicas y morales y lo ha ido convirtiendo poco a poco en un deshecho. De ahí que en los últimos capítulos hayamos asistido al terrible espectáculo del purgatorio; aunque en realidad toda la fábula no es otra cosa que un purgatorio en toda regla, una verdadera antesala del infierno.

No cabe duda de que *Las luces del día* es la culminación novelesca de un ciclo narrativo que comienza en los primeros cuentos, que va adquiriendo nuevas facetas literarias en el empeño por enriquecer es espacio particular en el que habitan las criaturas de García Montalvo, y que es un territorio mestizo, una frontera metafísica entre el bien y el mal, la belleza y la fealdad, el paraíso el infierno. Lo hemos visto en las dos novelas anteriores, y en esta ocasión el intento es más sólido, porque en él confluyen todos y cada uno de los libros de Pedro García Montalvo, a los que podríamos considerar capítulos con un determinado grado de independencia de esa gran novela a la que todavía no ha dado fin. El concepto novelesco de nuestro escritor apenas ha sufrido modificaciones desde aquel magistral *La primavera en viaje hacia el*

*invierno*, aunque ha habido una evidente evolución literaria. Entonces y ahora, en esta última novela, su autor ha tenido pretensiones semejantes. A esto mismo me refería cuando escribí: *El universo de la belleza y de la paz burguesa vuelve a mezclarse otra vez, como en las dos novelas anteriores, con el inframundo de lo siniestro, en el borde mismo de los ámbitos delictivos.*<sup>412</sup> Es esa reunión de caracteres enfrentados, y aun opuestos, lo que otorga un sabor especial a las fábulas de García Montalvo, cuyas criaturas no dejan de sobrevivir en mundos dispares, acosadas por pasiones de índole diversa. Tan increíble nos parece que Ángela de Yeste se deje seducir por Ignacio Viera, que Luisa Estrada ofrezca esa extraña limosna sexual como que Antonio Zulueta se vea envuelto en una terrible desgracia familiar de la cual termina siendo el culpable. Los tres personajes están bien situados, son cultos y no necesitarían frecuentar o temer las represalias de esos ambientes penumbrosos del hampa madrileña, y sin embargo los tres padecen algún tipo de extorsión, persecución o amenaza, y contra su voluntad acaban conociendo el horror de los bajos fondos.

Entonces, la aventura humana que nos relata García Montalvo tiene el enorme interés de adentrarnos en ambientes desconocidos, poblados por criaturas que no están en absoluto acostumbradas a esos espacios. Nos intrigan sus pasiones retorcidas, que el narrador sabe contarnos con la pincelada poética y el acertado comentario acerca de los sucesos narrativos. Esto es básicamente lo que concede a esta obra un carácter moderno, la mezcla genérica, la voluntad de asumir en la novela o en el cuento rasgos, esquemas y recuerdos que pertenecen a la poesía o al ensayo, pero que en las páginas del novelista murciano quedan acordados y ensamblados a la perfección. De hecho el discurso narrativo de Montalvo es uno y vario, homogéneo y enriquecido, íntegro y complejo, como si en él fuese natural la oportuna digresión del narrador, el mínimo y soberbio

---

<sup>412</sup> GARCÍA, Pascual, "Paisaje después de...", op cit.

detalle poético o el relato objetivo y fidedigno. En realidad esto que ahora apuntamos es el resultado de una minuciosa observación, pues el lector atiende a la historia sin apercibirse de otra cosa que de un continuo narrativo, de una anécdota basada en el conocimiento del alma humana y de las imágenes que nos refleja ese espejo en el camino del que hablaba Stendhal. Es cierto que en muchas ocasiones la fábula es interior, y los hechos externos apenas tienen entidad. Es preciso, por tanto, dejar establecido el interés de Pedro García Montalvo por los mínimos sucesos del alma, por los invisibles avatares del espíritu; porque la narrativa de nuestro escritor no atiende a grandes hechos, sino que se limita a narrar el misterio del ser humano, ese prodigio íntimo, tan difícil de nombrar y tan complejo. Buena parte, entonces, de su obra está sustentada en una anécdota mínima y en una intensa recreación novelesca, e incluso a veces la verdadera acción ya ha sido consumada cuando iniciamos la lectura del relato, como es el caso de esta última novela que hemos analizado, mientras que el resto del libro se dedica a relatarnos las consecuencias que ha ocasionado esa acción en la conciencia del protagonista.

Todo lo anterior nos puede dar una idea de la ausencia de convencionalismo en la obra de nuestro escritor. No se trata de cumplir con la fórmula narrativa clásica de planteamiento, nudo y desenlace. No se trata de contar un buen argumento, un conjunto de acciones que protagoniza un héroe o una heroína. No se trata de seguir con cierta fidelidad una línea argumental segura, ni siquiera de contar una historia cómoda para el lector, sino de todo lo contrario; de lo que realmente se trata es de concebir un relato acerca de los enigmas, muchas veces intangibles e inexplicables, del hombre, aunque para ello tengamos que sacrificar la acción, el ritmo narrativo, la comprensión del lector y todo lo que constituye el conjunto de normas de la novela clásica.

Por otro lado es cierto que nuestro novelista huye de ensayos narrativos, de osadías estilísticas y de formalidades que podríamos denominar modernas, tal vez porque su principal preocupación no se halla en demostrar su extraordinario manejo lingüístico sino en llegar al último extremo de la sutileza narrativa, al vértice mismo de la sugerencia, los sobreentendidos y el recodo poético, y para eso, para indagar en la conciencia de sus protagonistas no necesita otra cosa que un estilo clásico, bien dotado para el destello poético, para la reflexión filosófica y para aproximar al lector al mismo centro del prodigio humano, una sensibilidad ponderada, elegante, que no huye el rostro del mal y de la fealdad, que hurga sin miramientos en la fibra más sensible del espíritu humano.

Así, aunque su estética es discreta, contenida, sabia y profunda, sus fábulas tocan en muchas ocasiones los espacios prohibidos del infierno, los territorios procelosos del alma, y sorprende la cautela y la prudencia con que nos conduce al centro mismo del horror, sin apenas pretensiones, con la naturalidad de un maestro de la novela en castellano.

El profesor, crítico literario y escritor Santiago Delgado realiza una interesante interpretación de la novela en el artículo titulado *El Madrid montalviano*.<sup>413</sup> Hay que decir que el seguimiento de la obra de García Montalvo por parte de Santiago Delgado ha sido continuo y de una fidelidad absoluta desde sus primeros libros, casi desde el comienzo; y además lo ha hecho con finura hermenéutica y profundidad. La tesis inicial de esta reseña parte de la idea de un espacio narrativo propio, un Madrid montalviano, tan legítimo como las versiones de Cela, Galdós o Baroja, por poner ejemplos preclaros de escritores que han situado su obra en la capital española. Existe, pues, un Madrid montalviano, que Delgado define con precisión, no es sólo el mapa de una ciudad, sus

---

<sup>413</sup> DELGADO, Santiago, “El Madrid montalviano...”, op cit.

calles y sus plazas, sus jardines, es un itinerario externo que se corresponde casi siempre con el tormento interno de sus criaturas: *Un itinerario externo –con su fría sequedad de nombres propios- para unos laberintos interiores de almas atormentadas por culpas irremediabiles.*<sup>414</sup> Esta es la clave de la tesis de Delgado, ese continuo deambular de todos los protagonistas de los relatos del novelista murciano a la búsqueda de un consuelo para su mal íntimo, una búsqueda que casi siempre los encamina por el dédalo de calles de la capital madrileña. En los cuentos los personajes circulaban por las calles de la ciudad provinciana o paseaban por jardines y huertos. Recordemos al profesor Carlos Humberto en *El hotel de las termas* internándose en la primavera y en el jardín del hotel seguido a pocos metros de doña María, su mujer, desconsolado y oprimido por el peso de la culpa.

Las calles de Madrid añaden a la fábula el horror de un tiempo de posguerra, en el caso de las dos primeras novelas, o el horror de una edad desquiciada donde los marginados se hacían en las fronteras de la civilización. Ángela de Yeste y Luisa Estrada se aventuran en territorios peligrosos, donde el riesgo es grande, en ámbitos oscuros y temibles, que de algún modo reflejan su tormento interior. Santiago Delgado añade acertadamente refiriéndose a estos: *Conforman una suerte de penitencia, concebida, extrapoladamente, al margen de lo moral o lo ético convencionalmente considerados.*<sup>415</sup> Es decir, casi todos están al borde de la legalidad, pero sobre todo, están fuera de la moral al uso. Ángela, Luisa y Antonio purgan una pena, en ocasiones inverosímil, porque no es un castigo inmediato sino que se trata de una pena anterior, un peso metafísico, que no es fácil formular. Es verdad que Antonio se ha visto involucrado en la muerte de su sobrina, pero él no ha sido el causante directo de su desgracia. Luisa Estrada arrastra la culpa de su desclasamiento, los remordimientos de

---

<sup>414</sup> *Ibidem*, p. 311

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 311

haber abandonado a los suyos para ingresar en el club de los poderosos. De acuerdo con la idea de Santiago Delgado, su actividad místico-erótica-caritativa tendría el propósito de acallar su tormento interior, aunque supone finalmente el instrumento de su desgracia. Y, sin embargo, todo su empeño es el de favorecer a los suyos, el de cuidar de los oprimidos, entre los que siente predilección especial por un viejo amigo y un familiar lejano. Son su elección y pertenecen al último círculo de los más allegados; y es con ellos sólo con quienes practica su misericordia carnal.

La culpa de Luisa Estrada, agravada por su viudez, su soledad y su apartamiento la conducen a ese disparate de las visitas a los barrios marginales, su fama de prostituta y su pésima reputación social. Todo lo sufre para experimentar que su misión está por encima de las vanaglorias del mundo. Su camino de perfección queda narrado en el relato hasta ese término necesariamente trágico que confirma el impulso primero de la heroína. Luisa Estrada muere para inmolarse por los desheredados a los que ha dedicado su vida, para redimir su huida de la pobreza y de esa otra España, vencida y humillada, que García Montalvo no duda en describir en este relato. Ya hemos señalado en alguna parte de este estudio esa función de revancha social y política que implica la labor de Luisa, esa voluntad de redimir a los caídos, y de ofrecerles a los perdedores el premio de su cuerpo.

Donde de un modo más claro vemos ese anhelo de purgar sus culpas que empuja a las criaturas de nuestro novelista es en la última novela, *Las luces del día*. Desde la primera página se nos informa del estado de abatimiento y desesperación de Antonio Zulueta, producido por la muerte de su sobrina con la que había mantenido una tormentosa relación sentimental. Además, Isabel muere precisamente después de que su tío le contara su decisión de no prolongar más sus escauceos amorosos.

La culpa de Antonio Zulueta, según las palabras de Santiago Delgado es triple, aunque es imaginaria. El incesto, la pederastia y el crimen sobrevuelan las noches terribles del protagonista, pero el lector sabe muy pronto, que Isabel no es sobrina carnal de Zulueta, que es mayor de edad mientras mantiene el idilio con su tío, y que éste no la ha matado de un modo directo: *El incesto, la pederastia y el asesinato. De ninguno de ellos es directamente culpable el protagonista; pero a todos los bordea, justo por la parte inocente de sus límites.*<sup>416</sup> El tema de la culpa va empapando toda la fábula, y su protagonista va arrastrando el estigma de verdugo y de marginado. Sus noches terribles de insomnio y ansiedad, la separación de su esposa y la soledad constituyen el martirio de Zulueta antes de ese final previsto, aunque novedoso, que lo conduce a la muerte. Toda la obra en sí es un canto triste a la nostalgia del paraíso perdido, una continua lamentación de la tragedia y de la muerte, una perenne memoria del amor y de la juventud. Antonio Zulueta padece y muere como un culpable, no a efectos legales u objetivos, sino a otros efectos, como un elegido para purgar los errores del hombre. De hecho, si Ángela y Luisa constituyen dos modelos femeninos de altura en la novela, Antonio Zulueta aporta a la narrativa de García Montalvo el patrón masculino, el hombre egoísta y mujeriego cuya única obsesión y ceguera son las mujeres, los placeres de la vida y el amor. Incluso en su estado de postración, aún alienta una pequeña llama de deseo por la joven vecina a la que vigila desde su casa y con la que se encuentra de vez en cuando en la acalle. Es, por supuesto, un amor imposible, como lo fue el de Isabel, pero el deseo de Zulueta se contenta con albergar una esperanza quimérica. Es su condición de hombre condenado, de hombre fuera del mundo, vilipendiado y despreciado por los suyos, Antonio Zulueta coquetea de modo irremediable con la vida que le resta, con la mirada de una muchacha hermosa, con el gorjeo de los pájaros en la

---

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 311.

plaza, con el recuerdo de sus hijos, y sobre todo con la añoranza de una historia de amor malograda. El seductor maduro no se contenta con un estado de tranquilidad, sino que no desaprovecha la ocasión de tentar sus sentidos con una nueva aventura.

Pedro García Montalvo ha querido concebir un personaje de la altura de sus heroínas anteriores, construido con todos los defectos y todas las virtudes de un hombre. Resulta curioso y tal vez significativo que este hombre protagonice la novela de tono más patético y melancólico de toda la narrativa de García Montalvo. Ni Ángela ni Luisa logran sus deseos, pero su espíritu no se atormenta tanto como el de Antonio, ni adquiere la narración tintes tan aciagos como los de este relato. Muy probablemente sea Antonio Zulueta junto con Carlos Humberto los dos protagonistas más tristes y desolados de la producción narrativa de nuestro escritor. Lo cual da idea del espíritu diferente que el narrador confiere a hombres y a mujeres, pues suelen ser ellas las que mejor combaten la tristeza con un natural sentido vitalista, escépticas y descreídas pero aferradas al mundo de los sentidos y con la conciencia de un destino necesario.

Es cierto que también muere Luisa, pero su muerte resulta involuntaria, y antes de ella ha demostrado que seguirá luchando por los suyos y que no los dejará a su suerte. A pesar de todos los problemas, Luisa no se deja vencer, se rebela de continuo y sigue firme en su empeño de llevar el alivio a los que lo necesiten, aunque para ello tenga que prescindir del amor de Zaldívar. Su muerte es el castigo de los otros por una vida verdadera, de entrega y de sacrificio, mientras que la muerte de Zaldívar es una lenta y permanente caída en el vacío, una absoluta sumisión al terror de la existencia. Tampoco Ángela de Yeste se deja arrostrar por las condiciones adversas en las que transcurren sus entrevistas con Ignacio Viera. Está dispuesta a salvar a sus amigos, y sobre todo está dispuesta a desenmascarar los planes secretos del sicario. Y eso es lo que finalmente ocurre.

Las heroínas de Pedro García Montalvo han sido forjadas con el metal del valor, la honradez y la sensualidad, y destacan incluso por encima de los hombres por su liberalidad y por su prestancia.

Antonio Zulueta, en cambio, es prácticamente un guiñapo desde la primera página, un continuo lamento y una nostalgia perpetua del amor de otra época y de los encantos de otra mujer. El miedo, la tristeza y el desasosiego lo conducen por una suerte de calvario hasta su fin natural. Muere de miedo, invadido por los terrores nocturnos, codiciando la luz de otro tiempo, y vigilado por las sombras de su mala conciencia.

Francisco J. Díaz de Castro resalta en su reseña acerca de *Las luces del día* la morosidad y el detenimiento con los que nuestro novelista ha ido creando su obra. Para empezar no duda en calificarlo de espléndido narrador, ajeno a los premios literarios, y desde luego podríamos añadir también: ajeno a todo el mundo de la farándula literaria, a las prisas y a los compromisos editoriales de índole anual, a las concesiones al gran público o a los editores desaprensivos. Este carácter de escritor raro, sumido en la provincia, le ha granjeado no pocos descalabros, pero sobre todo una fama de excelente narrador entre los círculos más escogidos de la crítica y el profesorado. Díaz de Castro incide en la particularidad de los quince años transcurridos desde la primera obra. *Es decir, en quince años sólo tres novelas*, aunque a continuación añade los libros de cuentos *la primavera en viaje hacia el invierno* (1981), *Los amores y las vida* (1983); y los ensayos *La imaginación natural* (1977) y *Las villas de Roma* (1984). De acuerdo con las fechas es fácil determinar lo que el crítico canario apunta. Esos cinco años que median entre su primera y su segunda novela (*El intermediario* y *Una historia madrileña*, y esa década casi ha tardado en dar a la luz esta última obra que ahora comentamos: *Una obra que reconfirma la valía de su autor y que nos ofrece una introspección en la conciencia de su protagonista que va más allá del hilo de la*

*anécdota para convertirse en una reflexión generacional y en un retrato de nuestro presente colectivo.*<sup>417</sup> Lo que el crítico deja patente desde el principio es la calidad de la obra literaria del novelista murciano y su firme determinación de construir un edificio narrativo con rigor. Si las dos anteriores novelas recreaban el Madrid de la posguerra, en *Las luces del día* se atiende de modo especial al deambular de Antonio Zulueta por las calles de Madrid cercanas a su domicilio, un perímetro reducido que en realidad simboliza su tormento interior: *Un barrio madrileño real que se va transmutando en el laberinto de su conciencia a medida que la novela avanza hacia su desenlace trágico.*<sup>418</sup> El itinerario de sus paseos cotidianos es la imagen de su búsqueda interior, de su confusión íntima. El narrador lo deja andar suelto por las calles y va siguiéndole la pista, a la espera de cualquier acontecimiento, atento a su dolor y a su desconcierto. En algo nos recuerda esta imagen a la de doña María tras los pasos de su esposo Carlos Humberto en el relato *El hotel de las termas*.

También las criaturas novelescas de García Montalvo andan para mitigar su pena, y también las sigue de cerca el novelista, como si cumplieran entre ambos una peregrinación insólita al reino imposible de la inocencia. Esto es lo más destacable de la novela, esa complejidad emocional de la aflicción, esa riqueza expresiva en el regodeo de la pena.

Díaz de Castro alude al eje central de todo el argumento, aquello que desencadena el inicio del relato: la muerte en situación accidental de su sobrina Isabel, con la que ha vivido una tórrida historia de amor. La novela, entonces, se inicia cuando ya ha ocurrido todo y el protagonista se halla en un estado de total desvarío emocional: *El peso de la culpa que tanto su mujer como el resto de la familia echan sobre su conciencia lo convierte en un angustiado que huye de sí mismo recorriendo*

---

<sup>417</sup> DÍAZ DE CASTRO, Francisco, “Las luces del día”, op cit..

<sup>418</sup> *Ibidem*,

*interminablemente el limitado territorio de su barrio, perdido para siempre en su interior.*<sup>419</sup>

He aquí otro de los rasgos destacados de la narrativa de García Montalvo. Los personajes desarrollan su cometido y ejecutan sus acciones de un modo ambulatorio. Van y vienen por las calles de Madrid con su castigo auestas, como Luisa Estrada o Antonio Zulueta. Son casi criaturas peripatéticas, que no cesan de dar vueltas por territorios exteriores, ubicables en un mapa, y por espacios de su conciencia. Van a la búsqueda de algo o de alguien, desasosegados, arriesgando incluso sus vidas o sus reputaciones.

Francisco J. Díaz de Castro da muy pronto con la idea central de la novela: *Antonio recorre la espiral de la autodestrucción perseguido sin saberlo por la venganza que urde su cuñado, el padre de la muchacha muerta.*<sup>420</sup> La condena y la caída son conceptos religiosos y existencialistas que sobrevuelan las páginas del libro, que vertebran toda la anécdota. En el fondo, de lo que se trata es de purgar la pena, de pagar la responsabilidad en la muerte de Isabel, pero acaso no sea sólo una cuestión puntual, sino que buena parte de las criaturas montalvianas se hallen en ese proceso de expiación. Como Luisa Estrada, también Antonio Zulueta lleva su propio drama auestas y parece abocado al desastre final.

En opinión del crítico el título de la novela marca las pautas tonales de ese progresivo deterioro de la conciencia del protagonista, que continuamente está cayendo en un pozo sin fondo, y de nuevo encuentra algún motivo para salir a flote. De esa acción interior, la novela como todas las suyas posee una estructura casi cinematográfica que, al parecer del crítico, contrasta y se equilibra con ese viaje interior en el espíritu del protagonista. Francisco J. Díaz de Castro ofrece un último juicio

---

<sup>419</sup> *Ibidem*

<sup>420</sup> *Ibidem*.

favorable acerca de la obra cuando añade que el novelista acierta a dibujar el deterioro del protagonista, y mezcla con sabiduría la ironía, el humor, el drama, en la mejor tradición narrativa: *Esa que nos implica cordialmente al mismo tiempo que nos sorprende con su arte de palabra.*<sup>421</sup>

---

<sup>421</sup> *Ibidem.*

## 7.- EL AIRE LIBRE

En el año 2002 se publica en la editorial granadina La Veleta el que hasta la fecha es el último libro de Pedro García Montalvo.<sup>422</sup> En esta ocasión no es un relato corto o largo, sino un conjunto de ensayos, artículos y semblanzas, alguno de ellos aparecido en periódicos o en revistas de alcance nacional, y casi todos de asunto estético o literario, en los que la amistad, el paisaje, la memoria y la tierra de origen tienen un lugar de privilegio. El título alude a la vida y al arte, al espíritu y a la materia, al flujo estético y a la literatura. En el prólogo escribe el autor: *Es un aire que, al mismo tiempo, es interior, un alma, y que también es y está fuera como el aire fresco de una meseta.*<sup>423</sup> De nuevo regresa el novelista a su pasión por los paisajes, ese don especial por captar el clima, la luz y la orografía de una tierra hasta convertirlo todo en la atmósfera en la que se desarrolla la acción del relato. Lo hemos visto en los cuentos, en el paisaje

---

<sup>422</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *El aire libre...*, *op cit.*,

<sup>423</sup> *Ibíd.*, p. 11

mediterráneo de los jardines y los huertos por donde solían pasear las señoritas de la burguesía murciana o en el paisaje más grave y sombrío de Madrid, en cada uno de ellos había una excusa narrativa para los colores de la paleta del escritor. Ahora, en este libro el título no alude a un paisaje concreto, sino a un paisaje interior, y da cuenta por supuesto de su conocimiento acerca de la vida y del hombre, del misterio de las horas y de las palabras: *Hablan de una larga amistad con la vida y sus seres, una aceptación de su belleza, de su dolor, de su verdad.*<sup>424</sup> Todo ello forma parte de su obra literaria, de la sabiduría narrativa de un hombre que no se contenta con lo evidente sino que busca el detalle, revela la sugerencia, otorga una pluralidad de sentidos, y con todo ello construye una obra capital. Este último título arroja luz sobre las interioridades de esa obra en marcha, y permite la comprensión cabal de algunos enigmas literarios. La belleza, el dolor y la verdad a los que se refiere el novelista son constituyentes básicos de toda su narrativa; tanto que en realidad forman el núcleo generador de toda ella.

Verdaderamente lo que sorprende de este *Aire libre* es la frescura con la que su autor nos lo va contando todo, desde el misterio pictórico de Ramón Gaya o Pedro Serna hasta ese particular modo de hablar de Espinosa, tan bien descrito, con esa cualidad de la prosa de García Montalvo de imbuirse del espíritu de las cosas y de las personas de las que escribe hasta encarnarse en ellas, hasta ser ellas. Como en todos los grandes escritores lo que más perplejo nos deja de este libro es el uso brillante y ponderado y misterioso de la palabra, esa forma de nombrar el aire y esa luz con la que ilumina prodigiosamente cuanto escribe. Ésa es la luz de la sencillez sustantiva, heredada acaso de Miguel Espinosa, la luz de la verdad y del arte, la luz de la palabra. Si algo especial tiene este título está en esa luz, en ese modo venturoso de ofrecernos una verdad interior, un universo propio.

---

<sup>424</sup> *Ibíd.*, p. 13.

En el primer trabajo de la obra, titulado *El descendimiento*, Pedro García Montalvo expone una idea original sobre la literatura y el arte, según la cual la responsabilidad última en la concepción de un libro, de un cuadro o de una catedral no es del todo asunto exclusivo del autor: *El error sustancial del artista moderno consiste en creer que el hombre es el autor autosuficiente de las obras de arte.*<sup>425</sup> El proceso es anterior al propio artista y le viene impuesto, como si él sólo fuera un intermediario y la sustancia artística le viniera de más arriba en la forma de un descendimiento. Es verdad que el autor le da forma a esa sustancia, le procura existencia real y provoca su nacimiento. Es del espíritu de donde surge la imagen de un cuadro, el arquetipo de una construcción, el numen de un poema, y al autor le llega desde arriba, como un don impuesto, como concebía el zamorano Claudio Rodríguez la poesía. El autor se limita a recibir ese don, a facilitar el encuentro del cual nacerá la obra de arte: *Cualquiera que haya escrito sabe, si ha escrito algo verdadero, que su obra es un encuentro, que es algo que le ha sucedido.*<sup>426</sup> El misterio de la obra de creación queda de este modo desvelado, y el concepto literario de García Montalvo se nos aclara desde el primer momento, tanto que constatamos la perfecta adecuación entre práctica y teoría, porque ésa es en efecto la intuición que hemos tenido mientras leíamos sus libros, el palpito de que además de trabajo, disciplina e inteligencia, resumaban el aliento divino de un encuentro singular, el de su autor con la verdad literaria, con el espíritu de la palabra.

Nos ilustra Pedro García Montalvo su concepto del arte con la leyenda de la ciudad de San Petersburgo, según la cual primero fue formada en los cielos, y a continuación descendió y vino a aparecer: *En el nevado paisaje de los pantanos del río, allí donde fascinó a reyes, a sucios y crudos campesinos rusos y a la exiliada Madame*

---

<sup>425</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>426</sup> *Ibidem*, p. 18.

*de Staël*.<sup>427</sup> La prevalencia del sueño frente a la realidad es obvia. El creador invoca la fuerza del espíritu, pero no siempre le corresponde todo el poder para ejecutar su obra. El proceso es misterioso e impredecible. Nada hay del todo seguro en la realización de una obra de arte; se trata más bien de un azar arbitrario, de la invocación de ese sumo sacerdote que es el artista. La vanidad del creador consiste en apoderarse de una materia que nunca le perteneció, de un prodigio que sucede al margen de su voluntad, como sucede el prodigio de la ciudad rusa, a orillas del río Neva, mientras descende entera y se va haciendo realidad junto a los canales, con la majestad de sus iglesias y de sus palacios.

El milagro del arte es, entonces, ese descendimiento del espíritu al encuentro del hierofante que oficia la ceremonia de convertir el soplo divino en materia viva de la realidad.

También en el siguiente trabajo, titulado *Los frutos del espíritu*, vuelve a plantear el autor como en el magnífico artículo anterior una hermosa metáfora de la creación y de la vida. Si en el ensayo anterior el artista era tan sólo un mediador entre el espíritu y la creación, en éste prevalece la imagen del datilero subido a la palmera a finales de otoño para recolectar esos característicos frutos del levante español. No es pequeño el esfuerzo y el peligro al que se somete el hombre que asciende con trabajo por el tronco de la palmera y se ve vapuleado por el viento conforme se halla más alto. Luego va cortando los racimos de dátiles y los va echando al suelo. Se trata de una evocación del autor, de un retazo de su infancia que viene para erigir una idea sobre el arte y la vida: *El fruto del arte se asemeja al de la palmera: no se da más que en la cúspide, mientras que el tronco, desnudo de ramas, es asimismo difícil de ascender*.<sup>428</sup> A continuación el narrador va aduciendo ejemplos de la literatura clásica como *Rey*

---

<sup>427</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>428</sup> *Ibidem*, p. 24.

*Lear* de W. Shakespeare, en uno de cuyos pasajes se hace mención al samphire, el hinojo marino, que suele crecer en lo más escarpado y peligroso de los acantilados hasta donde vienen a recolectarlo hombres esforzados y temerarios; o en otra obra, esta vez en *Las andanzas de Wilhelm Meister* de Goethe donde el autor alemán menciona con admiración al Wildheruer, *el recolector de heno bravío, que siega estos vegetales en los cortados de los riscos.*<sup>429</sup> De toda esta bibliografía el autor extrae la idea de que Shakespeare y Goethe admiran la labor osada de estos hombres que exponen sus vidas por recolectar determinados frutos de la naturaleza, aunque estos frutos se encuentren en los lugares más apartados y peligrosos. García Montalvo, que se está refiriendo al proceso de creación, añade a todos sus ejemplos el de los hijos, a los que también hemos ido a buscar, dice, en el límite del mundo. Como si todo lo bueno se hallara en los pasos difíciles, en los abismos tenebrosos, en las montañas escarpadas. Los dones del espíritu, como la sabiduría o la inteligencia, y los del alma, como la bondad y la templanza están siempre en algún territorio difícil, en alguna altura incómoda, al límite de algún precipicio.

La anécdota del datilero se cierra con una imagen refrescante y sureña, entreverada con los recuerdos de la infancia del narrador: *La escena dejará un recuerdo de fresca sensualidad.*<sup>430</sup> No cabe duda de que también en esta obra, como en toda su producción, el novelista no respeta los límites académicos de los géneros literarios, sino que más bien pretende su vulneración, la sabia mezcla de lo narrativo, lo lírico y lo ensayístico hasta conformar un género nuevo, que no prescinde de la anécdota cuando de lo que se trata es de reflexionar sobre algún aspecto de la vida y del arte y, viceversa, no olvida la meditación y la idea cuando está contando una historia; de tal forma que en el discurso literario de Pedro García Montalvo quedan asimilados a la perfección

---

<sup>429</sup> *Ibidem*, p. 25.

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 26.

caracteres literarios de diversa procedencia, combinados con libertad, sin caer en el fácil prejuicio de una modernidad mal entendida, e imponiendo con estilo e inteligencia unas formas literarias que no tienen un tiempo definido y que más bien pertenecen a lo eterno, a lo universal, al pleno territorio literario. El datilero, la evocación lírica y la idea sobre el arte y la vida no pueden separarse de la evocación y de la voluntad de relato que observamos en todo el texto. Por eso resulta difícil dictaminar con precisión si lo que hemos leído entra de lleno en alguna categoría genérica o, más bien, forma parte de ese espacio de libertad y creación tan necesario para un escritor de la estirpe y del talante de Pedro García Montalvo; el que por otro lado no se separa en exceso de la tradición levantina y mediterránea, tan proclive a la creación de la estampa, del cuento con moraleja, de la anécdota elevada a categoría, del ejemplo que es fuente siempre de enseñanza y deleite.

Un apartado especial lo constituyen los siguientes tres capítulos bajo el título genérico de *Tres escritos para Pedro Serna*, los cuales sin duda justifican la afirmación del autor en el prólogo cuando se refería a la amistad como denominador común de los trabajos de este volumen. Hay en él magníficas piezas literarias acerca de amigos importantes y de otros anónimos, que el autor trata con un mimo singular, y de todos ellos sobresalen estos tres ensayos en los que predomina la personalidad y la obra creativa de uno de los más importantes pintores murcianos, y aun de envergadura nacional. *El vaso rebosante* es el primer título, y en él torna García Montalvo a su vieja teoría del descendimiento, según la cual a pintores como Serna de vez en cuando y en virtud de algún misterioso enigma se le entrega la realidad en forma de cuadro. La realidad, verde, gris y bermeja de ese paisaje ha dejado su alma húmeda sobre el frágil papel, como respondiendo a ese acto de amor original. Es evidente, continúa, que el pintor ha realizado el prodigio y ha creado el cuadro, pero también está claro que todo

ha sucedido por esa magia inefable del acto creador. Después pasa a explicar el fundamento del vaso rebosante, que cuando se halla lleno lo está de una tensión particular, como si el agua se hallara en los límites de desbordarse y temblara en el mismo borde. Esa energía interior está en la realidad, en el paisaje y en los objetos, y es como si todas las cosas del mundo estuvieran pidiendo con esa tensión interior que alguien las sacase de sí mismas para ser. Este es el enigma del arte, acudir a la llamada de la realidad para convertirla en otra realidad nueva: *Éste es el milagro del Paño de la Verónica, que acoge el rostro de Jesús, la intensidad infinita del dolor, de la pasión, del amor que quiere venir a nosotros.*<sup>431</sup> Esto es lo que García Montalvo percibe en los cuadros de su amigo Pedro Serna, esa tensión interior, ese vaso rebosante con el que el pintor construye su propia realidad. Ese espíritu en eterno movimiento es la clave de la obra del pintor Pedro Serna: *La esencia del mundo es una especie de quietud dotada de un imperceptible movimiento.*<sup>432</sup> He aquí el misterio del vaso rebosante, que aun en calma no deja de temblar apenas, como dotado de vida propia: *Lo eterno que está vivo e imperceptiblemente se mueve. El vaso rebosante.*<sup>433</sup>

Pero de cualquier forma el misterio radica en esa entrega a un creador concreto, en el proceso mediante el cual va surgiendo una realidad distinta en el papel de Serna, como si él fuera el escogido para que esa realidad se entregue, y no otro. Pero es que además en este caso, la obra y el creador participan de ese prodigio del arte, de ese milagro del vaso rebosante. El propio Pedro Serna, despojado de la apariencia de artista es ya en sí una imagen de ese enigma de la creación, pues todo en él se aparta del arquetipo de pintor, de la imagen del creador: *No, no he visto a nadie que represente mejor al hombre puro y simple, que no tiene ni sabe sino que es.*<sup>434</sup> Esta última

---

<sup>431</sup> Ibidem, p. 31

<sup>432</sup> Ibidem, p. 31

<sup>433</sup> Ibidem, p. 31

<sup>434</sup> Ibidem, p. 32.

formulación verbal nos recuerda invariablemente a aquellas definiciones de Miguel Espinosa sobre la burguesía en su obra *La fea burguesía* en la que precisamente aclaraba que el burgués no era, no tenía sustancia, y por eso necesitaba comprar, atesorar cosas que le prestaban su identidad. En cambio Pedro Serna no necesita tener ni representar, porque es, tiene sustancia, existe rebosante de su propio misterio. Lo que el arte pone en evidencia es esa existencia en plena ebullición, ese hálito de misterio que poseen los seres y el paisaje y que viene a nosotros convocado por nuestra propia ebullición, como si el misterio de la realidad fuese llamado por el misterio interior de la persona, y ambos se encontraran en la obra de arte. En este ensayo hay no sólo un elogio merecido de la obra plástica de Pedro Serna, sino también un emotivo elogio de la persona, del artista que hace posible la materialización del milagro creador, del amigo al fin.

*Un amanecer de Pedro Serna* es el segundo trabajo literario que le dedica al pintor murciano. En esta ocasión para referirse a esa particular predilección pictórica de Serna por los amaneceres, como si todo su afán creativo estuviera iluminado por esa luz purísima de las primeras horas del día: *En los cuadros de Serna notamos siempre la huella todavía húmeda de su creación, y sentimos que sus luces ocre y malvas acaban de nacer a la vida.*<sup>435</sup> En el fondo se trata de una cualidad virginal, de un modo peculiar de mirar el mundo recién hecho, con los ojos nuevos de la juventud y del milagro. Esta reflexión sobre los cuadros de Pedro Serna conduce a García Montalvo a una idea general sobre el arte y la creación, pues aunque habitualmente observamos el mundo con la impresión de que todo es antiquísimo, en el proceso artístico todo está sucediendo en ese mismo instante, todo es por tanto nuevo, he aquí una de las principales virtudes de la creación, la de perpetuar el presente y convertir en eterna la

---

<sup>435</sup> *Ibidem*, p. 33.

actualidad: *El momento que vivimos en cada instante del presente, es el momento primero del Génesis, cuando todo está amaneciendo.*<sup>436</sup> Ésta es la impresión que producen algunos cuadros de Pedro Serna, la certidumbre de que el mundo acaba de hacerse y de que ese tiempo va a ser perpetuo. Un milagro, por tanto, que nos permite contemplar las cosas con la impresión de que nunca se extinguirán. El prodigio de esta cualidad artística reside en el hecho de que ya nunca volveremos a contemplar la vida con otra mirada que esa eterna celebración del presente amanecido y perenne. El paisaje, las gentes y las calles de la ciudad recobran de repente su imagen primigenia, su forma original como si nos encontráramos en el primer día del mundo: *Este rincón de mi ciudad, con sus árboles primaverales –y todo el universo que lo rodea- acaba de recibir la dulzura del ser y la vida.*<sup>437</sup> En los cuadros del pintor Pedro Serna encontramos ese misterio de la luz y todo parece venido hasta nosotros por vez primera, como si el tiempo se hubiera detenido, o mejor, como si retrocediéramos en la memoria de la especie hasta el primer nacimiento, y ahí halláramos una acuarela de Serna, un óleo brillante de humedad y de luz como un amanecer murciano, como el preludio del edén en el primer día del mundo.

Pedro García Montalvo acaba su ensayo, este formidable homenaje al artista y al hombre, con la invitación para que vayamos a visitar las acuarelas de su amigo Pedro Serna en el Almudí murciano, en un mes de mayo cualquiera de un año que ya ha sucedido, para extasiarnos ante su pintura: *Es bueno ir a contemplar sus cuadros, sin prisa, y aguardar ante ellos para ver el amanecer.*<sup>438</sup> La idea y la palabra hermanadas en el hermoso tributo a la amistad y al arte, condensados ambos en un atisbo de verdad y de vida. Pedro García Montalvo no escatima el momento para deslizar bajo una prosa finísima, sencilla y evocadora, la expresión de su talento ensayístico. Aunque en

---

<sup>436</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>437</sup> *Ibidem*, p. 35.

realidad todo lo anterior no es otra cosa que el producto de un observador nato, dotado de sensibilidad, atento a la perplejidad del mundo y del arte, dispuesto a construir un texto cualquiera con el resultado de un paseo, de la visión de un cuadro o de la evocación de una charla. Pedro García Montalvo se encuentra en posesión de una perspectiva estética desde la cual juzga con ojos sabios y experimentados el espectáculo misterioso de la vida. De manera que el asunto de estos pequeños ensayos suele ser en realidad una excusa para desarrollar un concepto, una meditación que siempre está relacionada con su propia obra literaria y con su vida. De ahí que esta obra se encuentre llena de amigos y, sin embargo, esté repleta del pensamiento estético y vital de su autor. Vida y literatura, entonces, confluyen en las páginas de un libro fresco, profundo y luminoso como un amanecer de Pedro Serna.

El segundo trabajo dedicado al pintor Pedro Serna torna a combinar el aprecio al amigo con la admiración por su pintura; o también, la estrecha relación entre las virtudes estéticas de sus cuadros, su manera de trabajar y su personalidad. Entonces, el homenaje a su pintura se convierte en un homenaje a su humanidad, aunque ambos aspectos se funden y se mezclan en la percepción de García Montalvo: *Esa delicadeza de hombre cabal es la misma que acoge estos paisajes de Roma y sus alrededores como si fueran “cosa suya”, gente que ha quedado a su cuidado.*<sup>439</sup> Destaca el autor la sencillez y la laboriosidad del creador que se entrega a su trabajo con la profundidad y la dedicación que éste merece, sin escatimar un último y más preciso acercamiento al mundo que va a trasladar al papel. García Montalvo ensalza las formas artesanales de un trabajador pero no puede evitar un generoso gesto de admiración al producto final: *Pero el verdadero, verdadero milagro, como siempre, era el paisaje que aparecía entonces*

---

<sup>438</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>439</sup> *Ibidem*, p. 39.

*ante nosotros, simple, deslumbrante, vivo.*<sup>440</sup> Estos son los atributos del artista, y junto a ellos los de la discreción y la prudencia, para los que García Montalvo reserva alguna anécdota, insistiendo en que Pedro Serna nunca corrige a un amigo, y si éste se equivoca se las arregla para darle la razón o para minimizar su yerro. Su tacto infinito no le permite enojar al visitante que ha sido invitado a su casa para contemplar alguna de sus últimas obras.

Lo que Pedro García Montalvo destaca del hombre es en el fondo una cualidad aplicable a la obra, porque ambos son una misma unidad moral y estética: *Serna habla siempre con esa discreción que tiene la verdadera amistad, con un tono sereno y conciliador.*<sup>441</sup>

Pedro García Montalvo consigue con estas semblanzas dedicadas al amigo acercarnos a un mundo personal y literario, construido con las imágenes de su vida y con los valores estéticos y humanos que trascienden en cada uno de sus libros; hasta tal punto que literatura y vida quedan ensambladas en estas pequeñas piezas literarias de difícil clasificación genérica. El universo estético de los cuadros de Serna surge, en opinión de Pedro García Montalvo del mundo interior del hombre, o al contrario, en los cuadros de Serna, en la finura y en la vida que exhalan hallamos la auténtica dimensión personal del pintor. Alguna anécdota y el aprecio de su pintura bastan para resolver el enigma de Pedro Serna al modo evangélico: *Éste es el hombre.*<sup>442</sup> Infatigable, prudente y discreto, no duda el pintor en adentrarse en la espesura hasta empaparse del verdadero sentido del paisaje, pero en su obra resalta la finura de una mano conducida por el talante del hombre, de un cerebro que gobierna la templanza del corazón, en el que la bondad, la nobleza y el talento se disuelven en la magia de esas magníficas acuarelas:

---

<sup>440</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>441</sup> Ibidem, p. 38.

<sup>442</sup> Ibidem, p. 39.

*Luego, en sus acuarelas queda esa infinita suavidad con la que trata la vida de sus paisajes.*<sup>443</sup>

La finura, pues, de Pedro Serna no constituye sólo un rasgo pictórico sino que forma parte de su propio espíritu, de su íntima delicadeza humana. Ésta es la tesis de García Montalvo, la idea que ha venido repitiendo a lo largo de estos dos últimos escritos, la necesaria confluencia de las maneras artísticas y las maneras humanas. De ahí que el espectador de sus cuadros perciba con nitidez ese brillante pálpito del hombre que comprende el mundo y nos lo muestra desde su personal atalaya de creador. Y, sin embargo, a pesar de los continuos y merecidos elogios del escritor al artista plástico, el tono de este pequeño artículo es el tono cuidado con el que García Montalvo lo observa todo, sin excesos, sin exageraciones banales, nombrando el prodigio con cautela, sin cargar inútilmente las tintas; todo lo cual engrandece el valor de sus palabras, y aunque en su deseo esté mostrarnos en Pedro Serna, a un hombre bueno y entregado a su trabajo, sin otras virtudes que la sencillez y la nobleza, en realidad lo que está consiguiendo es enaltecer la figura del artista y la del ser humano hasta proporciones de una cierta envergadura. En el estilo de Pedro García Montalvo la sobriedad verbal es una constante y con ella lo nombra todo, no sólo para iluminar el horror, sino también para señalar la grandeza. Son los modos elegantes y sabios de mostrar el mundo que nuestro escritor utiliza en su tarea cotidiana, sin añadir apenas nada que pueda modificar o devaluar la calidad de lo nombrado.

En *Retrato de una mujer buena* el autor establece desde el principio una clara distinción entre la bondad natural e innata, que suele acompañar a determinados individuos durante toda su vida sin esfuerzo alguno, como los acompaña la sombra, como una parte indispensable de su bagaje moral, y otra bondad, aquella que buscamos

---

<sup>443</sup> *Ibidem*, p. 40.

como un ejercicio de nuestra voluntad, como se persigue un valor o una virtud, en la que empeñamos esfuerzo e interés. Se trata de una bondad que la persona va modelando a su antojo y que supone un ejercicio de decisión y de carácter.

De estas dos formas de bondad, Pedro García Montalvo atribuye la primera a su compañera y amiga Carmen Bautista, a la que por supuesto va dedicado todo el artículo con motivo de su jubilación como profesora de lengua y literatura española. El autor insiste en definir con precisión la virtud de la homenajeada: *Esa bondad primigenia, inocente y sin origen, que vive en ella con la misma placidez que el color de sus ojos.*<sup>444</sup> Puestos a elegir entre estos dos modos de bondad, Pedro García Montalvo se abstendría de quedarse con uno de ellos, porque ambos le parecen esenciales para el hombre. La inocencia y el esfuerzo por ser mejores pertenecen a ese camino de perfección que constituye la santidad en algunas religiones. El coraje de obrar y bien y la espontaneidad de la nobleza nos muestran el camino de lo que debemos perseguir como un propósito loable.

Sin embargo, en Carmen Bautista el autor ha encontrado el misterio de la simplicidad del alma, una luz propia que ilumina su interior, una espontaneidad verdadera e inocente y la naturalidad de quien se entrega a la vida y a los demás con buen ánimo y mejor humor, a pesar de los desengaños y de las añagazas del mundo: *En este retrato imaginario que vamos componiendo, estaría su inteligencia, y brillaría enseguida su feminidad, remansada en todo estos años de tranquila soltería.*<sup>445</sup> El autor, para resaltar ese carácter femenino relata alguna anécdota como la que hace referencia al catedrático de literatura don Ángel Valbuena que en la plaza de Santo Domingo abordaba a Carmen y no dudaba en piroppearla con expresión educada y garbo caballeroso: *Tiene usted unas piernas muy bonitas. No tenía más remedio que*

---

<sup>444</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>445</sup> *Ibidem*, p. 44

*decírsele*.<sup>446</sup> La profundidad de los elogios, formulados con una sinceridad encomiable, adquieren un tono más humano y acaso un tanto frívolo con las anécdotas que García Montalvo relata con no poco gracejo, para acto seguido volver al tono emocionado y grave de toda la pieza, construida como un regalo y como una magnífica prueba de amistad y de lealtad a la compañera de trabajo.

Para terminar el escrito el autor se refiere a un huerto por el que pasaba en su infancia camino de la escuela, uno de esos huertos frondosos que tanto abundaban en la niñez de nuestro novelista y que con tanta frecuencia ha utilizado en sus relatos. Se trata de un huerto secreto, anónimo que el autor guardaba en su memoria como se guarda un espacio de ese paraíso al que llamamos infancia, y al cual una amiga al fin pudo identificar como el huerto de la casa familiar de Carmen Bautista. Enseguida García Montalvo concluye la historia con corolario moral, pues el huerto cuyas hojas y cuyos árboles acompañaron las horas felices de su infancia no podía ser otra cosa que un don anticipado de su amiga Carmen Bautista, una premonición de su talante generoso y acogedor, y termina de esta guisa: *El primer regalo, que muchos años antes de conocerme, me hiciera esta mujer buena, que pasa por la vida suavemente, obsequiosa y amiga como su propia sonrisa*.<sup>447</sup>

El tono entrañable, la reflexión inteligente nacida de las anécdotas sugestivas son rasgos de buena parte de estas piezas literarias, jugosas y atractivas por lo que encierran de vida verdadera y escrita con la lengua soberbia de un narrador fascinante.

*Una memoria viva* lleva como subtítulo *Anotaciones a un fragmento de Galdós sobre Cervantes*. Se trata de la primera pieza de trasfondo literario incluida en el libro, acerca de dos de los escritores españoles que más influencia han tenido en la obra de Montalvo: Cervantes y Galdós. Un binomio cuya relación resulta evidente, pues en la

---

<sup>446</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>447</sup> *Ibidem*, p. 46.

obra del canario inciden de modo directo los modos y los argumentos del novelista español por excelencia, Miguel de Cervantes. El artículo se inicia con el relato del narrador que se refiere a una cita de Cervantes que a su vez le había recordado una página galdosiana leída veinte años atrás. El autor se detiene en esos momentos especialmente dulces de la lectura en los cuales nos paramos para degustar un pasaje, o para ensimismarnos en pensamientos o ensoñaciones que se derivan de nuestra lectura. Cuando los libros merecen la pena es mayor el tiempo gastado en esas digresiones del espíritu, que por unos minutos nos impide continuar con el hilo de la lectura, sumiéndonos en un territorio particular: *La emoción misma que nos han regalado esas líneas del libro, nos deja ensimismados, nos sitúa en el centro mismo de un sentimiento nuestro muy hondo.*<sup>448</sup> De vez en cuando levantamos la mirada del libro y disfrutamos de su hálito sólo con el pensamiento para volver acto seguido a la lectura atenta de sus páginas.

El libro en cuestión era *Lo prohibido* en el que uno de los personajes, Rafael Bueno de Guzmán cuenta a su sobrino que su padre conocía el Quijote de memoria y lo citaba de vez en cuando de la forma más oportuna, ya fuera un refrán del escudero o una sentencia del amo. Es, por supuesto, como refiere el propio Galdós: *Un símbolo central del modo de ser español.*<sup>449</sup> En este punto Pedro García Montalvo defiende el espíritu netamente español de una de las novelas que mejor nos representa como pueblo. El personaje de Galdós tiene más mérito si tenemos en cuenta que los españoles pecamos de olvidadizos con lo nuestro, y que además este Bueno de Guzmán no se sabría la insigne novela porque se la hubiese estudiado, sino que la habría aprendido, como afirma Montalvo, por impregnación, por un acto del corazón y no de la cabeza. Tenía el personaje y su hazaña, *su punto de locura, de locura buena y cuerda, con una facilidad*

---

<sup>448</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>449</sup> *Ibidem*, p. 51.

*parecida a la que usan los orates cuando se desayunan y asimilan la Biblia, el censo electoral, la guía de teléfonos, o los códigos civiles, penales o militares.*<sup>450</sup> Hay en estos individuos extravagantes e inverosímiles mucho de ese aliento cervantino que tan propio nos parece, como lo hay asimismo en Galdós y en su obra, porque ambos comparten también un espíritu semejante, y aunque la originalidad de Galdós es incuestionable, también los es su deuda espiritual con Cervantes.

García Montalvo establece la idea de que determinadas obras literarias consiguen quedar impregnadas en la sociedad y en la cultura de un pueblo, a veces incluso en los modos más baladíes o cotidianos. Para ejemplificar este aserto se refiere el autor a una obra de la cultura japonesa que comparte ese lugar de privilegio con la novela castellana. Se refiere a *Genji Monogatari* de la escritora Murasaki Shikibu del siglo XI. A continuación cita otra obra japonesa, *Hombre lascivo y sin linaje*, escrita en el siglo XVII por Ijara Saikaku, en uno de cuyos pasajes se alude a un juego de salón basado en el conocimiento profundo de la novela de Murasaki. Lo llamaban *El sake a lo Genji: El que perdía una vuelta tenía en castigo que tomarse una copita de sake.*<sup>451</sup> Esta anécdota prueba el enorme poder de determinadas obras que son capaces de hacer convivir el ocio y el juego con la memoria de sus páginas, creando con ello una unión íntima entre el libro y la vida cotidiana, lo que por otro lado prueba que estas obras desbordan sus cauces naturales y terminan identificándose con el alma de un pueblo. Y todo ello nos recuerda a la importancia que el propio D. Quijote concede a los espectros de su cabeza desbocada, a los fantasmas de un espíritu en plena búsqueda, cuyo origen fue también un puñado de libros de caballerías.

Esa especial relación de Bueno de Guzmán con el Quijote se repite en otra obra de Galdós, *Tristana* en la que aparece un personaje que está enamorado de la *Divina*

---

<sup>450</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>451</sup> *Ibidem*, p. 53.

*Comedia*. Se trata del pintor Horacio Díaz el cual además conocía a la perfección la lengua de Dante, pues este era su única pasión literaria.

*El Quijote y La Divina Comedia* representan dos obras dignas de la pasión desbordada de estos singulares personajes, locos lúcidos y extravagantes originados en la propia locura de la literatura. Pedro García Montalvo clausura esta pieza regresando a la idea del principio. Ha vuelto a leer estos libros y ha tornado a separarse por unos segundos de las páginas, acompañado de la emoción que le provocan algunos de los pasajes de esas novelas y no ha sido consciente de que se separaba del libro: *O, mejor, que el libro, marchándose de sí mismo, se venía conmigo a un ámbito sin fronteras, en la tibia tranquilidad de la tarde otoñal.*<sup>452</sup>

*Las tierras yermas*, que lleva como subtítulo *Algunos recuerdos de infancia*, es el relato de un viaje hacia un territorio deseado, un sueño hecho realidad y las reflexiones que caben en este particular itinerario. En los cuentos, y a veces también en las novelas, nos hemos percatado de la facilidad, de la hondura con que nuestro escritor describe la naturaleza, los huertos y los jardines, concediéndoles incluso un papel primordial en la narración. Se trataba siempre, eso sí, de paisajes verdes y feraces, pues éste era el paisaje de su lugar de origen: *El escenario habitual de mi infancia fue una tierra fértil, de huertos, de senderos estrechos y vegetales, a la que luego se unió la imagen de un mar apacible que llenaba mis veranos.*<sup>453</sup> Tal vez por esta causa el deseo de García Montalvo había sido siempre el de visitar eso que comúnmente se denomina el *desierto murciano*, una expresión enigmática y fascinante que el muchacho oía a sus compañeros y que nunca había visto, ese *paisaje lunar* de los espacios naturales donde escasea el agua y la fragilidad y morfología del suelo no permite vegetación alguna. En los oídos de García Montalvo, aquellas expresiones habían cobrado un cierto prestigio y

---

<sup>452</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>453</sup> *Ibidem*, p. 59.

ya pertenecían al reino de la imaginación y de la leyenda. Era, por otro lado, natural que habiendo nacido y habiéndose criado en un entorno de huertos y de vegetación abundante, el paisaje desértico tuviese una cierta aureola mítica. Es verdad que no se encontraba muy lejos y que bastaba con cruzar las montañas de Murcia, la sierra de la Cresta del Gayo y la sierra de Carrascoy.

Precisamente fue en una excursión escolar, en el Colegio Marista de Murcia, cuando Pedro García Montalvo conoce finalmente esa geografía soñada. Y, de repente. Se hizo realidad el prodigio: *Ante nuestros ojos surgió una vastísima extensión de tierras desiertas, púrpuras, grises y cárdenas, como talladas por el duro cuchillo de un pastor.*<sup>454</sup> El deseo del muchacho se había cumplido al fin. No era en puridad un paisaje lunar porque no tenía que ver con la luna, salvo en la falta de vida y de vegetación y en la preponderancia de lo mineral, pero el anhelo del muchacho coincidía, a pesar de todo como suele suceder, con la realidad que estaba contemplando, porque es condición de la infancia acomodar lo soñado con lo real: *El niño que quiere ver un misterioso desván, ve ese desván.*<sup>455</sup> Tanto es así que nunca consiguió el autor, con el paso de los años y en sus viajes, volver a contemplar aquel territorio desértico de su primer viaje. El misterio de esos primeros años consiste, en realidad, en consolidar la materia voluble de los sueños y en convertirla en un modelo inquebrantable, de tal manera que muy difícilmente nos vuelve a suceder con idéntica intensidad aquello que nos sucedió entonces; y de la misma forma, nunca tornamos a contemplar el mundo con los mismos ojos: *Es condición de la infancia que lo que en ella vimos nunca vuelva a verse de nuevo como tal.*<sup>456</sup>

Nadie como Pedro García Montalvo para trasladarnos a la imagen de un paisaje, real o anhelado, a la sugerencia que ese espacio provoca en la pluma sugestiva de

---

<sup>454</sup> *Ibidem*, p. 61.

<sup>455</sup> *Ibidem*, p. 62.

nuestro novelista. Por esos sus descripciones suelen rozar el misterio, no sólo cuando las hace de los huertos y de los jardines de la ciudad de Murcia, sino también cuando cambia la orografía y el terreno semeja lo opuesto al verdor y a la frescura de las vegas levantinas. Es entonces, cuando destaca la genialidad plástica de García Montalvo con hallazgos descriptivos como el que encierran estas palabras que narran el feliz encuentro del muchacho con el paisaje que había deseado ver: *Ante nosotros se extendía algo inusitado, casi una abstracción, la página abierta de un libro de metafísica.*<sup>457</sup>

El artículo se cierra con la evocación de aquella imagen del paisaje seco y lunar de la excursión, y con la emoción del novelista imaginando las sensaciones del viaje y del encuentro primero. García Montalvo reconoce que después, con el paso de los años, ha tenido ocasión de visitar paisajes de semejantes características, pero ya no ha sido capaz de hallar aquella alegría primigenia y primeriza de la imagen original.

No podía faltar en este tomo de artículos y pequeños ensayos algún título referente al escritor de Caravaca Miguel Espinosa, al que conoció y frecuentó en vida García Montalvo y del que fue amigo también; aunque leyendo toda la obra de García Montalvo no podemos eludir la huella legítima y ostensible que Espinosa deja en él, y afortunadamente en algunos otros escritores de Murcia. El magisterio del caravaqueño tenía que surtir efectos, al menos, entre los miembros del círculo más próximo a él. *La humanidad de Miguel Espinosa* es el primer título de un total de tres textos dedicados a la memoria de insigne escritor murciano. Es, como suele ocurrir en estas piezas un recuerdo acompañado de alguna reflexión. En este caso la memoria de García Montalvo nos conduce hasta un café en la calle Trapería, el Novecento, en el que suelen congregarse en una mesa algunos amigos de Espinosa, al que por cierto están esperando. Los amigos son José López Martí, Eloy Sánchez Rosillo y el propio Pedro

---

<sup>456</sup> *Ibidem*, p. 63

<sup>457</sup> *Ibidem*, p. 62

García Montalvo: *Los demás estábamos siempre, de alguna forma, esperándole, es decir, pensando en su llegada.*<sup>458</sup> El autor ha contado los antecedentes de un encuentro que en breve se va a producir, el de Miguel Espinosa llegando al bar donde lo aguardan sus amigos, y lo ha hecho creando una cierta expectación, pues su cometido es el de explicar el sentido exacto de esa humanidad de Espinosa. Cuando arriba el escritor de Caravaca puede suceder o bien que se suma a la conversación de los congregados, o bien que él mismo, enfrascado en sus propias elucubraciones, proponga algún tema de debate; pero lo que García Montalvo destaca por encima de todo es la facilidad y la naturalidad con que realiza estas dos operaciones, la de intervenir en una discusión a medias o la de proponer un asunto nuevo. Los amigos lo estaban aguardando y comparten la íntima satisfacción por las meditaciones recientes que les trae el maestro.

El autor pasa a definir la palabra humano desde dos puntos de vista; por un lado, la palabra se aplica a quien se preocupa por todo lo que afecta al hombre; y por otro, de la misma forma se emplea para disculpar una debilidad: *Pues bien, en esa imagen en la que Miguel se sienta a la tertulia de los amigos, yo encuentro esas dos notas.*<sup>459</sup> Esa dos notas definen, en opinión de Pedro García Montalvo, la personalidad de Miguel Espinosa, su hondo interés por todo lo humano, y su vulnerabilidad como ser humano, es decir, su inteligencia y su formación intelectual y su vida no exenta de algún dislate, excentricidad o pequeño escándalo. Hay un tercer matiz de lo humano que nos explica el autor. Es esa naturalidad que ya hemos apuntado con la que el escritor llevaba su humanidad, no sólo por las ideas que subyacen en todos sus libros como por su compostura y su talante: *De Miguel yo habría dicho que era imposible estar con él sin apreciar de manera constante esa humanidad puesta en primer plano.*<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>459</sup> Ibidem, p. 68.

<sup>460</sup> Ibidem, p. 69.

García Montalvo pasa a referirse a la época concreta en que él lo conoció, sobre el año 1978, época en la que suceden los hechos narrados en *Tribada* y en la que la salud de Espinosa empieza a resentirse. Y a pesar de todo el autor no puede olvidar el esfuerzo y la pasión que puso siempre en enseñar a sus amigos más jóvenes el misterio de la creación literaria, pero junto a estas disertaciones de carácter más grave, Espinosa solía cantar canciones populares del momento o grabar en magnetófono sus críticas a los relatos del propio Montalvo. Entre las anécdotas que relata García Montalvo, destaca la ocurrida en la plaza de Santo Domingo donde tenía lugar la Feria del Libro Antiguo y de Ocasión. Espinosa solía hacer muchas bromas acerca de la pasión con que sus jóvenes amigos compraban libros. Tal vez por esto les informó de una obra apócrifa de Marcel Proust, que los amigos creyeron verdadera, pero cuyo título ya muestra la ironía y la enseñanza moral de Miguel: *Cartas no auténticas de Marcel Proust*. Enseguida cayeron en la cuenta de la broma: *Así pasaron las semanas, los meses y los años de aquella relación inolvidable con Miguel Espinosa, y con su obra, que íbamos leyendo y admirando.*<sup>461</sup>

La humanidad de Espinosa se manifestaba asimismo en cierta inclinación al pesar y al dolor, y sobre todo en algunas declaraciones entre las que García Montalvo escoge las palabras que le dijo cierta vez mientras ambos salían de la librería de Diego Marín: *Pedro, la vida es bufa.*<sup>462</sup> Estas palabras desconcertaron al novelista murciano, pues en ellas se resume el caos de una farsa, no la grandeza de la tragedia, sino el absurdo de la parodia. Pedro García Montalvo define la humanidad de Miguel Espinosa como una humanidad al borde de sí misma, una humanidad que no era sencilla ni fácil de definir y que parecía pertenecer a un orden superior.

---

<sup>461</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>462</sup> *Ibidem*, p. 71.

La otra imagen con la que se cierra este texto es de índole más triste. También acontece en una cafetería, en la llamada William, y es ahora el librero y amigo Diego Marín el que les da la terrible noticia de que Miguel Espinosa había muerto. El artículo se clausura con una nota de esperanza y de regocijo por lo verdaderamente importante del amigo: su obra. En esta última imagen, una niña de diez años después de la muerte del maestro hojea y compra uno de sus libros: *Y sale hacia una mañana llena de sol, un radiante sol de invierno*.<sup>463</sup> Resulta explícito el vaticinio de un futuro en el que los libros de Miguel Espinosa no sólo se continúen leyendo sino que alcancen el reconocimiento y el lugar de excepción que en realidad merecen.

*Una manera de hablar (el hablar espinosiano)* es el segundo texto dedicado al escritor de Caravaca; en este caso, García Montalvo parte de los recuerdos sobre la manera de hablar de Espinosa para crear toda una teoría, y un homenaje, sobre la exclusividad del genio murciano: *Miguel Espinosa hacía una peculiar creación del hablar siempre que hablaba*.<sup>464</sup> El autor insiste en que las manifestaciones lingüísticas de Espinosa nacían de su propio interior e iban dirigidas al hombre concreto y al ser humano en general, de tal forma que no había distinción alguna cuando su interlocutor pertenecía a un estrato social distinto o poseía un nivel cultural diferente, porque para él siempre había un único interlocutor: *Al dirigirse al vendedor de calcetines y a la persona culta se dirigía a la humanidad de los dos, y a la realidad en general*.<sup>465</sup> Acaso porque Espinosa tenía una conciencia clara de proyección, de la auténtica dimensión de su discurso, ya fuera literario o coloquial. En el fondo, para él no existía diferencia alguna.

Pedro García Montalvo lo compara a esos personajes literarios, como Elías o don Quijote, que no poseen lenguajes diferentes, porque en todas las ocasiones

---

<sup>463</sup> *Ibidem*, p. 73.

<sup>464</sup> *Ibidem*, p. 77.

constituyen una única criatura de ficción. Don Quijote habla igual con el ventero o con el bachiller Sansón Carrasco, con Sancho Panza o con los gigantes, pues su identidad verbal viene de su propia condición inamovible de personaje de ficción. Esto es lo que ocurría con Espinosa, pues para él no contaba el contexto en el que estaba o la persona que tenía delante: *En Miguel Espinosa, en cambio, el lenguaje coloquial y el lenguaje elevado no tenían distinción: ambos eran, en el mismo sentido, inspirados.*<sup>466</sup>

El artículo parte de una premisa que estaba explicitada en su anterior texto, y que el poeta Eloy Sánchez Rosillo ya ha dejado escrita en alguna parte. Miguel Espinosa hablaba y creaba y vivía, seguramente, desde la ultimidad de su ser, y no importaba el momento o el asunto tratado, todo era inspeccionado y reflexionado con un interés semejante y con un afán esclarecedor parecido. Por esta razón era capaz de disertar sobre temas sesudos con la misma postura que de menudencias cotidianas.

García Montalvo refiere algunas anécdotas relacionadas con intensas conversaciones en su casa, como aquella de la primera vez que José López Martí les presenta a Miguel Espinosa a Eloy Sánchez Rosillo y a Pedro García Montalvo. El autor recuerda que Espinosa inició su conversación con la siguiente frase: *He encontrado en Santo Tomás de Aquino un ejemplo perfecto de una frase irrefutable por su propia naturaleza.*<sup>467</sup> Resulta evidente la estupefacción de los congregados en la tertulia, teniendo en cuenta además el ambiente de copas, tapas y bullicio de conversaciones triviales.

El verbo de Espinosa no conocía cortapisas y actuaba de un modo libre, entrando y saliendo de sus elucubraciones de forma arbitraria, sin percatarse del tiempo transcurrido o de la pertinencia de su discurso. De manera que era capaz de reanudar un discurso interrumpido días atrás en cualquier instante, como si desde aquel día no

---

<sup>465</sup> *Ibidem*, p. 77.

<sup>466</sup> *Ibidem*, p. 79.

hubiese parado de razonar sobre el tema en cuestión. Como escribe García Montalvo, porque Miguel Espinosa actuaba y hablaba haciendo caso omiso del tiempo y del espacio en el que estaba, liberado de las circunstancias como por otra parte deja escrito en algunos de sus libros como en *Asklepios*, cuando se refiere a su exilio interior.

La extrañeza de Miguel Espinosa en el mundo se correspondía con la extrañeza del hombre en su país y en su ciudad. Por eso no le parecían importantes las personas o las circunstancias que lo rodeaban, sino que su interés iba más lejos, se dirigía al mundo y al hombre con mayúsculas, y desde esa posición hablaba y existía: *Hablaba con el ser humano concreto, pero dirigiéndose al mismo tiempo al ser humano natural, universal.*<sup>468</sup>

La gracia de esta pieza literaria, que encierra un evidente elogio y una concienzuda reflexión sobre uno de los mejores escritores murcianos de todos los tiempos, es el tono empleado por García Montalvo, a mitad de camino entre la crónica de la memoria, el homenaje al amigo, la meditación sobre el escritor y el pasmo que le producía el genio. Todos los ensayos dedicados a Miguel Espinosa encierran estos rasgos de homenaje y sorpresa, como si en las palabras de Espinosa ya estuviera esa huella de lo universal y de lo eterno que esconde a menudo el genio. García Montalvo escribe desde luego desde el espacio de la admiración y la seguridad de haber sido amigo de un escritor importante, peculiar, único: *Hablaba con la persona, asumiendo que ésta era un mundo, y, a la vez, el mundo, y se dirigía a su realidad última como si tal cosa.*<sup>469</sup> En el fondo en la actitud poco común del escritor murciano había una enorme dosis de respeto por el hombre, por cualquier hombre, al que se dirigía para hablarle, aunque se tratase de un individuo iletrado o de escasa formación cultural.

---

<sup>467</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>468</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>469</sup> *Ibidem*, p. 83

Pedro García Montalvo concluye su trabajo abundando en la generosidad de Espinosa que no dudaba en darse del mismo modo tanto en sus libros como en sus conversaciones con los amigos, y relatando la circunstancia de que José López Martí le ha dejado en la librería Diego Marín una copia de una carta inédita de Espinosa: *Saboreo de antemano el placer de leer esas páginas, y, por tanto, el placer de volver a hablar con Espinosa.*<sup>470</sup>

*Fragmento de una carta* es el tercer y último texto dedicado a la memoria de Miguel Espinosa. La misiva está dirigida a Mercedes Rodríguez, amiga y musa del escritor de Caravaca, y es la contestación a una de sus cartas. Toda la epístola es una lamentación constante por esa especie de indolencia sureña que ha impedido al autor escribir o intentar ver de nuevo a Mercedes, como si obedeciera a una suerte de destino fatal que nos separa a veces de los amigos y nos impide dirigirnos de nuevo a sus ciudades o sus domicilios, en la certidumbre de que el azar o el destino se encargarán cuando lo estimen oportuno del deseado reencuentro. García Montalvo formula un sentimiento que muchos lectores compartirán, la constatación de que el tiempo pasa y no encontramos el momento para volver a ver o a hablar con los seres queridos.

En primer lugar hace referencia a una consulta sobre la revista *Postdata* en cuyo consejo de redacción figura el novelista aunque de un modo únicamente honorífico, pues en su momento se limitó a aceptar la oferta de un amigo para que su nombre figurara en la lista de personas incluidas. Después entra de lleno en la disculpa o la explicación acerca de su relación con Mercedes: *Siempre he sentido cariño y admiración por una Mercedes Rodríguez a la que conocí hace ya mucho tiempo en el bar Novecento (¿O fue en el William?*<sup>471</sup> Y, sin embargo, la distancia y la dejadez han hecho imposible el encuentro, a pesar de lo mucho que se pierde cuando nos olvidamos

---

<sup>470</sup> *Ibidem*, p. 83.

<sup>471</sup> *Ibidem*, p. 83

del contacto con los viejos amigos. Pedro García Montalvo insiste en la paradoja real que supone el lazo estrecho con un amigo al que por otro lado nunca vemos y del que terminamos por no saber apenas nada: *Es curioso que en la vida podamos perder tanto –en la amistad, en el amor, en la compañía- sin hacer nada.*<sup>472</sup> Esta es la clave del razonamiento del autor, basada en la constatación real de que existe un extraño mecanismo en nuestras relaciones sociales o en nuestros sentimientos que van alejándonos fatalmente, si quererlo en realidad, de aquellos con los que más unidos nos sentimos. El tiempo pasa irremediabilmente a tal velocidad que parece mentira percatarse de que ya hace un puñado de años que no vemos ni hablamos con ciertos amigos. La razón secreta y misteriosa de esta dejadez la expone García Montalvo en la carta a Mercedes Rodríguez de esta suerte: *Hay algo de acatamiento, de obediencia a esta especie de fatalidad que nos ha distanciado, como si ella supiera por qué lo hace, por qué nos separa, día tras día, y año tras año.*<sup>473</sup>

Aguardamos entonces una mejor ocasión, el momento propicio para buscar al amigo, en la seguridad de que todo ha quedado pospuesto, sin cambios, para esa oportunidad del futuro. Hasta que de repente sucede el milagro y la ocasión aparece. Éste es el motivo último de la redacción de esta carta; el reencuentro con Mercedes, el milagro de una amistad que se reanuda con la palabra de esta carta, de la carta que ella le ha enviado y de la respuesta de nuestro novelista: *Tu carta, y ésta que yo te envío ahora, parecería una señal de que el azar, y su fatalidad, han cedido un poco.*<sup>474</sup>

La carta es, entonces, la materialización de un milagro aplazado, el puente suspendido entre los dos amigos que al fin vuelven a encontrarse; una plazoleta, en palabras del autor, como la de las Anas de Murcia en la que ambos pueden hablar como

---

<sup>472</sup> Ibidem, p. 88.

<sup>473</sup> Ibidem, p. 89.

<sup>474</sup> Ibidem, p. 89.

dos amigos. La misiva se cierra con el deseo sincero de que será así, de que ojalá sea así.

El hecho de que una carta, un mensaje personal enviado a una amiga, se convierta en un texto literario digno de estar incluido en este volumen da cuenta de la voluntad literaria de Pedro García Montalvo, atento a la más mínima señal de la vida y del mundo para anotar su pálpito, su extrañeza y sus reflexiones acerca del hecho. Un suceso cotidiano se convierte, en fin, en todo un objeto de meditación, cuyas consecuencias afectan al lector y nos incumben a todos, porque pertenecen al pasmo cotidiano por la vida.

También al pintor Manuel Avellaneda le dedica nuestro novelista tres piezas evocadoras, como ocurrió con Pedro Serna. Resulta patente la primacía de la pintura sobre otras pasiones, salvo la literatura, como hemos ido constatando a lo largo de su obra, en la que no sólo fusiona los géneros literarios sino que además echa mano también de las técnicas pictóricas, de su poderío plástico para plasmar el paisaje y el entorno de la fábula. El amor a la pintura de García Montalvo está presente en sus cuentos y en sus novelas, y no podía faltar en este volumen de encuentros y homenajes, en el que a veces son más notorios los lazos de amistad con el artista que su propia obra pictórica. Así ocurría con Serna, y así vuelve a suceder con estos tres textos dedicados a Avellaneda. *Las horas misteriosas* es el primer texto, y en él García Montalvo nos introduce en los misterios de la autoría artística: *Cuando Manolo Avellaneda firma sus lienzos, utiliza colores muy distintos, según el cuadro de que se trate.*<sup>475</sup> El asunto de la firma y de la autoría vuelve a tratarlo en la pintura de Van Eyck, en concreto en el cuadro *El matrimonio Arnolfini*. En el cual su autor en vez de firmar la obra se limitó a afirmar: *Juan Van Eyck estuvo aquí*, como si lo importante no fuera quien pintó el

---

<sup>475</sup> *Ibidem*, p. 93.

lienzo, sino el hecho de que determinada persona estuvo en el sitio preciso mientras sucedía el prodigio de la creación de aquel cuadro. La frase en sí nos remite a esas vulgaridades propias de cuarteles y albergues juveniles en cuyas paredes suelen leerse los nombres y los apellidos de los que pasaron por allí con la constatación por escrito de su presencia: *Aquí estuvo Juan*.

Pedro García Montalvo convierte la supuesta banalidad de la frase en una reflexión sobre el hecho artístico, pues la voluntad del pintor holandés no fue la de afirmar que él había pintado en efecto el cuadro sino únicamente la de afirmar que estuvo allí, apreciación más humilde y acaso más certera: *De su experiencia ante esa tela imborrable, a Van Eyck le quedó la conciencia de ese estar, porque sólo de eso tiene seguridad el sorprendido pintor*.<sup>476</sup> Con ello García Montalvo pretende expresar el misterio del arte, ese enigmático proceso de creación, que él ha definido en un trabajo anterior, como un descendimiento, y que en ocasiones al autor le parece un proceso enigmático y ajeno incluso a su voluntad. El autor, entonces, se limita a dejar constancia de su presencia en el acto creativo, pero no puede asegurar que a él le pertenezca por completo el objeto artístico. Algo así ocurre con Manolo Avellaneda cuando regresa de estar con su pintura: *Ese sentimiento de haber estado en el aposento soleado, al cuidado de su cuadro, cercano y complaciente*.<sup>477</sup> Manolo Avellaneda regresa de pintar como se vuelve del campo, con las huellas físicas de ese paisaje en el que hemos estado, con la luz de la naturaleza y el prodigio de los árboles. Manolo Avellaneda vuelve de estar en el cuadro y en la creación misma y trae la esencia de las tierras que ha pintado: *El prodigio del almendro en el cárdeno ribazo, y la luna del amanecer sobre los secarrales de Albudeite y Puerto Lumbreras*.<sup>478</sup> El nombre de la firma termina hermanándose con esa realidad que ha capturado el cuadro, esa realidad que ha sido al

---

<sup>476</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>477</sup> *Ibidem*, p. 94.

fin el sitio donde *estuvo* el pintor, sólo eso. El texto acaba con una clave, repetida y real, del acto creativo: la contemplación misteriosa del paso del tiempo, la felicidad de estar atento al signo de las horas, como el escritor o el pintor, estar para asistir al nacimiento de la obra, ser capaz de la sorpresa y del pasmo que convierten lo objetivo en la materia de la obra, como esos lienzos de Avellaneda.

La obsesión de Pedro García Montalvo en buena parte de estos ensayos es esa prodigiosa alquimia en virtud de la cual el mundo se transforma en objeto de arte. El homenaje a un pintor o el relato de una escena cotidiana son en ocasiones excusas que el novelista no duda en utilizar para abundar en su percepción misteriosa del arte, en ese descendimiento ajeno a la voluntad del creador, que sólo es capaz de *estar* mientras ocurre el secreto del arte. La evocación del pintor Manuel Avellaneda resulta a la postre una acertada y hermosa reflexión sobre el proceso de la obra de arte.

*Avellaneda, en Trapería* es el segundo de los trabajos en el que García Montalvo evoca la figura del pintor y del amigo. Resulta curioso comprobar que la imagen de un individuo a veces no se corresponde con el estereotipo que ofrece a los demás. Éste es el caso de Manolo Avellaneda, que García Montalvo recuerda en Trapería, a la puerta de un café, vestido con cierta informalidad, con ademán noblote y paseando despacio hasta su casa, en la intimidad de su propio ser, reconcentrado en sí mismo. Es la imagen que el novelista escoge para asociarla a los cuadros de la exposición que ha ido a ver al Almudí: *Escribir sobre su pintura, sobre estos cuadros tan hondos y personales, que acabo de ver en su estudio, preparados para su exposición del Almudí.*<sup>479</sup> Son, sobre todo, paisajes de las tierras de Blanca, Ojós o Mula, paisajes rocosos donde abundan los almendros en una geografía de secarrales. García Montalvo recuerda una tarde en su estudio mientras el pintor iba enseñándole sus cuadros de formato grande y los iba

---

<sup>478</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 96.

colocando a la vista del escritor con un ademán de gigante. La evocación concuerda con la imagen de Avellaneda en Trapería y el homenaje de Pedro García Montalvo constituye la clave del texto, el homenaje a su pintura y a su humanidad, al modo como lo había hecho con Pedro Serna: *Esos cuadros más íntimos, los que yo prefiero: un rincón cerca de Blanca, con su árbol que se mira y se irisa en el agua verde y malva.*<sup>480</sup>

Y, sin embargo, pese a todo, el novelista reconoce su extrañeza de que sea precisamente esa imagen la elegida para evocar al amigo, que tiene un carácter más bien vociferante y bromista, que se hace notar en una reunión o en mitad de la calle, no porque necesite identificarse: *Sino por puro y volcánico placer.*<sup>481</sup> El hombre resuelto, sonriente y un tanto escandaloso, que gusta de gastar bromas por la calle a los amigos en voz alta no parece adecuarse a la imagen íntima que le ha otorgado el novelista desde la primera página de este ensayo. Esa faceta histriónica no es tampoco la que mejor conviene a los cuadros antes descritos. El escritor plantea esta contradicción y la posibilidad de que esa imagen fuese la verdadera causante de su evocación, pero en algún momento del trabajo la rechaza, y regresa a su cabeza la imagen original, la del hombre con las manos en los bolsillos, la cabeza grande y noble y el andar pausado: *Como si no fuera pensando, sino siendo, cobijado por su propio ser.*<sup>482</sup>

Estas son las dos apariencias del pintor y del hombre, el juego de identidades que emplea Pedro García Montalvo para demostrar la falsedad de lo superficial, para elegir entre la exterioridad vociferante y pletórica del hombre, y la intimidad sustancial del artista. Para García Montalvo el que pinta los cuadros que él prefiere es el hombre solitario, con las manos metidas en los bolsillos que encuentra en Trapería de camino hacia su casa, el hombre que acostumbra a ir consigo mismo, en diálogo constante con

---

<sup>480</sup> Ibidem, p. 96.

<sup>481</sup> Ibidem, p. 97.

<sup>482</sup> Ibidem, p. 98

su intimidad: *Aquí he dado con el pintor, aquí lo he pillado descuidado. Aquí está tal cual es, sin más.*<sup>483</sup>

El ensayo se constituye, al fin, como una búsqueda reflexiva de lo sustancial humano antes que de lo meramente artístico. García Montalvo busca en el hombre al pintor, e intenta conciliar su espíritu con su estética, como tantas otras veces ha hecho en buena parte de sus libros. La estética y la ética, de acuerdo con el paradigma platónico, han de coincidir en algún extremo para que el novelista descanse de su búsqueda tenaz. Por eso de las dos imágenes de Avellaneda que analiza ante todos nosotros, se queda con la que mejor se compagina con la obra; aunque para ello haya tenido el escritor que seguir y perseguir el deambular del pintor hasta pillarle su lado correcto, la imagen que mejor responde a la luz de sus cuadros: *Por eso, cuando pienso en Manolo Avellaneda, antes o después, rememoro siempre aquella noche en Trapería.*<sup>484</sup>

En realidad, García Montalvo ha construido a Manuel Avellaneda a su imagen y semejanza, a imagen y semejanza de las sensaciones que le provocan sus cuadros, en la convicción de que ese proceso de análisis, por muy arbitrario o descabellado que parezca, está más cerca de la verdad del amigo.

*El primer mar* es la crónica de un descubrimiento, tratado con la delicadeza y el asombro de un hombre del interior que en algún momento de su infancia se encuentra con el mar: *El mar suele ser el único de los elementos que no nace con nosotros, que nos espera infancia adentro, cuando nuestros ojos ya han aprendido a mirar.*<sup>485</sup> De nuevo una imagen de la memoria evocada con la frescura y con la inocencia de una escena primitiva. El resto de los elementos nos acompañan desde el primer día, y por lo tanto nunca nos deslumbran, son parte de la realidad que vislumbramos desde siempre;

---

<sup>483</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>484</sup> *Ibidem*, p. 99.

mientras que el mar nos viene de improviso y nos marca para siempre. El mar es por tanto la esencia de lo primario y de lo virginal, una suerte de milagro para los ojos que no poseen su color ni su forma y que de repente lo hallan en algún lugar imprevisto: *Sólo el mar nació a mis sentidos cuando el niño que yo era podía sombrarse de las cosas.*<sup>486</sup> Inevitablemente hemos pensado en *Thalassa*, uno de los cuentos del libro *Los amores y las vidas*, en el que una adolescente siente la llamada enigmática del mar. Sólo un escritor impresionado por esa primera imagen es capaz de concebir semejante argumento, como si la llamada de las profundidades escondiera un secreto mitológico, una suerte de mito camuflado en las páginas del relato.

La llamada del mar surge de la fascinación por el mar, semejante a la fascinación por el paisaje desértico murciano que ya hemos comprobado en otro de los ensayos. En realidad el escritor, al menos el escritor Pedro García Montalvo, tiene la ineludible tarea de mostrarnos la magia de lo cotidiano, la poesía de la realidad. Del mismo modo que lo hace un pintor como Manuel Avellaneda, con cuya pintura acaba el artículo, pues al cabo todo él había sido construido para elogiar otra vez al pintor murciano. Cuando el novelista contempla alguno de los cuadros de Avellaneda vuelve a revivir sus viejos recuerdos y le vienen a la memoria las imágenes primitivas de aquel mar. La grandeza del artista estriba precisamente en este extremo, en la posibilidad de recrear la memoria, de devolvernos las estampas del inicio, y con ello otorgarnos en la forma de un don un pedazo de nuestra vida. El asombro de García Montalvo está en las serigrafías de Avellaneda que el escritor usa para regresar al primer mar: *Aquel ser fastuoso, esplendente, y, sin embargo, recogido y amigo, echado como un animal doméstico y fiel ante mis ojos de niño.*<sup>487</sup>

---

<sup>485</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>486</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 102.

La evocación poética y la reflexión tornan a darse la mano en este pequeño ensayo acerca de la esencia del arte, es decir, la capacidad de asombrarnos, el pasmo con que se nos revela la vida en las páginas o en los lienzos del artista. Ese primer mar es la vida misma, el prodigio de la inocencia del niño que el escritor vuelve a recrear, como lo hace el pintor, para recuperar no sólo el tiempo perdido, sino también y sobre todo la inocencia destruida, la primera luz que nos deslumbra. Así está el mar en las serigrafías de Manuel Avellaneda, como lo está asimismo en los ojos de la muchacha que mira el espectáculo marino en el cuento *Thalassa*; una suerte de grito por la vida, el descubrimiento del misterio de la existencia. Pero ahora no es sólo la memoria intacta de un tiempo, sino la constatación de esa memoria en las obras de arte de Manuel Avellaneda: *Cuando en estas obras el mar aparece así, señalado, indicado, parece que ha surgido ante mí como aquella vez primera.*<sup>488</sup>

Sólo un escritor de la profundidad, la sutileza y el rigor de Pedro García Montalvo es capaz de convertir un asunto tan común como el mar en una obra de arte, en un prodigio de sugerencia y de enjundia, en todo un elogio a la pintura de Avellaneda y en una donación. Acaso porque en el estilo de nuestro novelista confluyen diversos modos estéticos, entre los que están la pintura y la música, integrados en la palabra de una forma natural como suele ocurrir con frecuencia en la obra de Pedro García Montalvo.

La pintura tiene también presencia en el siguiente trabajo, titulado *El jardín del Retiro*. En él se concilian el paisaje y la pintura para dar sentido a la tesis de que el Retiro de Madrid es velazqueño: *Como si el aire dorado y limpio que escapa por los ventanales de las Meninas se hubiera aposentado en el hondo de ese parque que he recorrido tantas veces.*<sup>489</sup> Resulta, desde luego, ocioso referirse a la importancia de la

---

<sup>488</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>489</sup> *Ibidem*, p. 105

capital española en los libros de García Montalvo, sobre todo en sus tres novelas, las cuales se sirven de la ciudad para ambientar la acción, aunque en este caso el escenario no sea un pretexto o una circunstancia externa, sino que Pedro García Montalvo parece seguir esa estela de los grandes narradores que tuvieron en Madrid su enclave argumental como Pérez Galdós o Baroja, y que recrearon la ciudad hasta convertirla en un producto estético e ideológico. Reconocemos la ciudad de Baroja de la misma forma que reconocemos la ciudad de García Montalvo, las calles y las plazas por las que han circulado sus criaturas a la búsqueda de un alivio muchas veces imposible.

En este ensayo la pintura y el paisaje se funden en una sola atmósfera creada por el pintor madrileño, de tal forma que la nueva urbe es casi un producto del genio de la pintura: *En mi memoria el Retiro es un lugar velazqueño, y en los lienzos de nuestro pintor no hay un clima definido.*<sup>490</sup> Lo que define en verdad al jardín es su carácter netamente español, su talante cervantino, a medio camino entre lo pobretón y lo elegante, armonizando esos dos extremos que al escritor le parecen tan españoles y cuya huella también hallamos en sus libros. La armonía de los contrarios, o la desarmonía en beneficio de la profundidad y de la riqueza literaria. Ese jardín representa esos caracteres que el escritor atribuye a la obra de Velázquez, aunque en su disertación cobra una importancia capital la memoria, el filtro a través del cual nos muestra su mundo privado: *En mi memoria el Retiro es un lugar velazqueño.*<sup>491</sup> No hay tampoco una estación concreta para definir el Retiro, es sólo la luz cálida y transparente de los lienzos del artista, que no llega de un lugar preciso sino que forma parte de la atmósfera del cuadro, porque es la luz de la vida. He aquí el genio, la concepción de un espíritu de un universo con las formas de la realidad pero bajo una luz diferente que termina

---

<sup>490</sup> *Ibidem*, p. 107

<sup>491</sup> *Ibidem*, p. 106.

contaminando la propia vida, de tal modo que el objeto representado adopta los colores de la obra de arte.

Aunque lo decisivo del Retiro no es sólo la luz, o el alma velazqueña, sino también las gentes que lo habitan: *Yo he visto burgueses sonrientes de apariencia feliz, y he visto seres acabados, al lado de una jeringuilla abandonada, que miraban ya sin fe, o con una última esperanza, ese aire dorado y tembloroso.*<sup>492</sup> Y junto al mal, la penumbra y la fealdad subsiste asimismo la riqueza, la satisfacción y la opulencia, y todo ello bajo una luz semejante, una atmósfera de piedad que los rescata de su anonimato y los aproxima a los cuadros de Velázquez.

En realidad, Pedro García Montalvo ha transformado el jardín del Retiro en un mundo literario y nos lo ha entregado como una pieza de verdad y de arte hasta el punto de hacerlo nuestro para siempre, como lo es ya del autor: *Forma parte de esta visita, sin remedio, que el jardín viva luego en nosotros.*<sup>493</sup> El camino ha sido semejante al resto de los ensayos, entre la narración, la poesía y el testimonio, sin olvidar nunca la reflexión sobre el proceso de la creación, y todo ello fundido en un discurso natural, elegante y complejo por el que nos dejamos conducir con facilidad, llevados de la grata compañía del autor, de sus emociones y de sus ideas hacia algún lugar tan desconocido como inquietante. Esa mezcla de la elegancia y la pobreza a la que él ha definido como española sirve asimismo para calificar su obra narrativa, consciente como es de pertenecer a una corriente literaria castellana que incluye a los grandes escritores y artistas, a Cervantes y a Velázquez, en su ámbito complejo y contradictorio pero fascinante sin duda.

*El lugar de siempre. Itinerario poético de Eloy Sánchez Rosillo* contiene las palabras que Pedro García Montalvo dedica a la obra y a la persona de su amigo Eloy

---

<sup>492</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 108.

Sánchez Rosillo con el que no sólo comparte la complicidad de la existencia y de las horas de ocio, sino también una postura semejante ante la literatura, el amor a unos autores y a unos libros que ambos dispensan con un sentimiento común de exclusividad y de reserva, amparados en una justa fama de calidad y de prestigio que los sitúa en un nivel superior al resto de sus compañeros de oficio en la región de Murcia, pues su obra ha merecido y sigue mereciendo el beneplácito de la crítica de ámbito nacional, el favor de algunos premios importantes en el caso del poeta Sánchez Rosillo o la atención de editoriales de primer orden como Sex-Barral en el caso del novelista García Montalvo. Los dos también figuran en la nómina de escritores próximos a Miguel Espinosa con el que mantuvieron una amistad cordial y del que ambos han escrito en un tono fervoroso de admiración y de respeto casi reverenciales. El texto comienza con la descripción del paisaje manchego donde está ubicada la casa de la acacia a la que el poeta se ha referido en repetidas ocasiones en sus poemas: *Está la ventana enrejada del cuarto en donde el propio Eloy se despertaba, en las mañanas de verano, con el alegre y ruidoso gorjeo de los gorriones del árbol.*<sup>494</sup> El texto es la geografía poética de un escritor que ha hecho de la vida materia de su propia creación, recreando desde luego los detalles reales hasta convertirlos en sustancia lírica. Sus lectores reconocemos en las palabras de García Montalvo las claves biográficas y literarias del poeta murciano. Pedro García Montalvo alude a poemas concretos y da títulos de esa parte de la existencia del poeta que vivió los veranos en la casa hasta cumplir los veinte años. Es en esa morada donde sucede el milagro de la voluntad literaria, de la conciencia del escritor como tal. El espacio cobra su importancia precisamente porque está unido a la peripecia poética del escritor, porque es el sitio donde nació el milagro de la escritura, y a pesar de todo García Montalvo se hace la pregunta clave de todo el texto: *¿Es acaso el lugar de la poesía de*

---

<sup>494</sup> *Ibidem*, p. 112.

*Eloy Sánchez Rosillo? No, porque el lugar no es un sitio, ni un paisaje, sino el ámbito de la aparición.*<sup>495</sup> La respuesta no apunta, desde luego, a un lugar concreto, físico, sino hacia un itinerario, un aprendizaje o una madurez. El lugar del poeta es también un estado de ánimo, un espíritu, y esto no siempre lo encontramos en un territorio físico, sino más bien en un estado de gracia del escritor: *El poeta en cuanto tal, habita en el lugar de siempre, que una vez se amistó con él y que lo convoca en instantes mágicos e inesperados.*<sup>496</sup>

En ocasiones ese lugar se encarna en determinados sitios y toma posesión de otros lugares con nombre propio, pero en el fondo se trata del mismo lugar de siempre, el paisaje de la vida del autor, su geografía secreta. En dirección a Cartagena señala Pedro García Montalvo otro de los espacios poéticos de Sánchez Rosillo. Es la casa de los abuelos paternos del poeta, donde pasó los días que siguieron a la muerte de su padre y que aún hoy sigue visitando. Pedro García Montalvo torna a citar alguno de los poemas que inspiró el lugar: *La amistad* y *Ubi sunt*. La nostalgia por los seres queridos que han desaparecido está presente en los versos que se aferran al nuevo paisaje.

Sin embargo, apunta el escritor la curiosidad de que el entorno más antiguo del poeta, la casa en que vivió hasta su adolescencia, no aparezca en sus obras más que una sola vez, a pesar de que en esa casa, en el barrio del Carmen ocurriera el trágico suceso de la muerte del padre a una edad temprana; y junto a esa plaza está el jardín de Floridablanca donde jugó el poeta de pequeño y sus hermanos, ámbito al que alude de forma más o menos velada en dos poemas: *La muerte del silencio* y *Todo lo que he perdido*. Pedro García Montalvo continúa su itinerario a la búsqueda del poeta en las calles y en las plazas de la ciudad de Murcia: *En esta ciudad de suaves luces y altas palmeras, en la que árboles y huertas sorprenden al paseante al fondo de cualquier*

---

<sup>495</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 114.

*callejuela, tiene lugar la educación poética y el aprendizaje sentimental de Eloy.*<sup>497</sup> La plaza de la Fuensanta es otro de los escenarios al que accede el poeta con catorce años cuando su madre se muda con sus hijos al segundo piso del número 1 de dicha plaza. Él mismo cuenta que desde la parte de atrás del edificio intercambiaba bromas con los locos del manicomio y les daba cigarrillos.

Todo este inventario de calles y de plazas adquiere su sentido pleno a la luz de la experiencia personal, de las lecturas y de los primeros intentos poéticos de Eloy durante esos años, que inevitablemente llevan la impronta de los lugares en los que vivió el escritor. El olor de los jardines, los recuerdos intensos de la adolescencia, la memoria de la ciudad entrevista y vivida, el aire de la madrugada y de la noche se confabulan para crear una sutil mitología literaria que da cuenta de su experiencia recreando la memoria, donde la vida y las lecturas conformarán un humus especial del que surgen los poemas. También los libros que lo acompañan en esos tiempos aparecen en alguna de sus piezas líricas: *Una noche de agosto* y *Un libro* hacen alusión a alguno de esos títulos importantes: *El tiempo recobrado* de Marcel Proust y *La Cartuja de Parma*. Libros y retazos de vida confluyen en la memoria literaria de Sánchez Rosillo. También en la casa de la plaza de la Fuensanta se sitúa el poema *Primer amor* que relata una de las primeras páginas amorosas del poeta. En esa misma casa vivió hasta 1979 y en ella escribió su primer libro *Maneras de estar solo* y recibió el Premio Adonais. En ese mismo domicilio, recuerda García Montalvo, pasaron instantes felices los dos amigos y sus mujeres, en los años plenos de la Universidad y de la juventud: *Todos entonces, vivíamos en nuestra veintena, cuando los días y las noches son siempre largos y cálidos, al margen de la estación del año y la duración del sol.*<sup>498</sup> En este punto el texto se convierte en una elegía, en la constatación de una pérdida, no sólo la pérdida

---

<sup>497</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>498</sup> *Ibidem*, p. 119.

irremediable del tiempo y de la juventud, sino también la de aquellas vivencias de los amigos en la más plena de las edades.

El último domicilio, el de la calle San Nicolás es el definitivo, y en el cual su autor ha concebido sus últimos tres volúmenes de poesía. La pregunta, pues, resulta inevitable: *¿Es éste, entonces, el lugar de siempre? ¿El ámbito donde sobreviene la inspiración? Claro que no.*<sup>499</sup>

El lugar de Eloy Sánchez Rosillo no ha cambiado en realidad, aunque sus moradas han sido distintas y su vida ha sufrido cambios notables. El poeta está en el lugar de siempre, aunque haya escrito sus últimos y más importantes libros en la residencia que ocupa hoy con su mujer, la morada de Eloy Sánchez Rosillo no tiene en el fondo una ubicación precisa, sino que va con él, lo acompaña en su viaje. Incluso su lugar puede radicar en la calle, en un café o en una librería, en algunas desaparecidas ya como Aula o Diógenes, y en la actualidad, en las librerías de su amigo Diego Marín: González Palencia y Expo-Libro.

Entre los diversos espacios que nombra García Montalvo se halla el Paseo del Malecón que el poeta conoce desde niño y a donde también ha llevado a su propio hijo. Es un lugar unido a la nostalgia del colegio, porque de pequeño debía cruzarlo diariamente para asistir al Colegio de los Hermanos Maristas. El río y su entorno, el Malecón se citan de una forma o de otra en poemas como *Tarde de invierno*, *El río* o *El Malecón*. En ellos Sánchez Rosillo reflexiona acerca del tiempo, de su fugacidad y de su misterio, pues en estos recuerdos de infancia queda para siempre estancado el enigma de la propia vida, que no podremos resolver pero al que no dejaremos de evocar el resto de nuestros días. Para acabar este particular recorrido por los lugares poéticos de Eloy Sánchez Rosillo, aquellos que descubrimos en su obra y que están ligados a su

---

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 120.

vida, Pedro García Montalvo cita dos pueblos alejados de Murcia, Villena y Mora del Ebro, en los que la mujer de Eloy trabajó como profesora algunos cursos. También estas ciudades constituyen el lugar del poeta, pues en ellos estuvo su pensamiento durante unos años, y fueron nombres cercanos y casi familiares. *Supón que es agosto y Un pueblo* aluden a esas estancias en lugares lejanos, a los encuentros en las estaciones en los días de vuelta, en las vacaciones.

Lugares en países de Europa como Italia o Francia, en Florencia o en París, poemas que refieren vivencias en otros ámbitos, en Grecia o Yugoslavia o en ciudades de África. Poemas como *La muchacha de Orán*, *La voz de aquella flauta*, *La ciudad presentida* o *Después de la lluvia: El mundo y los viajes no han dejado de interesarle, pero su poesía parece acogerse definitivamente a una manifestación del lugar cada vez más íntima*<sup>500</sup>. En definitiva, el lugar no puede ser otro más que la vida, la realidad cotidiana, el devenir de los días. El sitio de Eloy Sánchez Rosillo es el mismo siempre, su lugar de siempre, porque lo que García Montalvo quiere expresar es que su amigo Eloy sigue siendo el mismo, situado en el espacio moral o metafísico que le corresponde, en el territorio justo de su humanidad, en el lugar de su persona; y por otro lado también quiere decir que la poesía de Eloy versa sobre ese lugar, la vida, siempre a la distancia adecuada, desde la perspectiva próxima de los días y de los años: *En el lugar donde está Sánchez Rosillo –sin moverse apenas-, el objeto es cercanía pura, y no sentimos que el poeta esté fuera de sus versos, mirando a sus criaturas.*<sup>501</sup> He aquí el secreto de su obra, la complicidad que experimentamos mientras leemos sus versos, pues entre ellos y el autor que los concibió no hay casi distancia. Son, podríamos decir, la misma cosa.

---

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 128.

El lugar de siempre es, al fin, el lugar de la despedida, la cita ineludible con la muerte. Cuando Eloy Sánchez Rosillo aborda este asunto, explica su amigo Pedro García Montalvo, vuelve al paisaje con el que se inició este itinerario, a la infancia en esas dos casas a las que se refirió el escritor al principio del texto, a los veranos dorados donde estuvo el paraíso perdido del poeta, y sin embargo ahora es aquí donde sitúa el encuentro final de su vida. Éste es en realidad el lugar de siempre, el único lugar de siempre.

Junto a las hondas reflexiones acerca de la literatura y del arte, los artículos de encomio a los amigos pintores y escritores, hemos encontrado en este volumen pequeñas joyas literarias dedicadas a personajes casi anónimos, o no muy relevantes en el ámbito cultural y artístico; en realidad, para el escritor Pedro García Montalvo cualquier asunto es buena excusa para adentrarse en el océano hondo y complejo de su fluir literario y reflexivo. De todo se puede extraer una evocación gratificante, una exaltación del espíritu, y una lección de humanidad. Lo hemos constatado en la pieza titulada *Retrato de una mujer buena*, palabras dedicadas a su compañera en las tareas profesoras universitarias, Carmen Bautista; y de nuevo volvemos a encontrar ese tono intimista, elogioso y verdadero en *La música (Palabras para Andrea)*, cuyo asunto principal es el descubrimiento de las aptitudes musicales de una antigua alumna. El amor a la música, la atención a cualquier detalle cotidiano que se salga de la normalidad, y ese impulso humanista, generoso y atento de García Montalvo son factores fundamentales para concederle a este pequeño ensayo la categoría artística que se merece. El principio del mismo se apoya en la perplejidad por el desconocimiento de los valores musicales de una alumna suya: *Nunca tuve la menor idea de que aquella alumna alta y guapa, de ojos castaños, oscuros, casi negros, fuera una espléndida*

*cantante*.<sup>502</sup> El asombro del escritor y del profesor ante el prodigio anónimo de Andrea otorgan a la muchacha un valor añadido, el de su discreción y su humildad. Y ésta es la historia que va contando el escritor, desde los inicios en los que nadie conoce la inclinación de Andrea, salvo su círculo familiar, sus padres y sus hermanas que la oyen cantar de forma inesperada, en fiestas y en reuniones de la familia. García Montalvo imagina que es posible también que alguien la oyera desde la calle, alguien que cruzara bajo sus ventanas o los visitantes de otras casas. García Montalvo lamenta haber ignorado la condición de la muchacha: *Ah, si yo me hubiera enterado a tiempo. Habría transformado mi aula de cine en una permanente aula de concierto. Para algo era yo el profesor*.<sup>503</sup> La leve nota de humor, tan propia en el carácter de nuestro novelista, humaniza el recuerdo de Andrea, pues a continuación descubre que la muchacha, ya convertida en maestra, sólo reveló su secreto a los alumnos infantiles del Colegio *Nicolás de las Peñas*.

El novelista la recuerda en algunos encuentros inesperados por las calles de la ciudad, y en especial, se acuerda del día en que vio un cartel anunciador con el rostro de la muchacha entre un sinnúmero de restos de carteles antiguos en una pared cualquiera. Éste es el momento en que el escritor se entera de la auténtica vocación de su alumna: *Andrea no sólo tenía una especie de dulce música en los ojos, sino que cantaba, y que la música nacía en ella de una manera muy honda y muy real, en forma de don*.<sup>504</sup> Pedro García Montalvo toma conciencia de la categoría artística de la muchacha, y un año y medio más tarde logra por fin oír su voz en un disco.

Hasta aquí la historia del profesor y de la alumna con profundas inclinaciones artísticas, todas las peripecias hasta el reconocimiento último. Después Pedro García Montalvo pasa a relatarnos la historia de la familia que le contó Andrea mientras ambos

---

<sup>502</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 134.

departían en un café céntrico de Murcia. Por ella nos enteramos de que su bisabuela tuvo siete hijos a los que crió en una zona de la huerta junto a El Palmar, y que estos siete hijos desarrollaron una gran vocación musical, actuando por puro placer en los huertos de la ciudad, donde fueron muy solicitados en fiestas y celebraciones. La narración no tendría la menor importancia, salvo para los implicados en la misma, si el escritor no acertara a relacionarla con el prodigio de Andrea, con su intensa vocación musical. En realidad, García Montalvo se imagina la escena de los siete antepasados de Andrea tocando su música por los huertos de la ciudad, detenidos como espectros en el milagro del tiempo a la espera de que alguien más tarde les concediera una continuidad prestigiosa, el cumplimiento de sus sueños musicales: *Este cumplimiento que, casi un siglo después, vendría a darles su sobrina nieta, Andrea Patricia López, en la limpia maravilla de su voz.*<sup>505</sup>

*Elogio de la quietud* es, de nuevo, una reflexión poética, hermosísima, acerca del proceso creativo y de su misterio. La tesis, como en otros escritos del novelista consiste en despojar al autor de la absoluta autoría de su obra y en convertirlo en un mero vigilante u observador de la vida, en un medio que el arte tiene para materializarse. De ahí que el ensayo comience señalando la ironía de que el artista mantenga ideas propias acerca de su obra, siendo como es sólo un medio, no un hacedor, un propiciador de la creación, y por lo tanto no puede conocer el proceso interno de ese prodigio, pues ignora también su origen y su consumación: *Un narrador sabe muy bien que si sus escritos alcanzan valor es porque, en cierto sentido, se escriben a sí mismos.*<sup>506</sup> El escritor no conoce la última instancia de su obra, y no debe por tanto pontificar sobre un hecho que le es ajeno. En todo caso podría afirmar que se limita a dejarse embaucar por el espíritu de su obra, cuando ésta desea comparecer, y en esos momentos sólo

---

<sup>504</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>505</sup> *Ibidem*, p. 136.

puede acatar la orden suprema que recibe y transcribir el prodigio en el papel. Se trata pues de una convicción humilde y lúcida, pues siendo verdadera no permite al creador la vanidad de su acto, como no se lo permitió a Cervantes en aquella célebre frase del Quijote que cita nuestro novelista: *Para mí sola nació don Quijote, y yo para él; él supo obrar, y yo escribir.*<sup>507</sup> El mero acto de la escritura o de la pintura no implica que el creador lo sea en toda la extensión de la palabra.

Pedro García Montalvo torna a definir la función esencial del creador, y para esto pone como ejemplo la anécdota de aquel que desea oír el canto del verderón o del ruiseñor, y para ello se apresta a esperar en la umbría, quieto, atento sólo al menor ruido del pinar. El logro de sus propósitos no dependerá de su trabajo o de su fatiga, sino sólo de la paciencia y de la sensibilidad que ponga para aguardar que se le otorgue el don de escuchar el canto del pájaro: *Nosotros lo habremos creado con nuestra paciencia y nuestro concentrado silencio: habremos hecho que sea.*<sup>508</sup> Este es, al fin, el único cometido del artista, su sola responsabilidad en la creación, la responsabilidad de atender los sonidos y las cifras del mundo y de la vida, la voluntad de esperar en total quietud al encuentro de ese gorjeo que se nos dará como por arte de magia, si hemos sabido atender en silencio. De ahí que para el novelista actual no quede otro camino que el de esa calma vigilante: *Ese lujo de la quietud que le permita hacer oír el secreto de la época, en medio de su estruendo vivo y multiforme.*<sup>509</sup> La conciencia de que la literatura elige a sus creadores conlleva un trasfondo de lucidez y de modestia que sólo un escritor de la talla de Pedro García Montalvo puede asumir con la misma prestancia con que lo han asumido antes clásicos de todas las épocas y todas las lenguas. Es tan intenso y grande el espacio de la creación, y tan inefable su mecanismo que muy poco

---

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>507</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>508</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 140.

podemos añadir al resultado final de la obra. Ese recato para no aludir innecesariamente al acto de la escritura es semejante a aquella anécdota de Renoir, que cuenta García Montalvo, cuando decía que los ramos de rosas que le preparaba su mujer eran tan perfectos que a él sólo le quedaba pintarlos. La clave del ensayo estriba en el hecho simple de que el arte no necesita, no requiere una explicación previa o posterior, pues todo en él se da en la misma obra, y nada hay fuera que lo ilumine mejor que el producto terminado. García Montalvo se despoja con estas palabras acerca de la magia de la literatura de todas las parafernalias críticas a las que tan dados son algunos escritores, empeñados en justificar lo que escriben, en escribir minuciosamente del acto creador, olvidando que sólo ellos alcanzan a comprender su dimensión verdadera, a intuir su arcano, porque han sido elegidos para dar a conocer el prodigio del arte de la palabra, tras muchas horas de quietud y de esperanza, de observación y de estudio: *El relato y la historia serán nuestros en la medida en que hayan nacido en la profunda atención que hemos prestado a un sutil movimiento de la vida.*<sup>510</sup>

Como nos anunciaba el autor al inicio, este libro está lleno de amigos y de literatura. Lo hemos venido comprobando desde los primeros trabajos. También en éste, *La pasión sensata* hallamos esa mezcla de las dos cualidades, pues en él hay un hermoso e inteligente panegírico de la obra y de la personalidad del escritor Andrés Trapiello, al que califica con esa expresión del título, en alguna manera contradictoria y que García Montalvo se apresta a explicarnos a lo largo del mismo. El mismo autor constata el contrasentido de dicha expresión, pues con dificultad podemos congeniar ambos sentidos, el de la sensatez y el de la pasión. Salvo en el caso de Andrés Trapiello, que a pesar de haber mostrado siempre un amor inconmensurable por la vida, un amor sin medida y sin límites, en sus libros, en cambio, no se excede nunca. La explicación

---

<sup>510</sup> *Ibidem*, p. 140.

parece sencilla, pues el sufrimiento de vida donde no es posible enmendarse podemos evitarlo en la literatura: *En la realidad real, donde quería vivir don Quijote, hay que ir a por todas, apasionadamente, sobre el espinazo de un rocín y con el viento de cara.*<sup>511</sup>

Para lograr ese cometido casi imposible de la pasión sensata en la literatura, Trapiello echa mano de dos armas secretas, que a continuación nos desgana Pedro García Montalvo: el sentido del humor y la tristeza. A primera vista resulta contradictorio como buena parte del ensayo, pero Montalvo nos lo desmenuza con una gracia pareja al personaje del que nos está hablando: *Andrés Trapiello es uno de los poquísimos escritores actuales que conservan la magia racial de la retranca y la ironía española.*<sup>512</sup> Su sentido del humor surge de esa constatación del sentimiento por la vida, precisamente para reforzar la pasión por todo, para demostrarnos que no está de vuelta de nada, para reír con nosotros de aquello que comparte con todos, un humor inteligente, medido y sensato. El otro rasgo lo define así nuestro novelista: *Una visión personal y positiva, buena y comprensible, de la tristeza, y, en cierta medida, de su compañero de viaje el fracaso.*<sup>513</sup> Es, como en el caso del sentido del humor, un rasgo natural, propio de temperamento, que de modo inevitable traslada a sus libros como un rasgo de su estilo humano. Se trata de una suerte de melancolía, de suave tristeza, que él halla a menudo debajo de todo aquello que en verdad le interesa, como escribía Pessoa y reproduce García Montalvo: *La tristeza solemne que habita en todas las cosas grandes.*<sup>514</sup> Y también desde luego esa melancolía doméstica de los asuntos menudos de la existencia, ese tono gris de la cotidianidad que otorga a su autor una pátina de enfermo de la vida, como si la realidad se impusiera a la fortaleza del hombre.

---

<sup>511</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>514</sup> *Ibidem*, p. 146.

La sabia combinación de estos dos rasgos que con tanta finura ha sabido definir Pedro García Montalvo conforma el carácter de la literatura y de la personalidad del autor leonés. Son, por otra parte, argucias para permitir un descanso de la realidad, para aliviarse de la pasión por la vida, como si en sus libros encontrara un espacio de consuelo, un territorio para encerrarse y olvidarse del dolor de vivir. De ahí esta pasión sensata, tan firme y evidente en sus obras, y tan distinta de aquella otra que imprime en sus asuntos diarios. Su entrega a lo real necesita de un reducto sereno: *Entre su humor y su lirismo inagotables aparece la hondura abismal de la realidad.*<sup>515</sup>

Por otro lado, hay un aspecto que García Montalvo se encarga de destacar al final del ensayo. Es el uso de varios tonos para un mismo tema personal, la combinación diestra de la tristeza y de la alegría, que tan a menudo aparecen confundidas en la realidad, y que el escritor leonés sabe también fundir en sus libros. Para terminar García Montalvo declara su intención última al escribir este texto, que no es otra que la que usa en muchos de los capítulos del libro: *Estas líneas son, ante todo, una amistosa invitación a la lectura y relectura de los libros de Andrés Trapiello.*<sup>516</sup> Quien lea con detenimiento las páginas de esta obra no dudará ni por un momento del sentido exacto de estas palabras, pues todo él rezuma elogio de la amistad, hallazgo de los amigos ilustres con quienes compartió la pasión por la vida y por el arte.

Hay un añadido en la forma de una posdata al texto con el que se remata el ensayo. En él sólo se confirma la fidelidad de nuestro novelista al autor leonés y a su obra; y en todo caso, comprobamos que el tiempo sólo ha ampliado ese interés y esa amistad. Por esto mismo Pedro García Montalvo acaba proclamando su fidelidad y su admiración total por Andrés Trapiello, por su amigo: *Estamos ante un autor único, de*

---

<sup>515</sup> *Ibidem*, p. 147.

<sup>516</sup> *Ibidem*, p. 148.

*los que ya no quedaban. Un valor seguro y firme cuyos escritos, como entonces, y más aún, invito vivamente a leer.*<sup>517</sup>

Si tuviéramos que elegir una virtud destacable en alguno de los artículos de este libro para los muchos amigos que en él aparecen, nos quedaríamos con la bondad, un rasgo del alma humana que Pedro García Montalvo estima de modo especial y asigna muy a menudo a sus amigos. La bondad natural, acaso una virtud en desuso, o pasada de moda, una cualidad del espíritu que en este país no ha tenido buena prensa nunca. *Párraga, en el bar Montes*, es un trabajo sobre la bondad del hombre, acerca de la nobleza del pintor murciano desaparecido. La amistad a la que alude este ensayo comienza en distintas calles de Murcia, en bares siempre como La Viña, en el recodo de Trapería y en el barrio de Santa Eulalia, que ambos compartieron como su lugar de domicilio y donde se veían con frecuencia: *En estos últimos tiempos, he podido gozar casi a diario de su presencia como he gozado siempre con su pintura.*<sup>518</sup> Esa pintura, que como su autor, ha encontrado siempre en muchos lugares de Murcia, en algunos inhabituales, en bares y en salones de amigos, y en sitios tan peregrinos como en el vestido de una novia que Párraga pintó. García Montalvo evoca los paseos con el pintor por las calles del barrio y por la ciudad, el paso de las estaciones junto al amigo disfrutando del clima y de ese aire libre que hallamos en el título de esta obra. El escritor lo recuerda con sus anchas chaquetas, acompañando a su mujer y a sus hijos, durante las compras familiares y los paseos: *Hemos bebido juntos más de un vaso de vino en alguno de los muchos bares del barrio.*<sup>519</sup> La memoria de García Montalvo incide en la familiaridad y en la llaneza del trato con el pintor, en su presencia constante en el paisaje urbano de Murcia, pero de todos los escenarios se queda con uno, con el bar Montes, donde el escritor cuenta que han colocado una lápida conmemorativa de sus

---

<sup>517</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>518</sup> *Ibidem*, p. 151.

muchas visitas al local, y que García Montalvo describe con un viveza poco común, con ese cariño con que se adentra en lo entrañable, en lo pequeño y en lo humilde, esos bares de barrio sumidos en la semipenumbra, con mesas oscuras de madera, obreros departiendo después del trabajo, jubilados y algún personaje pintoresco, esos antros donde el tiempo parece haberse detenido en las tardes del invierno después del trabajo, mientras llega la hora de la cena.

Ese es el territorio de la amistad que el escritor recuerda para sus lectores como un lugar de encuentro con el pintor, cargando casi siempre con su cartapacio de dibujos y sus chaquetas desmesuradas. Es en esa estancia donde ha vuelto el escritor a pensar en el amigo, a evocarlo para nosotros: *Ese viejo amigo, este artista del pueblo, siempre expansivo, grande como sus chaquetas, generoso, bueno, como el pan, sonriente y vital.*<sup>520</sup> Esta es la imagen que el escritor rescata de la memoria para ofrecérsela a nosotros, aunque cualquiera que tuviera el privilegio de conocerlo sabe que no todo era júbilo y que la procesión iría por dentro. Pedro García Montalvo nos lo muestra en una expresión que se ajusta del todo al personaje: *Cómodo, en familia, como un alma de Dios.*<sup>521</sup>

Habitante de la calle, amigo de todos, dicharachero y optimista, José María Párraga ocupaba el mundo como si todo él fuera su casa, porque donde estaba él estaba su casa, como escribe el autor de este texto. En el bar Montes han creado el Rincón de Párraga, pero su amigo Pedro García Montalvo considera que cualquier lugar donde él estuviese se convertía de modo automático en su rincón, en el rincón de José María Párraga. La explicación cierra esta reflexión sobre la amistad y la bondad de un pintor notable. José María Párraga habitaba el mundo con naturalidad porque no hacía distinción entre las personas, aunque supiera siempre con quien estaba hablando, y les

---

<sup>519</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>520</sup> *Ibidem*, p. 153.

daba el mismo trato a todos, sin excepciones: *Era la suya, sin duda, la manera que tienen el alma y el espíritu de ver a los seres.*<sup>522</sup>

Hemos ido comprobando que no hay en todo el libro un trabajo que no contenga alguna suerte de reflexión, de idea o de enseñanza, no importa si se trata de un elogio de la amistad o de un retrato anónimo. Cada uno de estos textos consigue transcender la anécdota o el asunto primigenio hasta convertirse en parte sustancial de la obra literaria y ensayística de Pedro García Montalvo; este carácter es el que le otorga a todo el volumen la grandeza necesaria para perdurar por encima de las circunstancias concretas en las que fueron escritos o los motivos que su autor tuvo para crearlos. Da la impresión de que un creador de la talla de Pedro García Montalvo escribe siempre para añadir algún matiz, algún capítulo nuevo a su proyecto literario.

El pintor Ramón Gaya no podía faltar en este libro cuajado de amigos y de creadores, pues en ambas dimensiones posee un lugar de privilegio en el universo personal y literario de Pedro García Montalvo. Los últimos cinco textos, agrupados bajo el título común de *Escritos para Ramón Gaya*, tienen como protagonista al pintor y al amigo. El primero de ellos, *La maravilla cumplida*, cuenta el milagro de un encuentro, el encuentro prodigioso del escritor y el sentido último del arte de Gaya. La visita a la casa Palarea donde se cuelgan los cuadros del pintor murciano es una excusa para adentrarse en el misterio de su pintura: *Cuántas veces he vivido este sentimiento al contemplar la pintura de Ramón.*<sup>523</sup> Pues lo que este ensayo cuenta es precisamente el sentimiento, la vivencia íntima de García Montalvo en soledad con la pintura de su amigo Gaya. Esa experiencia, esa visión de los lienzos del maestro provocan el estallido poético y reflexivo de nuestro novelista: *Y, de pronto, en la soledad de la sala surge*

---

<sup>521</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 153.

<sup>523</sup> *Ibidem*, p. 157.

*algo así como una anunciación, una nueva orientación de todo.*<sup>524</sup> Esa visión extraordinaria es la revelación del portento del arte, la comunión del mundo y del secreto último que encierran las telas colgadas en las paredes del museo. García Montalvo lo llama una cercana maravilla, una presencia casi física que expande su fuerza creadora por toda la sala y que el escritor siente como algo físico: *Una presencia física que ya casi se hace presente, y que siento en mi espíritu con tanta fuerza como en mi cuerpo.*<sup>525</sup>

El asunto último de que trata este capítulo es el espíritu en comunión con la materia del arte y con el entorno, en perfecta armonía. He aquí la maravilla de la que escribe García Montalvo: *Y por fin la maravilla se revela. Se trata de un acorde perfecto entre esa naturaleza de los árboles, del sol, y la naturaleza de los iluminados cuadros del interior.*<sup>526</sup> Únicamente un creador de la sensibilidad de Pedro García Montalvo puede iluminar esa zona oscura de la creación, ese milagro inefable, porque sólo un escritor de la altura de Pedro García Montalvo es capaz de ver más allá de las cosas y del paisaje, y además tener el poder de contarlo, de comunicarlo a sus lectores.

Esta visita al Museo Ramón Gaya demuestra la capacidad de nuestro novelista para narrar los mundos invisibles del espíritu y del arte. El acorde de armonía entre los cuadros y la naturaleza de la plaza de Santa Catalina donde está ubicada la casa Palarea, y la percepción del escritor propician este milagro: *La vida de la pintura y la vida de la mañana de junio se hacen una realidad única.*<sup>527</sup> Ahora cobra sentido el título de este libro, *El aire libre*; esta es la materia de la que están hechas estas páginas, la materia asimismo de la literatura, del suceso mágico que García Montalvo cuenta en este texto. Los cuadros de Gaya, como las obras de arte importantes no son sino que

---

<sup>524</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>525</sup> *Ibidem*, p. 158.

<sup>526</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>527</sup> *Ibidem*, p. 159.

dicen, transmiten su mensaje secreto a aquellos que pueden entender su lenguaje: *En este rincón de la Casa Palarea, yo he asistido a esa palabra que la naturaleza está siempre a punto de decir.*<sup>528</sup>

La reflexión sobre los cuadros de Gaya y sobre el enigma del arte conduce, como suele ser habitual en buena parte de sus textos, a una imagen personal extraída de la memoria, en la que el escritor se sorprende en medio de la naturaleza murciana ante la expresividad del mundo. Él sabe que detrás de ese prodigio hay una palabra que resume el sentido del mundo, ése es también el misterio de los lienzos de Gaya, esa celebración de la alegría de vivir, de la plenitud que constantemente agradece su existencia y su ser.

Mientras el escritor se retira y sale de la casa de Ramón Gaya se da cuenta de que acaba de entrar una pareja y es entonces cuando se produce el misterio de la donación, pues aquello mismo que ha constituido su gozo durante unos minutos forma parte ya del placer de otras personas que lo disfrutan ahora: *Les dejo este acorde entre la luz de los cuadros y la luz de la mañana de junio, que llega por el balcón entre las flores moradas del Jacaranda.*<sup>529</sup> He aquí la maravilla cumplida a la que se refiere el título.

*Un viaje de Ramón Gaya* constituye otra de esas filigranas literarias que Pedro García Montalvo construye acerca de la pintura de su amigo Ramón Gaya. Como suele ser habitual en su estilo y en su acercamiento a la obra de los amigos hay siempre en estos textos una sabia reflexión sobre la labor creadora del otro, y un acercamiento al espacio de vida que el hombre ocupa. Por eso no se trata de escritos técnicos o en exceso pedantes, sino de creaciones literarias basadas en el pretexto de esos cuadros que han pintado sus amigos. En García Montalvo es raro hallar elementos literarios que

---

<sup>528</sup> *Ibidem*, p. 159.

<sup>529</sup> *Ibidem*, p. 160.

sobren o cuya función sea sólo la de servir de ornato. La literatura de Pedro García Montalvo, como la de su amigo y maestro Miguel Espinosa, es una literatura sustancial; presta al detalle lírico, a la sugerencia, es cierto, pero muy alejada de lo banal, incluso en estos textos cuya función podría parecer tan sólo encomiasta, aunque si leemos con detenimiento comprobaremos que el escritor no pierde nunca ocasión de mostrar su universo literario, de integrar todo lo escrito en su percepción sobre el hombre y con ello engrandecer su obra en cada momento. También, cuando sus intereses afectan a asuntos menos profundos o cuando se refiere a personajes no demasiado conocidos o importantes. La mirada de nuestro novelista es siempre la mirada del escritor al que concierne todo lo humano.

En el texto que nos ocupa se refiere a unos cuadros del pintor murciano producto de dos viajes a Francia y a Italia, y en los cuales queda reflejado el paisaje de alguno de los lugares que visitó. Esto le permite al escritor reflexionar sobre la realidad y el arte: *Podemos sentir una vez más que a este pintor la realidad se le dará siempre por su parte más viva, más intensa y animada.*<sup>530</sup> Dicho lo cual García Montalvo se adentra en los misterios filosóficos de la existencia para declarar que la vida se otorga siempre completa y plena en todo lo real, no sólo en lo bello y en lo vivo, también en lo monstruoso y en lo exangüe, en los colores del amanecer o en el cielo apagado de un día triste. De ahí que en toda la pintura está la vida, y no puede haber más vida en un creador o en otro, podrá haber en todo caso una mayor vitalidad. Gaya se ha decantado siempre por la plenitud y la carnalidad, por un sentido intenso de la vida; y sin embargo no debemos decir de él que es un pintor colorista, sino que tal vez le vendría bien ese dicho de nuestro idioma que se refiere al *buen color* de las cosas y de las personas cuando éstas rezuman salud: *Eso es lo que Gaya ve en la realidad, o lo que ésta le*

---

<sup>530</sup> *Ibidem*, p. 160.

*regala: su buen color, su salud de hierro, su goce de existir y de dar testimonio de la verdad del mundo.*<sup>531</sup> He ahí la virtud principal del maestro, la de representar la vida en plenitud, esa intensa verdad del mundo que se nos regala en sus lienzos y que es parte del genio, a la vez que la enseñanza fundamental de los clásicos desde Fidias a Tiziano. Todo ello en Ramón Gaya cobra una mayor hondura como consecuencia de su edad avanzada. Por eso los cuadros que ha traído de su viaje por los campos franceses e italianos han recogido ese ser esencial de la vida, ese implícito homenaje a las cosas que es siempre la pintura de Gaya. El pintor busca en sus viajes la verdad de las cosas y se demora en la realidad, en la luz y en el paisaje para pintarlo después. Es, en el fondo, un encuentro, el encuentro del artista y del mundo y este matiz queda sin duda reflejado en su pintura. Gaya se empeña en los prolegómenos de su proceso creativo, y cuando viaja se recrea en lo objetivo antes de ponerse a pintar hasta aprehender aquello mismo que será el objeto de su creación: *Sólo después de ese amoroso merodeo del tema, cuando pintor y realidad se han acercado y reconocido, verá la luz la obra.*<sup>532</sup> Todo ello queda misteriosamente impregnado en sus lienzos, la morosidad de sus aproximaciones a la vida, el gusto extremo con que goza del viaje, de la ciudad revisitada y del paisaje siempre nuevo. De manera que la vida se le entrega sin rodeos, con esa buena salud a la que antes aludíamos, rodeado de sus amigos y de su mujer, de Manolo Borrás y de Cuca, disfrutando del viaje y del nuevo espacio vital, y más tarde se hará el cuadro en homenaje y agradecimiento a tanto goce, a esa percepción de las cosas que sólo los pintores grandes poseen como un secreto: *La salud, el buen color de la naturaleza. Y, sobre todo, una forma muy honda de fe.*<sup>533</sup>

En *Un homenaje a la alegría* el escritor funde pintura y música, los cuadros de Ramón Gaya y el fervor por la música de Mozart que ambos comparten, y no sólo para

---

<sup>531</sup> Ibidem, p. 162.

<sup>532</sup> Ibidem, p. 163.

tornar al homenaje que es entendimiento del arte en su pureza, sino sobre todo para reflexionar sobre un tema tan escurridizo como el de la alegría. Para ello se sirve de dos homenajes pictóricos de Gaya a Mozart, el primero de 1975, y el segundo de 1977, y de este último sale toda la argumentación del texto. En los dos se repite la imagen de una jaula, que en el primero está ocupada por un pájaro verde, mientras que en el segundo se halla vacía. En los dos está el símbolo de la música del creador vienés, aunque en este último descubrimos un matiz mayor de sutileza, la sugerencia de ese pájaro que debe estar en alguna parte como lo está la música, sin una ubicación fija. Hay otros objetos, pero en todo el cuadro constatamos la humildad y la sencillez de las cosas pintadas, todos ellos procedentes de tiendas de barrio, que al autor le recuerdan de modo indefectible las de su ciudad de origen. El cuadro constituye, no cabe duda, un símbolo de la música de Mozart: *Estos objetos, que provocan unas ligeras sombras en la pared del fondo, son, en su sencillez, los únicos que convienen a la música más alta que se haya escrito nunca. Ninguna otra cosa la expresaría tan bien.*<sup>534</sup> Ésta es la clave de la que parte toda la pieza literaria: el milagro de la sencillez del genio, entrevisto en el cuadro de Gaya y en la música de Mozart.

Si nos detenemos a pensar, es también el milagro de la prosa de Pedro García Montalvo, a la que accedemos por una suerte de raptó intuitivo, un camino invisible, en apariencia fácil, pero que nos conduce al corazón del enigma humano y nos muestra la belleza y el horror. La alegría forma parte de un catálogo elemental de emociones, tan difícil de definir, como elemental. Mozart y Gaya, para García Montalvo, comparten ese prodigio de transmitir la alegría: *Una alegría pura, sin atributos, sin ruido, una alegría de la que casi no se puede decir nada; una alegría de ángel.*<sup>535</sup> Ese misterio nos es otorgado con la naturalidad de lo evidente, en la luz y en las formas transparentes de los

---

<sup>533</sup> Ibidem, p. 164.

<sup>534</sup> Ibidem, p. 166.

lienzos del pintor murciano, y en la música pura y natural de Mozart. Es como si en esa sencillez estuviese cifrado su origen divino, como si lo que nos levanta y nos abrumba no fuese de este mundo, y a la vez tuviese una naturaleza humana, como el misterio de la luz jubilosa del sol.

En los cuadros de Gaya (no olvidemos que nos estamos refiriendo a otro de los homenajes al amigo pintor) hallamos el amor inmenso a la vida del artista y esa visión optimista de la alegría que con tanta sutileza se nos transmite, en la transparencia del cristal, en las rosas y en las formas de la fruta, y sobre todo en esas copas apenas sugeridas. Y todo dicho en voz baja, sin altanería, de un modo hondo y contenido, atendiendo siempre a la luz y a la vida. Así queda expresada esa alegría de la que partíamos en un principio: *Ha necesitado expresar el sentimiento de lo alegre con un gesto contenido, con un ligero roce, que su pincel deja como una pátina, como un oro muy leve, sobre estos objetos humildes.*<sup>536</sup>

El texto acaba con el motivo del inicio, con ese cuadro que representa una jaula vacía y que proyecta la imagen inexistente de un pájaro huido. Lo que no está, la sencillez de los objetos dispuestos y la luz expresan de un modo casi paradójico la alegría que el pintor utiliza para homenajear a Mozart, el milagro de la pureza, de la naturalidad que comparten de algún modo el pintor y el músico, y que el escritor Pedro García Montalvo ha hecho suyos para construir su propio idioma, su mundo narrativo, o para meditar sobre aspectos tan mundanos y tan elevados, al tiempo, como la alegría natural de la vida que a veces se nos concede en la forma de una gracia, inexplicablemente.

El ciclo de ensayos dedicados a su amigo Ramón Gaya continúa, esta vez, con una carta dirigida al pintor, y cuyo título es precisamente ése, *Una carta*. Insertar un

---

<sup>535</sup> *Ibidem*, p. 166.

<sup>536</sup> *Ibidem*, p. 167.

texto de estas características en un libro literario, en el que su autor se explaya en consideraciones sobre el arte, la literatura y la humanidad, es signo de que todo lo natural cabe en este libro, siempre y cuando posea esa naturalidad sabia a la que nos tiene acostumbrados su autor. Quizá la carta no se escribió para darla a la imprenta, pero por esto mismo Pedro García Montalvo demuestra que los materiales de su libro proceden de la vida misma, de la emoción, de la meditación y de la amistad.

El autor comienza expresándole a su amigo su admiración por la lectura del Segundo Tomo de sus Obras Completas. Aunque inmediatamente pasa como siempre a matizar alguno de sus conceptos: *Leer aquí es una palabra compleja, porque implica lectura, relectura, vuelta a hojear, búsqueda al azar, encuentros inesperados, paseos por ciudades, roce de almas humanas...*<sup>537</sup>

Todo es en apariencia sencillo en el mundo literario de García Montalvo, y sin embargo todo es también complejo, sutil, polivalente. El escritor comenta que la lectura del libro de Gaya ha sido particular, pues un hecho insólito la ha caracterizado: nunca ha subrayado el texto ni ha hecho anotaciones al margen, como si se lo impidiera la solidez de sus páginas, la perfección de la prosa y la coherencia de su pensamiento: *Esto puede deberse a la propia naturaleza de tu prosa, en la que todo es coherencia, y carne viva, lo que impediría seleccionar o destacar un fragmento.*<sup>538</sup> Otra de las razones es la cercanía del libro, la profunda relación de amistad que establece con él y que de modo misterioso le impide modificar su forma. Al fin, acaba agradeciéndole las horas de lectura o de convivencia, si nos atenemos a esa relación amistosa que ha sabido entablar con la obra, y que ha compartido con Encarna, su mujer. De forma que más que una mera lectura, una lectura grata o apasionada, lo que nuestro escritor ha

---

<sup>537</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>538</sup> *Ibidem*, p. 169.

experimentado ha sido una conversación entre amigos, la complicidad de los que se saben unidos por el espíritu y la literatura.

Cabe destacar en todo el texto la finura hermenéutica con que desde un punto de vista novedoso y clásico, a un tiempo, nuestro novelista se aproxima al libro de Ramón Gaya. Aunque en su condición de profesor de literatura podría haber utilizado la nomenclatura y el utillaje propios de la profesión, el espíritu del creador se impone a todo lo demás. De ahí que la prueba máxima del impacto que le ha producido la obra no sea una consideración de orden teórico con la que se hubiese despachado cualquier profesional al uso, sino una imagen o una impresión, una anécdota como la del subrayado que no ejecuta sobre las páginas del libro amigo porque le son tan cercanas y tan homogéneas que no podría destacar una parte sobre el resto. El enfoque, la mirada del escritor se sobrepone al conocimiento del teórico, y la sensibilidad del novelista elige la forma epistolar y una pequeña anécdota para transmitir al pintor y al amigo su entusiasmo por el nuevo libro. El final discurre por los cauces casi convencionales de este tipo de misivas, y tras recordarle una exposición reciente de su obra a la que califica de broche perfecto a su lectura, se despide del amigo y de su mujer Cuca, sin más preámbulos.

La sencillez y la armonía en conjunción con el arte y el buen decir vuelven a confabularse en estas páginas que no desvelan apenas nada salvo un modo secreto de acceder a la obra de arte y de proceder a su disfrute, el mismo modo que Pedro García Montalvo torna a utilizar para informar al amigo y agradecerle por el beneficio de su obra literaria.

La obra finaliza con *Las rosas (Para el homenaje a Sánchez Picazo de Ramón Gaya)*. Es el relato de una anécdota o de varias anécdotas reunidas que confluyen en una meditación a modo de síntesis, en un pensamiento no despojado de un medido lirismo.

Las rosas son el hilo conductor que atraviesa todo el texto. Se inicia con un pequeño relato sucedido en la escalinata de una céntrica plaza de abastos donde un hombre y una mujer de pueblo discuten acerca del regalo más adecuado para una familia rica. Mientras el hombre propone algo exótico y raro, la mujer decide por los dos un ramo de rosas rojas y añade: *Una rosa es siempre una rosa.*<sup>539</sup> Enseguida el escritor conecta esta anécdota con un cuadro de Ramón Gaya titulado *Homenaje a Sánchez Picazo* en el que son las rosas el motivo central, las flores que tanto gustaban al pintor murciano. García Montalvo describe el lienzo con esa meticulosidad poética con la que pinta los paisajes de sus narraciones, pero sumándose a la verdad escondida del pintor murciano, como si en este caso la literatura sirviera al señor de la pintura. Y, de nuevo, la rosa como enigma: *Ese misterio que sintetiza el mundo y su realidad porque sus pétalos proponen un fastuoso y pleno despliegue.*<sup>540</sup> La rosa como símbolo del conocimiento y de la belleza, de los secretos masónicos y del prodigio poético, la rosa de Cernuda y la rosa que Ramón Gaya pinta para Sánchez Picazo, con la conciencia de estar otorgando un pedazo de la vida, un retazo de los huertos y de la naturaleza murciana, el homenaje de un pintor del sur para un pintor del sur, pues como afirma García Montalvo todo está vivo en el cuadro de Gaya. Todo es, entonces, un trozo de la misma vida.

A continuación el escritor conecta el cuadro con otra anécdota, la de su visita a la Casa Palarea para contemplar este lienzo, mientras el azar llenaba la Plaza de las Flores con la gente que compraba flores para el Día de Todos los Santos, pues empezaba noviembre. Por otro lado, al fondo de la recepción del Museo había una exposición de Gaya dedicada a motivos florales y entre los lienzos, alguno que tenía semejanza con la tela dedicada a Sánchez Picazo. La casualidad o el destino reunían en un espacio afín variadas encarnaciones de un prodigio semejante: la rosa pintada, la rosa

---

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 171.

<sup>540</sup> *Ibidem*, p. 172.

de la memoria y la rosa de la calle: *Una primavera en noviembre, una primavera insistente, casi cómica en su afán de llenarlo todo con su roja belleza.*<sup>541</sup>

El escritor refiere su visita al Museo en un presente temporal en el que también confluyen las imágenes del pasado con los lienzos del Museo que a su vez se proyectan en la memoria y crean una circunstancia casual y curiosa: *Algo que no es el azar lo llena todo con una hermosura inefable y gratuita.*<sup>542</sup> El artículo de Pedro García Montalvo no puede dejar de resaltar esta coincidencia para a su vez extraer de ella una idea que reúna todos y cada uno de los pedazos de realidad que por separado ha ido analizando a lo largo de esta pieza literaria. Y, al fin, se hace la luz y surge la revelación: *Como si el día floreciera y se celebrara a sí mismo con la realidad, la creación y la memoria.*<sup>543</sup> El fino observador de la vida, el paseante por un mundo de la memoria y de la ficción, el que regresa de continuo al pasado y el defensor absoluto de la belleza anda apostado detrás de estos apuntes de la vida misma en los que no puede faltar el arte y la amistad, apuntes de la vida que lo incluye todo pero que privilegia ese aire libre al que alude en su perfecto título. La vida por encima de todo, y en ella también el arte: la pintura y la literatura para dar testimonio del milagro del ser humano, del prodigio del espíritu y de la belleza.

El texto concluye con la resolución del autor de sentarse en cualquier café para tomar las notas pertinentes y elaborar con ellas este homenaje a la hermosura, a la de fuera y a la de dentro, a la vida y al espíritu: *Ese instante que se recogió, se quietó en mí, y surge ahora que escribo estas palabras.*<sup>544</sup> Nada mejor para definir el proceso creativo de nuestro novelista.

---

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>542</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>543</sup> *Ibidem*, p. 173.

<sup>544</sup> *Ibidem*, p. 174.

Tal vez las palabras quietud y vida, engarzadas con sabiduría con otras como creación y espíritu definan más exactamente el contenido de este libro que cualquier otra explicación; aunque *El aire libre* nos concede una absoluta confabulación de la forma y del fondo, de la palabra y de la idea, hasta el punto de que a lo largo de su lectura no es fácil distinguir la una de la otra, como si la materia literaria no tuviese partes ni obedeciera a las vanas especulaciones de la sesuda crítica literaria. Todo en este libro es caudal y todo es cauce. Todo fluye hasta un final seguro, con naturalidad (otra de las palabras clave), con sosiego y con la certidumbre de que los hallazgos no siempre pertenecen a la esfera del conocimiento, sino que la intuición y la pasión por la vida también procuran su botín, y por eso en ocasiones se hace tan perceptible el placer de estas palabras, el goce sólido que nos regalan con su combinación de poesía y de relato, de meditación y de anécdota; y todo ello junto, sin conceder excesos o entusiasmos vanos, pero con el fervor inexcusable de esa pasión por la existencia que rezuma todo el volumen.

En el artículo que publiqué en el diario La Verdad a propósito de este tomo, titulado *En estado de gracia* afirmaba: *Se trata de una obra acerca del arte y de la amistad, de la literatura y del paisaje, del entusiasmo radical que nuestro novelista ha experimentado siempre por el misterio del ser humano.*<sup>545</sup>

Por esta misma causa no resulta sencillo definir un libro de esta guisa, porque la palabra ensayo resulta tal vez en exceso fría, sobre todo cuando todos los textos cuentan una historia, describen a una persona o un paisaje, y están impregnados de un suave hálito lírico, de una corriente poética irredimible. De manera que lo importante en estas piezas literarias no es sólo el contenido: *Lo que cuenta nuestro novelista es a veces*

---

<sup>545</sup> GARCÍA, Pascual, “En estado de gracia” en periódico *La Verdad*, Murcia, 28-III-03.

*antes una sugerencia, una imagen poética apenas esbozada que una certeza absoluta formulada con palabras.*<sup>546</sup>

El crítico literario y escritor Antonio Parra Sanz lo matiza con acierto en la reseña aparecida en *El Faro* y escribe acerca de estos artículos: *Están sazonados con la intensidad calmosa del verso, lo que hace que su disfrute tenga que ser, por fuerza y por fortuna, reposado.*<sup>547</sup> Este rasgo lo hemos venido constatando en casi toda su obra, en los relatos y en las novelas, pero cuanto menor es la extensión del texto, mayor es su intensidad lírica.

En realidad, la fórmula literaria de Pedro García Montalvo aplicada a este volumen es la de combinar lo anecdótico y cotidiano con la elevación del arte, con un análisis pormenorizado y sutil de los aspectos más ocultos de la creación y la existencia. Se refiere a sus amigos pintores y escritores, y con maestría inigualable acierta al mezclar lo privado y lo creativo, el homenaje a la amistad y el dato objetivo y veraz sobre la pintura o la escritura. No es necesario remitirnos de nuevo a las piezas que versan sobre Pedro Serna o Miguel Espinosa, pues en ambas y en otra muchas, incluso las que tienen como protagonista a un ser corriente, a un amigo sólo, hallamos esta conjunción de la sabiduría literaria de nuestro escritor, que no renuncia nunca a contarnos un pedazo de su fábula, mientras, medita sobre algunos aspectos del relato, y todo ello lo hace con esa calma del orfebre, esa quietud pasmosa a la que aludían las palabras de Parra Sanz: *Porque el autor no narra, no cuenta, sino que regala, nos hace el inmenso honor de entregarnos unas dádivas.*<sup>548</sup> La palabra dádiva recoge mejor que cualquier otra la percepción que posee el lector una vez que ha terminado la lectura de este libro, pues en él el aire circula de otro modo y las palabras se ajustan para decir

---

<sup>546</sup> *Ibidem.*

<sup>547</sup> PARRA SANZ, Antonio, "Elogio de la quietud" en periódico *El Faro*, Murcia, 9-IX-03.

<sup>548</sup> *Ibidem.*

aquello mismo que no dicen habitualmente, con sencillez y elegancia, con esa naturalidad que el autor tanto estima en sus creadores favoritos.

Por otro lado una obra de este calibre resulta fundamental para entender el resto de su literatura, no porque haga alusiones directas a otros libros, sino porque deja constancia de su posición ante el misterio del arte y de la literatura. Nada en su estilo y en sus argumentos parece nacido de la voluntad del escritor, del trabajo diario o de su tenacidad. Es cierto que él está en su sitio, y que en ese sitio aguarda el milagro, y que una vez aparecido le da forma, lo trabaja y lo modela, pero la responsabilidad última no la pide nunca para él, sino que es obra de un prodigio, de ese descendimiento del que parte este volumen, y que no sólo es el primer trabajo, sino casi su acta fundacional, el germen filosófico y poético del que emana el conjunto.

El escritor Santiago Delgado en una aproximación al libro en el diario *El Faro* lo califica desde el título de la reseña: *Manual de hermosura*. Todo el escrito es una celebración de la nueva obra del escritor murciano y una acertada aproximación al hecho literario, como suele ser habitual en los escritos de Delgado: *La realidad, una vez más, se nos ofrece como un compendio de verdadera hermosura, una hermosura que no se asoma a ningún pozo de lo excesivo.*<sup>549</sup> La sobriedad y la finura son destacados como rasgos relevantes en la obra total de García Montalvo, que en las páginas de este último título tienen un lugar de privilegio, y a la vez Santiago Delgado se afirma en la idea que venimos manteniendo a lo largo de esta tesis de la confusión voluntaria y mezcla de géneros que García Montalvo viene ejerciendo desde su primer título: *La materia prima de los ensayos de Montalvo son los mismos, ya se trate de género narrativo, ya se trate de prosa argumentativa.*<sup>550</sup> La crítica del profesor y escritor de Murcia se extiende a las consideraciones acerca de la sensualidad de la prosa, del placer de la lectura, acaso

---

<sup>549</sup> DELGADO, Santiago, “Manual de hermosura” en periódico *El Faro*, Murcia 25-VI-03.

<sup>550</sup> *Ibidem*.

como derivación del placer que su autor sintió al escribir la obra, y la definición de un goce particular que desprende todo el volumen: *Una especie mixta de sensación e intelección, absolutamente sugestiva.*<sup>551</sup> Las palabras del profesor y escritor Santiago Delgado definen y sugieren a la perfección ese mundo sutil y complejo de la escritura de García Montalvo.

También, como no podía ser menos, el profesor y crítico literario Ramón Jiménez Madrid se extiende en su columna habitual de crítica literaria en el diario *La Opinión* acerca de sus impresiones sobre este libro. Hace un recordatorio del itinerario del novelista murciano desde sus primeros libros de cuentos de los cuales destaca la exquisitez de la prosa y el carácter aristocrático en el tratamiento y en la forma, recalca en las novelas donde como señalábamos en su momento hay un cambio brusco de escenario, y el escritor traslada su interés narrativo a la ciudad de Madrid donde transcurren las tres novelas. Jiménez Madrid señala el inconveniente de esos parones literarios que García Montalvo efectúa entre alguna de sus obras. Por ejemplo entre las novelas *Una historia madrileña* y *Las luces del día*. El crítico murciano se refiere a la necesidad en el ámbito editorial de renovar el impulso creativo y de publicar cada cierto tiempo y de manera periódica; aunque no olvida que el talante artístico de García Montalvo, sus intereses literarios y su particular forma de estar en el mundo como creador y como hombre no se aproximan a esas maneras casi deportivas de competir en el circo literario. Es evidente que no estuvo nunca en el ánimo de nuestro novelista publicar por publicar, que no quiso convertirse en un esclavo de las listas de libros más vendidos, de la publicidad y de la fama, aunque para ello ha tenido que sacrificar todos los privilegios de esa fama que él mismo se ha hurtado; a pesar de que hasta cierto punto y en ámbitos exclusivos de la crítica y de la literatura española actual es conocido

---

<sup>551</sup> *Ibidem.*

como un narrador exigente y secreto, que viene concibiendo en soledad su propia obra literaria al margen de modas y convenciones, como por otro lado hizo Miguel Espinosa junto al que aparece en esa lista de escritores ocultos e importantes.

Jiménez Madrid apunta desde el principio las virtudes del estilo de García Montalvo: *La delicia de una prosa elegante, la armonía de una prosa que linda en la poesía.*<sup>552</sup> Este es el denominador común de la obra, la perspectiva poética que en ningún caso desdeña el rigor o la verdad, sino que más bien los enriquece, pues su punto de partida no es lo objetivo sino el espíritu de un creador nato que nos aproxima a sus descubrimientos y nos ofrece su visión personal del arte, de la amistad o del paisaje. Los conceptos del novelista no buscan la aquiescencia de los especialistas en la materia, sino que en realidad están integrados en el edificio literario de una obra compacta y sólida. Esa tonalidad poética tan característica del estilo de Pedro García Montalvo es el aspecto en el que más se detiene Jiménez Madrid, sobre todo para reseñar el proceso literario común en todo el volumen, ese impulso de acercarse a lo cotidiano y elemental para extraer de él una idea emparentada con el arte o con la condición humana. Esto es lo que el profesor Jiménez Madrid destaca de este libro: *Llama la atención que sea capaz de elevar a categoría aquello que para cualquier otro hubiera sido pura convención.*<sup>553</sup>

Algo de esto encontramos en todo el volumen, la intensidad literaria en la anécdota cotidiana, el modelo humanista en el elogio a la amistad. Esa transcendencia de la que habla Jiménez Madrid forma parte, sin duda alguna, de la mirada de nuestro novelista, la especial sensibilidad para elegir los motivos literarios y convertirlos en arquetipos. Jiménez Madrid no duda en calificar el contenido de estos trabajos, su aliento común, pues difícilmente podrían ser relatos o ensayos en su acepción más

---

<sup>552</sup> JIMÉNEZ MADRID, Ramón, "Trabajos reunidos" en periódico *La Opinión*, Murcia, 4-IV-03.

<sup>553</sup> *Ibidem*.

pura: *El mundo de Pedro García Montalvo es, sin embargo, esencialmente el mundo del arte.*<sup>554</sup> También podríamos añadir que todo el universo es para Pedro García Montalvo el territorio de esa sutil y sugestiva mirada artística; de modo que cualquier suceso, personaje o rasgo terminan impregnándose del espíritu de su autor. Ramón Jiménez Madrid matiza el carácter ensayístico del volumen, pues aunque no le resta profundidad, rigor o conocimiento, termina confirmando el carácter personal y genuino de cada uno de estos textos, que se relaciona a su vez con todos los textos anteriores, y muy probablemente, con los que habrán de venir más tarde. La persecución de la belleza, la perspectiva poética, la humanidad y los elogios a los amigos, artistas o no, llenan el cauce singular de esta obra literaria, tal vez incalificable o inclasificable, como por otra parte, también lo fueron los libros de Miguel Espinosa, a los que sólo podemos llamar, por cierto, con el vago título de libros, pues en ellos también se hallaban confundidos todos los géneros en una creación distinta y original. El profesor Jiménez Madrid termina su reseña haciendo hincapié en una de las palabras claves de la obra, el misterio, acaso porque es su materia la que en verdad ocupa toda la obra. El misterio del arte y el misterio humano, las dos grandes preocupaciones del escritor Pedro García Montalvo, entrevistas en sus novelas y en sus colecciones de cuentos, y revisitadas en este libro a modo de colofón.

El poeta y columnista habitual del diario *La Opinión* Soren Peñalver dedica uno de sus artículos al libro que estamos comentando. Lo titula de modo muy significativo *Los frutos de la fidelidad*, y comienza emparentando la aparición de esta obra con la del escritor de origen español y lengua inglesa George Santayana. Esta coincidencia no queda sólo en la fecha de la publicación sino que es también una semejanza de fondo, pues Soren Peñalver admite la influencia del filósofo inglés compartida además con su

---

<sup>554</sup> *Ibidem.*

amigo García Montalvo: *Nos hemos educado (incluso criado, podemos decir) con la exquisitez cultural de Santayana.*<sup>555</sup> El columnista murciano da cuenta de su admiración por el novelista, de su amistad y del venero cultural común en el que ambos han bebido, celebrando además el acierto de la editorial granadina La Veleta, dirigida por Andrés Trapiello al publicar este libro que Soren Peñalver califica: *Este hermoso conjunto de varia silva, escritos sobre pintura, poesía, jardinería, amistad, contemplación y fino murcianismo en muchas de sus variantes.*<sup>556</sup> Descripción casi exacta del contenido del tomo, cuyo denominador común es la belleza y el arte, la humanidad y la creación.

Peñalver insiste en la huella de Santayana en ese aire que García Montalvo explica en el prólogo, el aire de un atardecer que circula en *Las Meninas*, ese aire interior, ese estado de ánimo y que pertenece asimismo al paisaje y a la memoria, a la tierra que lo acoge y a los libros que le importan, a los cuadros de Serna, Gaya o Avellaneda, a la frecuentación de la amistad, y al disfrute del paisaje murciano, de los huertos y del desierto, de la sierra y de las vegas, que de modo patente hemos visto como escenarios en alguno de sus relatos, sobre todo en los dos primeros libros, en los cuales encontramos también lo que de una forma sutil y lúcida Soren Peñalver nombra *fino murcianismo*. Es cierto que en la obra de García Montalvo queda definida y plasmada la esencia del paisaje murciano, y junto a este rasgo, la percepción de un hálito levantino, de un espíritu sureño, identificado con la ciudad y con la región de la que es oriundo, pero a la vez con una vasta vocación universal, como si lo murciano no tuviese sentido si no como una ubicación más del mundo, una ciudad, unas gentes y un paisaje que pertenecen al mundo y son susceptibles también de constituir un territorio literario, como la ciudad de Madrid o la Toscana o cualquier otro espacio, sin necesidad de insistir en los aspectos más folclóricos o banales.

---

<sup>555</sup> PEÑALVER, Soren, “Los frutos de la fidelidad” en periódico *La Opinión*, Murcia, 28-II-03.

<sup>556</sup> *Ibidem*.

Soren Peñalver considera que la pintura y los pintores amigos ocupan un espacio amplio junto al de la amistad y al de la literatura en la obra, y, sin embargo, pese a ese tono unitario y a los ejes temáticos que hemos reseñado, hay en la obra un aire misceláneo que le concede un carácter particular: *Otros temas y seres, paisajes y lugares se pueden indicar en estas páginas insuperables del libro misceláneo y unitario en un sentido espiritual de García Montalvo.*<sup>557</sup> Lo variado y lo heterogéneo cobran unidad y uniformidad en virtud de un espíritu análogo que el escritor aplica a cada una de estas piezas y que procede del prólogo y de ese primer ensayo titulado *El descendimiento*, pues al fin y al cabo no olvidemos que este tomo habla del propio García Montalvo, de su concepción del arte, de sus profundas y lúcidas convicciones literarias, no con la lengua exagerada o técnica en exceso de los especialistas sino con el temple estilístico que ya le es propio a todos sus libros, pues no importa que sean colecciones de cuentos, novelas o ensayos, en todos hay un aliento común, un mismo fuego, unas formas semejantes.

Soren Peñalver pone de relevancia en especial la sobriedad del lenguaje del novelista, la ausencia de pedantería o de exceso estilístico, en la certidumbre, pues ambos comparten una amistad de años, de que Pedro García Montalvo ha puesto de manifiesto en todas sus obras esta sutil gracia lingüística, esta contención o sobriedad llevada a los extremos del arte y de la sabiduría: *La falta absoluta de ampulosidad en estas páginas llenas de auténtico, refrescante y a la vez cálido aire libre.*<sup>558</sup>

El artículo acaba con la referencia a Santayana y la justificación del título. El columnista hace mención a una cita del escritor español en donde se refiere al escepticismo como virtud que no debe ser ofrecida demasiado pronto, como castidad del intelecto. Es preciso preservarlo hasta que con la madurez puede ser cambiado por la

---

<sup>557</sup> *Ibidem.*

<sup>558</sup> *Ibidem.*

fidelidad y la felicidad. Esto es lo que en palabras de Soren Peñalver ha logrado Pedro García Montalvo, esos frutos de la fidelidad siguiendo el camino acertado de Santayana.

El escritor Sebastián Mondéjar firma un estupendo artículo que lleva por título *García Montalvo, el aire libre* y que publica el diario La Opinión. Todo el escrito es una reflexión acerca del libro de nuestro novelista, aunque en algún caso lo usa como pretexto para reflexionar acerca de otros asuntos, todos ellos relacionados con la literatura y el arte. Comienza celebrando la aparición de un nuevo libro, tan esperado, de Pedro García Montalvo al que califica de preclaro y lúcido, dos epítetos que en efecto se justifican con la lectura de esta recopilación de textos, y no escatima su sorpresa por la calidad de su contenido, una sorpresa natural, desde luego, y obvia teniendo en cuenta la trayectoria literaria de Pedro García Montalvo. Mondéjar aclara desde el inicio la naturaleza del volumen de miscelánea: *Son textos compuestos, en un principio, casi enteramente para sus amigos, grandísimos amigos.*<sup>559</sup> Pedro Serna, Manuel Avellaneda, Miguel Espinosa o Eloy Sánchez Rosillo justificarían por sí mismos los artículos que recoge este volumen, pero además, y Pedro García Montalvo lo especifica desde el principio, son amigos del alma, y ya hemos dejado escrito en algún lugar de este estudio que uno de los ejes vertebradores de la obra es precisamente el de la amistad: *Todos ellos conforman, en efecto, un libro de homenajes que yo calificaría de auténticas celebraciones de la amistad, del arte y de la propia vida.*<sup>560</sup>

Sebastián Mondéjar incide sobre todo en esa cualidad expresada en el título del aire libre, el aire de la obra de arte y el aire misterioso de la amistad, y no duda en evocar al propio Pedro García Montalvo y a alguno de esos amigos del alma, a Pedro Serna o a Manuel Avellaneda. Después se centra en definir de nuevo el título de la obra y de su artículo, y para ello echa mano de Juan-Eduardo Cirlot y su Diccionario de

---

<sup>559</sup> MONDÉJAR, Sebastián, “García Montalvo, al aire libre” en periódico *La Opinión*, Murcia. 6-5-03.

<sup>560</sup> *Ibidem*.

Símbolos, en el que nos remite a dos grandes filósofos: Gaston Bachelard y Nietzsche, el último de los cuales consideraba el aire como una especie de materia superada: *adelgazada, como la materia misma de nuestra libertad*.<sup>561</sup> En cualquier caso y, analogías aparte, Sebastián Mondéjar destaca la virtud última de ese aire, que no es sólo físico, desde luego, que es un aire interior, un aire del alma y que, por ello mismo, abarca la vida, la amistad y el arte.

El artículo concluye de manera espléndida con la imagen poética que resumiría bastante bien la condición última del título, mientras pregunta a los lectores si podríamos imaginar una tela que hubiese sido confeccionada con esa materia a la que se refería Bachelard y Nietzsche, esa materia adelgazada como la materia de nuestra libertad, y termina : *Pues con esa misma materia están tejidas, una a una, las páginas de esta espléndida e impagable nueva obra de Pedro García Montalvo*.<sup>562</sup>

Al fin y al cabo, el escritor Sebastián Mondéjar recurre a una metáfora para deslindar los territorios escurridizos y apasionantes del nuevo libro de García Montalvo. Nada mejor que la lengua de la literatura para explicar la literatura. Acaso porque el efecto que provoca en los lectores, máxime cuando estos son además escritores, es el de una conmoción poética, ese aire sereno de la propia vida que se alimenta del arte y de la amistad puede levantar pasiones como vendavales en el ánimo sosegado del que lee.

Aunque no podríamos calificar de difícil o complejo en exceso el estilo de nuestro novelista, es evidente la sutileza y la complejidad de su intuición poética, la hondura de esos conceptos elementales en apariencia pero con un extraordinario calado conceptual. Seguramente éste es el rasgo primordial de la lengua literaria de García Montalvo, la sencillez aparente, la naturalidad a primera vista, bajo las que circula un venero proceloso y de vastas proporciones que permite interpretaciones diversas y

---

<sup>561</sup> *Ibidem*.

<sup>562</sup> *Ibidem*.

comentarios variados, sin que por ello sea posible agotar todo su sentido. Quedan siempre en los textos que se arriesgan a desentrañar el misterio de los libros de García Montalvo un aleteo desconocido, un margen poético insondable que pertenece, por supuesto, a la cuota imprescindible de enigma literario sin la que un buen libro carecería de la profundidad necesaria.

El periodista Antonio Arco reseña en el periódico La Verdad de Murcia la aparición de este último libro de Pedro García Montalvo, con el título *He encontrado mi lugar en el mundo, indica García Montalvo*.<sup>563</sup> Muy pronto define el periodista la naturaleza variada y heterogénea del volumen: *Un hermoso libro sosegado y ajeno a la prisa, al exabrupto y a la verborrea, a la demagogia y al afán de originalidad*.<sup>564</sup>

Seguramente el rasgo más sobresaliente de este título y de toda la literatura del escritor murciano sea precisamente el de su excepcionalidad, como si desde los primeros cuentos el empeño del escritor fuera sólo el de construir su propio mundo narrativo, ajeno al beneplácito del lector y de la crítica, seguro de que su camino era en efecto el que había tomado y que continuaría hasta el presente, sin que le preocuparan en exceso los parabienes, los galardones o las ventas millonarias. Todo en el estilo de nuestro escritor se ajusta a las palabras elogiosas de Arco: el sosiego, la autenticidad, lo que Santiago Delgado llamó vocación de clásico, características que por cierto lo alejan de la feria de las vanidades en que se ha convertido un poco la literatura de hoy y lo convierten en un autor raro, apartado de los circuitos de la escritura y fiel a su propia concepción literaria. A continuación Antonio Arco pasa a explicar el motivo central del libro, ese aire libre que no es sólo físico, el aire de la naturaleza murciana o madrileña, sino un aire metafísico o poético, ese aire que el autor desea que encontremos en este libro donde el periodista descubre una miscelánea de piezas literarias: textos sobre la

---

<sup>563</sup> ARCO, Antonio, "He encontrado mi lugar en el mundo, indica García Montalvo" en periódico La Verdad, Murcia, 8-IV-03.

infancia, sobre la primera contemplación del mar, sobre el paisaje murciano, diverso y evocador, sobre escritores amigos como Eloy Sánchez Rosillo o Miguel Espinosa y sobre los pintores: Avellaneda, Serna o Párraga. Textos, en fin, acerca de la amistad y de la vida, de la literatura y del arte en general, de la memoria y de la tierra, con ese fino murcianismo, al que aludía en algún artículo anterior el escritor Soren Peñalver.

Pero lo que en verdad justifica el meollo de esta reseña periodística y donde Antonio Arco acierta en su búsqueda de lo esencial de García Montalvo, esa búsqueda que constituye la recompensa de toda buena entrevista es en la afirmación que hemos visto en el título y que el periodista destaca en el texto: *El escritor, que está sereno y conforme con su destino, sigue fiel a la concepción de su escritura como una misteriosa tarea que no sabe de plazos ni de ruidos externos.*<sup>565</sup> La visión que del escritor ofrece Arco es la de la conformidad plena y consciente, asumida como un destino para el que ha venido trabajando durante todos estos años y que no sólo no le ha deparado la fama mal entendida sino que lo ha situado en un lugar de excepción hasta el que los lectores interesados no tienen más remedio que acercarse si desean disfrutar de su escritura. La sinceridad del escritor ha sido fraguada con la humildad del hombre de letras que no se ha visto empujado por la ambición de lo banal, y que ha sabido edificar su obra sin presiones externas hasta configurar ese numen literario que no está terminado pero cuya imagen ya entrevemos, porque hemos aceptado la fidelidad de su autor a unas pocas normas artísticas entre las que se halla la búsqueda de lo esencial humano, la construcción de un estilo poderoso y sutil y la concepción de una obra sustantiva, interesada en el ser humano que nos desvela ciertos misterios del mundo.

Ese lugar en el mundo no debe confundirse con una posición literaria, con un lugar en la literatura, que el autor reconoce no interesarle, porque lo que un buen lector

---

<sup>564</sup>Ibidem.

<sup>565</sup> Ibidem..

acaba extrayendo de sus obras es esa extraordinaria pasión por la vida que antepone desde luego a la literatura y que ha proclamado siempre que ha podido: *Vivir merece mucho la pena, sin duda, y de que la literatura no es algo separado de la vida, sino vida misma.*<sup>566</sup>

Esa aparente indiferencia por los avatares de su obra incluye una concepción literaria lenta y un desapego absoluto a los sucesos de la publicación, que él ha demostrado algunas veces, dejando un amplio lapso de tiempo entre algunos de sus libros hasta perder esa tácita opción que la publicidad de los medios concede a los escritores de mantener su nombre y su imagen siempre que editen algún libro cada cierto tiempo, no menos de dos años. Pedro García Montalvo ha obviado esta norma no escrita, y ha escrito su obra sin importarle las argucias de la prensa o del mundo editorial, ni por supuesto los gustos o requerimientos del gran público, consciente de que su literatura pertenecía a esa inmensa minoría de la que hablaba el poeta Juan Ramón Jiménez

El texto viene salpicado por alguna frase extraída de la entrevista que da una idea cabal del carácter y de la naturaleza humana del escritor, frases como por ejemplo las siguientes: *Narra con sosiego sus recuerdos y rinde homenaje a sus amigos y a la vida*, o bien: *No he experimentado nunca la prisa por publicar.*

El periodista incluye un recuadro que titula *Una profunda rebeldía* en el que hace alusión a aspectos de índole política, sobre todo al problema de actualidad por excelencia, al de la guerra de Irak, a pesar de la renuencia del escritor a pronunciarse sobre estos asuntos: *Pedro García Montalvo reconoce que los acontecimientos bélicos en Irak los está viviendo con profunda rebeldía.*<sup>567</sup>

---

<sup>566</sup> *Ibidem.*

<sup>567</sup> *Ibidem.*

Se podría argumentar a modo de conclusión que buena parte de las reseñas críticas comentadas hacen referencia a la plenitud literaria de Pedro García Montalvo, a esa especial perspectiva poética que despliega en este último título, en el que encontramos algunas claves para entender su posición ante la vida y, sobre todo, sus ideas sobre el arte y la literatura. A pesar de que él mismo declara en el inicio que éste es un libro sobre los amigos, en realidad el lector comprueba muy pronto que no hay en todo él ni una sola línea ociosa, ni un solo párrafo vano, porque incluso aquellos escritos cuyo protagonista no es del ámbito artístico o literario han sido concebidos para extraer de ellos también algún dato espiritual relevante, alguna consecuencia humana o literaria, como si el autor contemplase el mundo siempre desde una atalaya particular, un territorio de privilegio desde el cual es posible columbrar aquello mismo que encierran estas magníficas páginas literarias.

Si en sus novelas y en sus cuentos no tenía empacho alguno en insertar reflexiones acerca de los sucesos o de los personajes, impregnando todo el texto a la vez de una sutil capa lírica, en este último volumen ocurre al revés, pues siendo su planteamiento reflexivo, hay en él mucho de narración consuetudinaria, no poco de descripción paisajista, y bastante de evocación lírica.

Todo ello junto debería dar como resultado una obra inclasificable, imprescindible para entrar en el mundo de Pedro García Montalvo, para entender su narrativa y para entenderlo a él como escritor y como hombre, pero a la vez no deja de provocar un cierto desasosiego, la incómoda sensación de situarnos en un terreno bastardo, en el espacio inubicable, vago y bellissimo de la literatura en estado puro, aquella que no atiende a esquematismos simplistas o no sigue con fidelidad la norma genérica clásica, en la estela del otro gran escritor murciano, Miguel Espinosa, aunque

la literatura de García Montalvo no es tan radical, y se ajusta en mayor medida a los moldes conocidos.

Pedro García Montalvo ha inaugurado con este último título un espacio narrativo nuevo, que para sus lectores no constituye, en el fondo, una auténtica novedad, pues aunque éste es su primer libro de ensayos en puridad, ya nos tenía habituados a ese tono meditativo en toda su creación, y eso sin tener en cuenta sus muchos trabajos en periódicos y en revistas, alguno de los cuales se hallan aquí.

Por otro lado, es también un complemento que de algún modo cierra una etapa en su narrativa, cierra y corona, mientras deja establecidas las reglas del juego de sus particulares obsesiones literarias, a las cuales habíamos tenido acceso en todos sus libros anteriores, aunque su autor no las había explicitado de un modo formal.

La perspectiva poética, el paisaje, la confabulación buscada de diversos lenguajes artísticos, la humanidad, la memoria y los amigos ocupan a buen seguro el espacio de tomo agrupado bajo una misma contraseña poética, una metáfora al fin, la del aire libre para dar cabida al mundo interior de nuestro novelista, para fraguar sus intereses artísticos y humanos, para englobar al fin el paisaje y el paisanaje habitual de Pedro García Montalvo.

Santiago Delgado en su artículo va incluso un poco más lejos y no duda en hablar de manifiesto literario, si bien involuntario, no sólo del propio narrador sino de un determinado grupo de creadores, escritores y pintores, que se situarían en la Murcia a caballo de dos siglos, aunque a continuación matiza: *Por supuesto que no hay nada más ajeno a la intención del autor que fundar grupo o generación literaria o artística.*<sup>568</sup>

En cualquier caso, constatamos la dificultad de establecer una definición rigurosa y científica que englobe el carácter y la naturaleza variada de este volumen; tal

---

<sup>568</sup> DELGADO, Santiago, “Manual de hermosura...” op cit.,

vez porque su autor no tenía esa intención en la cabeza cuando proyectó la obra, y no le importó darle un carácter novedoso, dentro eso sí de la más absoluta observancia a los moldes clásicos. Como Miguel Espinosa, al que ya hemos citado en diversas ocasiones, también Pedro García Montalvo transgrede el canon mientras se acoge a la tradición, como una suerte de heterodoxia dentro de la más fiel ortodoxia, pues aunque nunca fue amigo de experimentalismos vacuos que nada añaden al valor intrínseco de un libro. García Montalvo se sabe mover a su aire y posee un sello propio tanto en los cuentos como en las novelas. El lector sigue con cierta comodidad sus argumentos pero muy pronto corrobora que esa comodidad es sólo aparente, que la sencillez esconde un ámbito de matices, sugerencias y malentendidos a los que el lector debe estar muy atento para extraer toda la sustancia de la fábula. Por esa misma razón no es tampoco sencillo encasillar un libro como éste en el que confluyen el rigor de la prosa narrativa, la destreza en el trazado de personajes, la profundidad lírica en el análisis de los sentimientos, y la hondura de las sucesivas reflexiones que el narrador va intercalando en la fábula.

Esa es también la razón de que en mi artículo sobre el libro, publicado en *La Verdad*, propusiera una aproximación no demasiado objetiva, acerca de los contenidos de la obra: *Una obra como ésta no es un compendio, ni una miscelánea, sino más bien una especie de iluminación casi sagrada a la que el lector no acierta a sustraerse.*<sup>569</sup> Porque el entendimiento de los libros de García Montalvo no sigue un camino recto, no es una línea, sino un territorio nebuloso, parcialmente soleado, donde abundan los contrastes y las oposiciones, y en el que hallamos una corriente subterránea de intenciones y sentimientos. No se trata, por tanto, de espacio abierto, sino de un espíritu, que esta última obra recoge con bastante fidelidad, y aunque no consiga explicarlo del

---

<sup>569</sup> GARCÍA, Pascual, “En estado de gracia..” op, cit.,

todo, pues no es tampoco su cometido, nos lo muestra en su globalidad, como se muestra un mapa de la conciencia del ser humano.

De ahí que Antonio Parra Sanz en su reseña de El Faro nos advirtiera desde el inicio de su texto: *No son crónicas objetivas, ni falta que hace, todas están filtradas por la subjetividad del hombre, del amigo, del escritor.*<sup>570</sup> Y añade que este mismo rasgo multiplica su valor, porque la mirada personal del novelista resulta a la postre infinitamente más compleja que la del teórico.

El sentimiento cabal e íntegro hacia la amistad, la humanidad y el arte, los misterios de la creación y del paisaje ocupan las páginas de un libro inteligente y bellissimo, que posee entidad propia pues podría leerse sin conocer el resto de la obra de su autor, que alberga el numen poético de la iluminación, y es un manifiesto personal, un descanso en el camino literario y un recreo para los sentidos y para la inteligencia.

---

<sup>570</sup> PARRA SANZ, Antonio, “Elogio de la quietud...” op cit.

## 8.- CONCLUSIONES

Para establecer las líneas generales que vertebran la obra narrativa del escritor murciano Pedro García Montalvo deberíamos partir del principio. En el año 1981 se publicaba en la Editora Regional de Murcia su primer libro de cuentos, titulado *La primavera en viaje hacia el invierno*. En este título ya estaba contenido el programa novelesco de nuestro escritor, un plan narrativo que tal vez estaba por entonces sólo en ciernes pero que desde la perspectiva del presente nos parece el vaticinio de un conjunto de libros no muy abundante, pero de una calidad y de un rigor incuestionables. Aquel inicio, al que seguiría el siguiente libro de relatos, *Los amores y las vidas*, indicaba ya cuanto menos su intención de ceñirse como novelista al espacio literario del ser humano como protagonista primordial de su literatura, a su condición de individuo extraviado en la vida, a ese periplo que García Montalvo supo simbolizar en las dos estaciones opuestas del año. La primavera comenzaba su viaje, que no era otro que el de la propia existencia, y lo hacía en aquellas primeras piezas literarias en un escenario luminoso y

levantino, en el esplendor de los jardines y de los huertos de la ciudad sureña. En aquel momento anunciaba en el breve prólogo que antecedió al cuerpo principal del libro un centenar de relatos, buena parte de los cuales todavía hoy sigue sin ver la luz. En aquella declaración de principios estaba la voluntad de cerrar un ciclo que partía con un vaticinio generoso, y que inauguraba un espacio narrativo, al que su autor se refería en términos de una realidad tan próxima con la región de Murcia. Aunque, en el fondo, no había un nombre para este espacio mítico, había unos personajes, unas calles singulares, unos rincones conocidos y una ciudad pequeña rodeada por la delicia de la huerta. Lo importante no era la construcción de un territorio, sino la vida que ese espacio otorgaba a los relatos. García Montalvo aludía a la ciudad que conlleva siempre un libro y finalizaba aquel prefacio con las siguientes palabras: *Desear al lector que esta ciudad imaginaria, que desde antiguo se intuye en todo libro, sea para él acogedora y rica en experiencia.*<sup>571</sup>

En aquel primer conjunto de relatos hallábamos una sólida encarnación de lo edénico, un paraíso que se materializaba en huertos y jardines, con una presencia importante de la naturaleza y del hombre conviviendo con ella, y sobre todo un predominio de la luz y del paisaje. El volumen se abre con *Divertimento*, una pequeña obra maestra donde la sugerencia y los sobreentendidos ocupan un espacio importante, pero lo decisivo de esta pieza es la presencia de la naturaleza. La excursión escolar a un paraje del río desencadena un conjunto de consideraciones, de pequeñas tramas, de malentendidos entre los propios personajes, de dramas interiores que no acaban de resolverse y que otorgan al relato un fondo dramático ostensible, que contrasta con la hermosura del paraje y la delicia del clima. En este cuento y en el siguiente, *La condesa Ángela de Yeste*, el autor enmarca la personalidad o los pequeños argumentos de la

---

<sup>571</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro *La primavera...*, op cit.

existencia en un escenario de una belleza imponderable. La belleza de Ángela, que nos es presentada por vez primera en este relato y a la que vamos a continuar viendo en otros libros, se compagina a la perfección con la belleza del huerto que ha ido a visitar en compañía de su amigo Pedro Sanjinés, Pierre para los amigos. El Huerto de Mamburú se impone como marco general para el resto de los relatos que contienen estas primeras obras, no porque sea siempre el mismo lugar, sino porque el huerto y el jardín van a presidir buena parte de estos relatos.

Y junto a esta atmósfera de abandono y fragancia siempre se incluye un hecho, un personaje o una noticia temible que contrasta con la tranquilidad del ambiente. En este cuento es la leyenda de los niños ahogados en las acequias, leyenda por otro lado corriente en los espacios huertanos, la que empaña la tranquilidad de la historia y pone una nota de horror en el cuento, dedicado, por otra parte, casi por entero a la exaltación de la belleza natural y la belleza de Ángela. Una cita, ya célebre por repetida, da cuenta de este aspecto: *Había visto a la inaccesible condesa de Yeste mirando hacia la belleza del Huerto. Había visto a la belleza contemplando la belleza, y en esa misteriosa duplicación radicaba el escondido encanto.*<sup>572</sup>

También la belleza femenina y la atmósfera paradisíaca de los huertos constituyen los asuntos de *El rostro*. Lo enigmático y lo hermoso, a veces también el horror presentido, se aúnan en alguna de estas piezas. Es sintomático que en el siguiente relato un burgués acomodado, mientras viaja en tren, desea la muerte de toda su familia para liberarse de sus ataduras, lo cual le permitiría triunfar con mayor rotundidad. El hecho de que el señor Berenguer imagine este supuesto indeseable ya constituye un elemento perturbador en el ámbito del relato, que por otro lado transcurre apaciblemente sin ninguna otra contrariedad digna de resaltar, pues ni siquiera lo imaginado por el

---

<sup>572</sup> *Ibidem*, p. 33.

burgués empaña el aura sosegada del cuento. Este detalle constituye asimismo un rasgo repetido en la obra de nuestro novelista: la formulación de las ideas más insospechadas y terribles, el relato de pensamientos y dramas interiores en un contexto de serenidad e incluso de belleza que no parece el adecuado, pero que por el contrario añade a la fábula un tono singular. Durante el monólogo el protagonista medita acerca de su deseo, y sobre la posibilidad de que esto pertenezca por derecho a la condición humana: *Tal locura es patrimonio de cualquier ser humano por el mero hecho de serlo.*<sup>573</sup> La reflexión no tiene desperdicio e implica una idea bastante pesimista sobre el hombre, que por otra parte ha de ser una constante en toda su narrativa, hasta desembocar en *Las luces del día*.

Toda la literatura de Pedro García Montalvo está hecha de una materia híbrida, con los materiales de la decepción y de la hermosura, con ese tono agridulce que debe tener el especio intermedio entre el infierno y el paraíso. No es García Montalvo un escritor efectista ni gusta de la exageraciones, por lo que a simple vista el lector no descubre ese profundo pesimismo que rezuma su obra por todos los lados. No es alarmante pero desde los primeros cuentos hasta la última novela, a excepción de *El aire libre*, su libro de ensayos y artículos, vamos constatando un progresivo y permanente descenso anímico, pues la fábula se va tornando más sombría, y sus criaturas semejan reos del mundo a la búsqueda de una salida cualquiera. Este proceso ha sido casi imperceptible, o al menos, no nos hemos dado cuenta del todo, pues la exaltación de la belleza de los primeros relatos ha ido dando paso a un sinfín de trampas y asechanzas que el universo narrativo de García Montalvo ha ido tendiéndole a cada uno de los personajes, hasta ese último protagonista, Antonio Zulueta, desasido de la

---

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 55.

realidad, extraviado en el tiempo y en las pasiones de la memoria, y anulado como ser humano.

Desde el dolor contenido y elegante de Carlos Humberto y doña María hemos desembocado en el desengaño romántico de la condesa de Yeste, la obcecación místico-erótica de Luisa Estrada y la desesperación integral de Antonio Zulueta. En el camino hemos echado de menos a Tomás Tarazona y su templado gusto por la vida, su resignación ante la pérdida futura mientras paladea el presente, a una Ángela de Yeste incansable en su viaje hacia el amor y la aventura, a Ana Lautemberg y su larga historia de amores y decepciones que no cesa de evocar como si nunca hubiese dejado de vivir en la memoria.

Visto el conjunto de su literatura es preciso abundar en ese tono melancólico, que de modo paulatino va adquiriendo tonalidades cada vez más oscuras. Y, a pesar de todo, el genio de García Montalvo habría que buscarlo precisamente en esos pasajes de su obra donde la confusión y la sencillez se alían para otorgarnos el privilegio de un pedazo de la propia vida. Para nuestro novelista no siempre resulta imprescindible un argumento de peso. Hemos comentado relatos que apenas esbozaban una anécdota, pero de los que el escritor siempre extraía una idea novedosa, evocadora o inteligente. Los primeros relatos de *La primavera en viaje hacia el invierno* poseen este carácter. Son piezas narrativas que no se agotan en sí mismas, que no obedecen a un plan narrativo concreto, que incluso no tienen una anécdota sólida, pero Pedro García Montalvo no sólo las crea como cuentos individuales, y con entidad propia, sino que además las integra en su propio ciclo narrativo; y el lector sabe que en algún otro libro volverá a toparse con estos seres concebidos con la sabiduría de una experiencia rica y variada. De ahí que nos resulte difícil encontrar un relato sin un sentido en toda la obra, una pieza suelta y fuera de su engranaje, un fleco novelesco que no ocupe su lugar. Aunque

García Montalvo no ha levantado un mapa exacto de su mundo, ni ha diseñado asuntos narrativos y tramas prefijadas de antemano, sino que más bien todo su universo novelesco ha ido fluyendo de un modo natural desde sus primeros libros, gestándose con tiempo y cautela, y ha terminado posándose como la esencia del arte y de la existencia en todos sus títulos.

Aquella primera brecha narrativa que abrió en su primer título ha resultado ser tan fértil que Pedro García Montalvo ha terminado aceptando la imposibilidad de dar cuenta de todo. No olvidemos el carácter fragmentario de nuestro novelista. No es tan importante agotar los planes narrativos, como dejar una importante aproximación a ese universo y permitir que el lector cierre a su gusto alguna de las historias, o continúe alguna de las líneas narrativas abiertas en la primera época, y que su autor no continuó después. Alguna de las mejores novelas o relatos de nuestro autor no encontró un final cerrado, como ocurría con los primeros cuentos, porque lo importante era mostrar el entreacto, la captura de unas horas o de unos días que son la flor de la fábula y sustituyen por sí mismas todo el argumento. Apenas nada sabemos de la condesa o de Zulueta cuando el escritor comienza la novela, pero muy pronto nos hacemos con ellos y nos incorporamos a la historia. El prodigio es posible por la soberbia capacidad de encarnar personajes que están vivos y nos provocan de continuo con su peripecia novelesca.

Tampoco conocemos el final de Ángela, pues la fábula queda en suspenso, una vez que los dos protagonistas han mostrado sus cartas definitivas. Pedro García Montalvo ha construido una pieza novelesca plena de sugerencias y detalles, donde el lenguaje de los gestos, los sobrentendidos y los supuestos han tenido una mayor preponderancia que la lengua explícita y convencional del narrador. En realidad hemos asistido a un juego de medias verdades y de reflejos al que nos hemos ido acogiendo

durante todo el libro con la incertidumbre de no saber el final de todo. Luego entendemos que el autor ha jugado también con nosotros, que la literatura es un juego de espejismos en la que el lector, el verdadero intermediario entre el libro y el autor, no ha tenido más remedio que poner orden y despejar incógnitas, pues como en el caso de Ignacio Viera o Ángela de Yeste necesita de la fábula para sobrevivir, y por ello no tiene más remedio que creer en su verdad, por muy inverosímil que ésta sea, la verdad de la literatura, que es tal porque los lectores le otorgamos esa misma identidad.

En la obra de Pedro García Montalvo hay mucho de vindicación de la literatura con la propia fábula, sin necesidad de echar mano de la metaliteratura. En realidad, todo es más sencillo, o más complejo según se vea. Los personajes de García Montalvo no sólo viven la acción de las novelas y de los cuentos sino que de forma habitual construyen ellos mismos sus particulares relatos en los que viven de una manera más o menos aventurada, De igual modo que el señor Berenguer imagina la muerte de los suyos y su propia liberación, también Luisa Estrada imagina su labor redentora, su infatigable tarea de misionera sexual, y no por vulgares motivos de insatisfacción carnal, sino por razones humanitarias, por una misión o por un cometido que ella misma se propone y que prácticamente inventa para vivir en sus límites y escapar del desagrado y la sensación de intrusa que experimenta en su nueva situación de viuda. La literatura dentro de la literatura conduce a Antonio Zulueta a un callejón sin salida, pues no sólo lo empuja a vivir aventuras galantes, una de las cuales lo implica en una muerte trágica, la de su sobrina, sino que además lo incapacita para habitar el tiempo cotidiano y lo transforma en un hombre desquiciado, habitante de su propia memoria emocional, fracasado y perseguido por enemigos invisibles que de un modo indirecto terminarán por matarlo.

Desde su primera obra Pedro García Montalvo mostró una rara combinación de gran estilo, de elegancia verbal, de complejidad tonal y sencillez aparente; eso que podríamos denominar clasicidad, por un lado; y por el otro la imperiosa búsqueda de algo perdido en las sombras, del misterio de la condición humana, de un rasgo de perversión, de un matiz del horror de la existencia, sin olvidar nunca las formas, sin que el paisaje amable, la temperatura moderada y la hermosura levantina pudieran modificar ni un ápice ese miedo cerval de sus criaturas a una presencia invisible, ese continuo enfrentamiento de los personajes más valerosos a la sinrazón de la existencia. La mezcla de lo bello y de lo horrendo, de lo bueno y de lo maligno, de lo luminoso y de la oscuridad planea sobre todos y cada uno de sus libros como una amenaza habitual, a la que sus lectores ya estamos acostumbrados. Sabemos que la primavera baña con su ternura el espacio de sus libros, pero no olvidamos jamás que en cualquier momento algo imprevisto, un elemento perturbador, un individuo temible o una circunstancia indeseable van a entenebrececer la fábula. Con esto tal vez Pedro García Montalvo nos avisa de su concepción del hombre y del mundo, de un pesimismo consciente y lúcido que lo incapacita para la ingenuidad, aunque en sus novelas, al mismo tiempo hallamos una irreprimible nostalgia del paraíso platónico, una descarada vindicación de la pasión por la vida y por el arte, de la nobleza y de la valentía humanas, de los viejos y eternos valores humanos.

Esta paradoja que hemos ido rastreando en todas sus obras y que constituye la característica más sobresaliente y notoria de su literatura, demuestra por encima de otras consideraciones el carácter moderno y clásico, a la vez, de toda la obra de Pedro García Montalvo. Clásico porque es su talante artístico, su temperatura literaria, su estilo al fin, ajeno a las falsas estridencias y a los excesos, atento siempre al fluir armonioso de la frase, sin que esto implique afectación alguna, muy al contrario, adscrito a una

naturalidad que no excluye nunca la complejidad y la riqueza de un universo artístico y humano profundo y controvertido. La paradoja de sus libros es, a la vez, lo más interesante de ellos, aquello que llama la atención y lo aparta de casi todos los escritores españoles de su generación, demasiado atentos a la contemporaneidad, a los juegos estilísticos o a la novela ágil y ligera, que siempre suele hacerle guiños de conformidad al cine. Es cierto que una de las novelas de nuestro escritor fue llevada al cine. Nos referimos a *Una historia madrileña*, cuyo título en la pantalla grande fue *La viuda del capitán Estrada*, pero esta circunstancia no quiere decir que el novelista hubiese construido su relato con miras a la producción cinematográfica, sino más bien todo lo contrario, a saber: que la magia del cine ha influido de un modo particular e intenso en la concepción de la arquitectura narrativa de nuestro novelista, algo tan normal como frecuente en muchos de los autores del siglo pasado, por razones obvias.

*La primavera en viaje hacia el invierno* inauguró un cosmos literario de importancia fundamental en la novela española, una literatura que aunaba la tradición mediterránea y clásica, las delicias del paisaje sureño con hondas preocupaciones humanistas y metafísicas, cuya sutileza podría hacerlas pasar inadvertidas en una lectura ligera. Ahora bien, desde este primer libro Pedro García Montalvo pone las bases para levantar su edificio narrativo, cuya construcción sigue hoy en marcha, porque otro de los rasgos del novelista es el de la concepción de una obra abierta, inacabada, como la propia vida, en la que sólo van cerrándose determinados episodios, como se cierran las novelas y los relatos de García Montalvo, pero en ningún caso para siempre, sino con la perspectiva de que todo continúa y de que alguna vez, en alguna otra novela volveremos a presenciar los avatares íntimos de sus criaturas.

Por eso *Los amores y las vidas* venía a completar el ciclo narrativo de *La primavera en viaje hacia el invierno*, y continuaba con aquella serie de relatos que

transcurrían en las tierras murcianas, que contaban con un estilo límpido, culto y rico en matices en determinados momentos de las vidas de personajes de la burguesía alta de la provincia, sumidos en la modorra galante y cómoda de la pequeña ciudad, que encarnaban los ideales de un espíritu libérrimo, o sofocaban los dolores intensos de la pérdida y de la muerte. La figura del profesor Carlos Humberto recorriendo los jardines del Hotel de las Termas, seguido muy de cerca por doña María, su esposa, daba una idea muy precisa del tono sentimental de estos cuentos y, sobre todo, de la templanza y de la profundidad de la pluma de García Montalvo, pues aunque el asunto resultaba de un patetismo estremecedor, las formas del relato hacían pensar en una contención armoniosa, dolorida y de una dignidad admirable. De hecho el narrador mostraba todas estas virtudes de la nobleza de espíritu contrastando la clase de esta pareja con los otros visitantes del hotel, con sus pequeñas mezquindades diarias y su charla hueca.

La búsqueda de la belleza, pese a la aflicción, o precisamente a causa de ella tornaba a ser una de las constantes del libro. En el cuento *Laura* volvíamos a encontrar esa intensidad con que la muerte o la tragedia unge de algún modo a sus elegidos. Doña María y el profesor Carlos Humberto se refugiaban en el paraíso del paraje murciano para rumiar a solas su desgracia, y esta misma situación los convertía en seres elegidos, cuya presencia destacaba muy por encima de la medianía que los rodeaba. La belleza de la esposa y la nobleza compungida del profesor otorgaban al lugar y al relato la excelsitud de los grandes sentimientos. Todo era intenso, pero en absoluto excesivo, pues el dolor para ser auténtico requería de la discreción y del silencio.

En *Laura* las circunstancias de un velatorio embellecían y maduraban el rostro de una muchacha de clase alta cuyo destino podría haber sido más liviano. Los antiguos amigos, que asistían a la ceremonia fúnebre del antiguo alcalde de Lorca descubrían

sorprendidos el cambio repentino de su amiga Laura, cuya hermosura parecía magnificada por el acontecimiento fúnebre.

Pedro García Montalvo regresaba en suma a sus viejas obsesiones literarias: la búsqueda de la belleza y de los ideales, la captura de un instante sublimado, la melancolía de fondo y unas maneras en apariencia ligeras y galantes que escondían una filosofía de la vida no exenta de amargura o de escepticismo. Laura, doña María y Carlos Humberto recibían una pátina de humanidad y de hermosura a consecuencia de su duelo interior. García Montalvo volvía a sacar a flote los espacios atormentados de la conciencia mientras registraba su proceso en los signos externos de sus protagonistas.

En el cuento *Sonata para piano* el viaje de Ángela de Yeste a la búsqueda de un antiguo amante se convertía en una metáfora de la vida y de sus continuas contingencias. Ángela salía con un propósito y la identidad de un hombre en la cabeza, y a mitad de camino cambiaba varias veces de rumbo hasta ese final en el que ella misma ignora el término concreto de su andadura. El azar y el destino venían a modificar muy a menudo los avatares que parecían previstos y que muy pocas veces se cumplían. Ángela la aventurera se limitaba a dejarse llevar por la fuerza de los acontecimientos, del mismo modo que lo haría en *El intermediario*, obedeciendo un fatum inaplazable que en realidad consistía en el deseo insatisfecho de su conciencia.

La belleza, el destino y el amor constituían de nuevo los asuntos preeminentes del volumen. En *El huerto de los cipreses* los hombres que han venido a hablar de negocios con el dueño de la casa se encuentran con una suerte de deidades del jardín, inesperadas bellezas de la espesura vegetal: *Criaturas de la primavera del Huerto, brotadas en su belleza matinal, o formas esenciales de esa belleza a la que daban vida.*<sup>574</sup> Lo cultural, lo intelectual y lo estético tornan a conformar una unidad de

---

<sup>574</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *Los amores y...*, op cit., p. 78.

carácter metafísico y humanista, una poética en la que no resulta fácil deslindar lo objetivo de lo poético, lo real de lo personal.

El mundo literario de Pedro García Montalvo está haciéndose en estos momentos, y el novelista no duda en acudir a elementos que no se ciñan sólo a la vida tangible, que no sean un mero reflejo de la sociedad murciana de mediados de siglo. Pedro García Montalvo no pretende retratar una ciudad y una época, ni siquiera para elevarla a categoría esperpéntica y construir con ello un supramundo, para ejercer una misión crítica o alegórica. Pedro García Montalvo se halla lejos de la visión teológica de Miguel Espinosa. Si la burguesía del escritor caravaqueño era fea, e incluía todos los vicios de una moral hipócrita y de una ideología deleznable, la de García Montalvo posee un rico mundo personal, una desazón continua, y el miedo la atenaza. Habita el ocio, y se lamenta del tiempo perdido y del amor malogrado. La burguesía de Pedro García Montalvo no pretende ser más real que la idea literaria del propio autor sobre unas criaturas que deben representar al ser humano y al mundo. En *Alejandra y los viejos* no hay un ánimo de censurar un estado de cosas tal vez patético, sino que el propósito del narrador es contar una anécdota más o menos mezquina, más o menos real, pero elevarla a la categoría de mito, a las esferas de drama metafísico, y con ello construir una metáfora. Los viejos que acostumbran a ir con la prostituta están consumiendo sus últimos reductos de vida, pero en *Alejandra* hay un brisa bíblica, una atmósfera que nos llega de viejos relatos bíblicos y que podríamos comparar con la figura de Luisa Estrada. De nuevo la mujer en el intento de salvar o consolar al varón. El cuento además finaliza con una suerte de vuelta de tuerca, pues el último servicio de Alejandra nada tiene que ver con el placer sino con la voluntad de uno de los ancianos de ser ayudado en el último trance, de hacerse empujar desde el pretil de una baranda hasta las profundidades del río. La reflexión del narrador lo aclara todo: *Esa identidad*

*del amor y de la muerte que cultos antiquísimos y situaciones cotidianas resguarda siempre para nuestra conciencia floreció débilmente en el gesto y aromatizó aquel encuentro fatal.*<sup>575</sup>

Es precisamente en los cuentos donde el escritor se permite una mayor cantidad de referencias y alusiones a mitos clásicos o bíblicos, alusiones culturales matizadas casi siempre por la reflexión del propio narrador; acaso porque el género permite una mayor libertad para mezclar técnicas de otros ámbitos literarios, y en él es posible fundir con un mayor acierto lo meditativo, lo lírico y lo narrativo hasta constituir un texto híbrido, y tal vez inclasificable al que no dudamos en llamar relato.

A decir verdad, a estas alturas de la historia literaria no queda ningún género puro, ni existe la voluntad literaria de crearlo, sino todo lo contrario, la complejidad narrativa adquiere un mayor fondo con la ayuda de la palabra lírica, de la idea y de la descripción pictórica. Pedro García Montalvo lo sabe y desde los primeros cuentos acierta de pleno al hilvanar un discurso que merodea sin rubor por los límites de la ortodoxia literaria. Sin duda alguna, es el cauce que mayor libertad le permite, el que menos protesta ante las intrusiones de otras técnicas espurias o foráneas, el que mejor asimila elementos de otros discursos, incluso creaciones libres, que en ocasiones discurren por los caminos del artículo o de la sentencia y que en algún momento recuperan la rectitud novelesca. Esto mismo sucede también en sus ensayos, donde la anécdota cobra una relevancia notable, y es entonces cuando nos damos cuenta de que el estilo de García Montalvo no sólo es absolutamente moderno, en contra de tantas opiniones equivocadas, sino que está hecho de una singularidad que en nada se asemeja al resto de sus compañeros de generación, como si para concebir su perspectiva de narrador hubiera integrado las lecciones de los viejos maestros del XIX, los clásicos

---

<sup>575</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, “Alejandra y los viejos” en *Los amores y...*, op cit., p. 90

anteriores a esta fecha, y determinados aspectos, como el de la libertad genérica, de sus maestros más inmediatos, incluso del canon más avanzado del siglo XX. Lo moderno en nuestro novelista no es ostensible ni pedante ni vacío, sino que surge en el discurso narrativo de una manera natural, como nace el arte mismo, sin afectación ni retórica.

Pedro García Montalvo cuenta en el relato *Conversación en el jardín* el encuentro de dos mujeres que han compartido el amor de un mismo hombre ya desaparecido. La conversación es un homenaje implícito a aquel que las amó y que las hizo sufrir. Una de ellas fue su esposa y la otra, su amante. Entre las dos surge el espacio de la rivalidad, la competición por el recuerdo más seductor, pero el narrador sabe sortear las trampas de la sensiblería y la vulgaridad, y reconducir la fábula por los vericuetos sutiles del sentimiento. Virginia y Lola se disputan el origen y la esencia del amor. Lo hacen prácticamente en silencio, mientras pasean por el jardín, que es el territorio de los encuentros y los desencuentros, de la vida y de la muerte, casi el único territorio narrativo de sus dos primeras obras. La conversación que podría haber sido una pugna insolente va derivando poco a poco en el descubrimiento del hombre en el recuerdo de las mujeres, pues cada una de ellas aporta sus propias vivencias y su imagen, llenando de este modo el desconocimiento de la otra. Por eso, el encuentro hostil se transforma en una lección de humanidad, en el descubrimiento de algunos enigmas de la condición humana y del amor: *Comprendía que Enrique la hubiese amado mucho. Era muy distinta de ella misma, y sin embargo, le parecía hallar en su rostro una contrapartida del suyo por el simple hecho de que hubiera enamorado al mismo hombre.*<sup>576</sup>

El ámbito de lo sentimental y de lo metafísico se reparte las obsesiones literarias de esta obra, que desde el propio título ya establece los asuntos preponderantes de los que versa. En realidad todos los libros de Pedro García Montalvo desde el

---

<sup>576</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, “Conversación en el jardín” en *Los amores y...*, *op cit.*, p. 103.

primero hasta el último versan sobre la vida y sobre los sentimientos, aquello que mueve a los seres humanos y los empuja a heroicidades y horrores, a equivocaciones inmensas y grandes empresas. Lo que García Montalvo narra en sus obras no pertenece, sin embargo, al macrocosmos de la historia o de las grandes gestas humanas, sino a una esfera aún más importante, la del ser humano en su dimensión íntima, esa intrahistoria de la que escribía Miguel de Unamuno. Lo grandioso en García Montalvo es ese viaje de lo particular a lo universal, desde las pequeñas vidas de sus pequeños burgueses murcianos hasta la evidencia de la condición humana y el conocimiento de los secretos del corazón.

Si algo singulariza a estos relatos es la combinación magistral de la voz narrativa, el diálogo de los personajes y una constante meditación acerca de las acciones humanas que incluyen los cuentos, casi en la forma de una moraleja, si no fueran ideas más graves y de mayor intensidad. Mucho más que las novelas, los relatos cortos incluyen casi siempre la intervención del narrador para establecer las líneas argumentales o comentar el suceso relatado. Esa inclusión de lo ensayístico en lo novelesco concede una mayor profundidad a la fábula y la aleja de una posible condición de mero entretenimiento. La narración obliga al lector a pensar, a establecer categorías morales, a discurrir sobre los laberintos metafísicos del espíritu. El autor concibe la escritura como una mostración de esos mundos interiores y complejos, como una indagación en los secretos del alma, y del comportamiento humano. Hasta tal punto que muchos de estos relatos proponen un problema humano que no siempre es posible resolver, pero en el que los lectores encuentran jirones de la propia vida, aspectos solapados del espíritu. Es verdad que en ocasiones las referencias culturalistas e intelectuales pueden asustar a un lector medio, pero Pedro García Montalvo no parece muy preocupado por la difusión multitudinaria de sus libros. Podríamos concluir

arguyendo que la literatura de nuestro novelista va dirigida de un modo natural a un lector avezado, capaz de degustar el arte de la palabra y la filigrana de una análisis psicológico o de una especulación metafísica. El placer de la lectura de estos relatos consiste en ese punto intermedio entre el placer estético y el disfrute de un mundo concebido con los materiales del edén en el que de vez en cuando se cuele la sombra lóbrega del mal para hacer de las suyas.

La fórmula literaria pues que se inicia en estos relatos y es una constante de todos sus libros enlaza el universo de la estética con el mundo de la ética, no al modo platónico, sino muchas veces a la inversa, regocijándose en aproximar los caracteres puestos en una paradoja literaria que llama la atención, pues consiste en una suerte de atracción fatal del mundo de las sombras que suele atrapar a los espíritus elegidos en su red maligna, como ocurrirá en las novelas: pensemos en *Ángela de Yeste*, en Luisa Estrada o en Isabel. La tragedia merodea sobre el territorio edénico de estos huertos y jardines murcianos en los que el clima y la luz no pueden impedir la llegada y la amenaza del mal. En el relato *Mirna o la soledad imposible* encontramos esa paradoja de la belleza sumida en la tristeza de la soledad y en la nostalgia de un pasado de desventura, cuyo único alivio es la presencia de un grupo de adolescentes que baila y alegra la mirada de la mujer. El tiempo parece acongojar la calma ilimitada de estos personajes varados en la ociosidad, posibles moradores de la memoria y contempladores eternos de la vida que bulle a su alrededor. Pero algo los corroe por dentro, la certeza de que el tiempo, la juventud y la vida se marchan antes o después, de que todos los bienes del mundo son efímeros y de que incluso el amor es una ave de paso. La tristeza de la lucidez y de la experiencia empaña la delicia de sus días.

Sin embargo, cuando los personajes proceden de una clase social humilde o trabajadora, la percepción de la existencia cambia. Así sucede, por ejemplo, en *Retrato*

*de una familia plebeya*, en la que el escritor Noriega y el profesor Carlos Humberto visitan, a instancias del primero, en un paseo por el centro de la ciudad, un rincón especial en el que una familia anónima vende flores. Noriega desea recuperar el encanto de la imagen de otros tiempos y casi obliga a su acompañante a seguir la dirección del puesto de flores. El retrato de la familia es idílico, y destaca de toda la narración con una aura especial. Al escritor le interesa elaborar una suerte de oración por la unidad de la familia, máxime cuando ésta es de extracción humilde, y su única fuerza es la unidad y el trabajo. Los hijos, por ejemplo, son pintados con cabello rubio y expresión amable, mientras que el rostro del padre es bondadoso. La franqueza de los rostros familiares da cuenta de una ocupación que llevan a cabo con el convencimiento de que todo el beneficio es familiar y de que contribuyen a la solidez y la unión de todos y cada uno de sus miembros.

La exaltación de la familia cobra dimensiones de carácter casi bíblico, en ese proceso natural de idealización, que los emparenta casi con personajes de la mitología nórdica, en su belleza: *Había en ellos algo de celta, de norteño, una hermosura inmediata, noble, y llena de franqueza, que contrastaba con la belleza más desafiante de las caras meridionales.*<sup>577</sup> Y junto a los rasgos de hermosura física el autor no duda en otorgarles virtudes de orden moral que se desprenden de la armonía de sus maneras. El elogio de la familia trabajadora se convierte en un objeto de atención y de deseo, casi una obra de arte a la cual no duda en volver a visitar Noriega para confirmar sus impresiones primeras. Pero al narrador no le basta con dar cumplida cuenta de la descripción pormenorizada y atenta de los rasgos físicos y morales de la familia, sino que además necesita justificar su existencia, como si alguien los hubiera colocado en aquella plaza para cumplir con un cometido concreto de orden social o personal: *Le*

---

<sup>577</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, "Retrato de una familia plebeya" en *Los amores y...op cit.*, p. 142.

*parecía que la naturaleza había hecho un disimulado esfuerzo por mantener unido el bello ramo de aquella familia.*<sup>578</sup> Las implicaciones estéticas se extienden hasta consideraciones éticas, como ya es habitual en la literatura de nuestro novelista. Esa imagen de la familia trabajadora contrasta con viveza con la de tantos burgueses, nobles y acaudalados personajes de sus novelas y de sus cuentos. A bote pronto la diferencia entre ellos es evidente. Estos últimos conviven con un cierto grado de desasosiego y de insatisfacción que en ocasiones los conducen a extremos indeseables, mientras que la familia trabaja en pos de una armonía que le pertenece por derecho propio. Son bellos por dentro y por fuera, y además hacen el bien a los otros con su presencia en la plaza, en su puesto de flores, dando un ejemplo de unidad, de cariño y de trabajo. El narrador concluye con su ya acostumbrada meditación final: *En el centro de su encanto estaba esa metáfora ética de la mucha hermosura de la flor sostenida en la azarosa levedad del tallo.*<sup>579</sup>

Esta es también una constante narrativa de Pedro García Montalvo, muy presente en sus primeros relatos, pero también en las novelas. La exaltación de la belleza oculta casi siempre el descubrimiento de una riqueza interior que transmite el personaje literario. Lo bello y lo bueno se acomodan en el pensamiento literario de nuestro novelista, aunque en todos sus relatos surge casi siempre la amenaza velada o real de esa sombra maléfica que los acecha y los persigue. Noriega, acompañado de Carlos Humberto, busca de nuevo el cuadro vivo de esa familia plebeya que ofrece a todo el mundo el bien de su belleza, pero Noriega sabe que algo inesperado en cualquier momento puede tronchar el idilio, que debe darse prisa por volver a contemplar la escena antes de que se malogre. La certidumbre de que el bien corre peligro la hallamos a lo largo de estas narraciones, y volveremos a encontrarla en las novelas. La primavera

---

<sup>578</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 145.

no descansa en su implacable viaje hacia el invierno. El tiempo y las asechanzas de la vida actúan en contra casi siempre de la luz y de la belleza.

En *Ana de Medina Lautemberg* descubrimos algunos de los signos maléficos que juegan su papel de las narraciones de García Montalvo. La amiga de la condesa de Yeste invita a ésta a su casa para acompañarla en un recorrido de corte sentimental por aquellos lugares en los que nacieron el amor y el desdén, la primera aventura y el primer desengaño. Es una suerte de narración sentimental autobiográfica en la que están incluidos determinados rincones de la casa: *Bien. Ya tienes ante tus ojos todo el escenario de mi pasión adolescente.*<sup>580</sup> El relato propone el alto costo de una pasión sin límites, de una vida entregada a la verdad del corazón, tal y como relata la amiga de Ángela, otro de los modelos femeninos de corte montalviano. La mezcla de lo triste y lo dichoso provoca en la memoria de la protagonista un sentimiento complejo de nostalgia y de tristeza, añadido al desconcierto de no saber ubicar los lugares exactos del amor y del desamor. Esa pequeña anécdota provoca casi de inmediato la intervención del narrador que no duda en explicar la confusión: *No eran importantes la dicha o la desgracia, sino la simple fluencia de la pasión, ya estuviera encarnada bajo la especie de lo gozoso o de lo lacerante.*<sup>581</sup>

Ana de Medina Lautemberg ha olvidado los signos de la pasión a favor de ese fuego inconfundible que la anima para bien o para mal. Su bandera es la del riesgo, la del puro romanticismo que de modo ineludible conlleva a la soledad y a la decepción. La vida de Ana de Medina Lautemberg, cuajada de experiencias y sinsabores, reside en los lugares de la casa que recorre con su amiga Ángela y a la que da sin querer una lección de vida.

---

<sup>580</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro “Ana de Medina Lautemberg” en *Los amores y...*, op cit., p. 153.

<sup>581</sup> *Ibidem*, p. 155.

En realidad, nada parece decisivo, nada relevante, como un ligero movimiento musical, como ese *Blümenstück* que suena al final de la pieza reintegrando la realidad a la ensoñación un tanto agridulce de la dama. La música va borrando las sombras del pasado y devolviendo a la vida real los objetos y las personas como una aparición luminosa.

Tal vez los temas estén radicados en la provincia y tengan como protagonistas a las damas y a los caballeros de la pequeña ciudad levantina, pero las formas del relato se distancian de lo objetivo y procuran un espacio mayor, un tono elegante, cansado y escéptico que no excluye en ningún momento una punta de amargura en el fondo de las conversaciones y de las personas. Ana ha olvidado los lugares de su casa donde ocurrieron sucesos sentimentales de primer orden, pues fueron los primeros, tal vez porque nunca les concedió la importancia suficiente para creer en su valor, sino que los vivió como manifestaciones naturales de su temperamento y de su ánimo.

En *Thalassa* constatamos esa postura intelectual de los relatos de García Montalvo, en los que no basta con narrar una peripecia en torno a una joven que ama el mar y siente su llamada, sino que es preciso además utilizar la palabra griega, de resonancias mitológicas para advertir al lector que no se trata sólo del mar Mediterráneo, por el que la joven siente fervor, sino que es un mar más antiguo, lleno de matices históricos y literarios, emparentado con el mundo griego de donde surge toda la civilización occidental, y que es ese mar el que seduce a Isabel, la *sirenita* como la llamaban de niña, el que la muchacha pierde de vista porque ha creído que sus padres tomaban otra dirección, y al despertarse en el coche siente que algo la está llamando: *La llamada fue un clamor, como el sonido de un instrumento pastoril que reverberase por todas aquellas colinas de tierra adentro.*<sup>582</sup>

---

<sup>582</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, "Thalassa" en *Los amores y... op cit.*, p. 164.

Podemos interpretar de varios modos esa conmoción de la joven cuando se aproximan sus padres al mar, pues por un lado está claro que él es el protagonista de este cuento, que algo en el cuento exhala un aroma mágico, secreto o enigmático. Esa constante llamada de las profundidades marinas, esa adolescente seducida por los azules, y esa luz particular de todo el viaje, que es a veces una luz onírica, una luz ensoñada, y que termina siendo la luz de un mar poderoso, no por sus dimensiones o su bravura, sino por la historia y la vida que contiene: *El mar clásico, el mar de la medida y la belleza humana, donde una vela no sólo es oportuna, sino consustancial a las suaves olas.*<sup>583</sup>

Como suele ocurrir en las fábulas de Pedro García Montalvo, la intriga no es ajena a la realidad, a la historia o a la cultura, pues la atracción de Isabel que pudiéramos haber explicado por una suerte de metamorfosis en la imagen de una sirena, no es otra cosa que el poder absoluto de un mar antiguo como el hombre y como sus creaciones, un mar de cultura, de las artes y de los hombres, un mar henchido de vida, de historia y de poesía. No el mar, sino *Thalassa*, la palabra griega, la palabra que le corresponde para restituirle el poder de convocar la admiración de las adolescentes, de las vírgenes que buscan la pureza y se revelan contra el orden establecido en un gesto de libertad que sólo el mar respalda: *La altiva adolescente reclinó su cuerpo en las rocas, contraviniendo su deber de acudir a la voz de sus padres, y cerró los ojos.*<sup>584</sup>

En el cuento *Una página mitológica* volvemos a advertir los modos culturalistas en las narraciones de Pedro García Montalvo, pues una historia de amor contada por uno de los contertulios en una reunión en la casa de Carlos Humberto se convierte en una suerte de fábula moral de dimensiones mitológicas, casi emparentada con el mito de Narciso. El relato se inicia con el comentario de una frase célebre de Balzac: *Una gran*

---

<sup>583</sup> *Ibidem*, p. 165.

<sup>584</sup> *Ibidem*, p. 166.

*pasión es tan rara como una obra maestra.* Los tertulianos se afanan por especular acerca de esa idea un tanto pesimista, la idea de que lo valioso, el amor verdadero no suele ser abundante, y que la mayoría de las parejas se conforma con una aproximación a ese universal casi imposible. En ese marco de discusión intelectual, donde salen a la luz los nombres de Montaigne, Marlowe y Calderón, uno de los asistentes a la reunión cuenta la historia de una pasión, el relato de Antonio José y Anabel, dos representantes de la joven burguesía murciana, entre los que muy pronto nace una pasión que el narrador califica de: *Algo enfermizo, anormal, que atravesaba aquella pasión como una brisa contaminada. Algo que impedía que aquella relación fuera hermosa, límpida.*<sup>585</sup> El resto del cuento irá dedicado a desentrañar ese funesto secreto que sobrevuela sobre la pareja, aquello mismo que convertía a la pareja en una relación tormentosa y sin embargo irrompible. Es Manrique, que cuenta la historia, quien desvelará al fin el secreto de la pareja: el extremado parecido entre ambos. Aquel había sido el rasgo que había movido al muchacho a buscar su identidad en la joven, aquello mismo que los separaba y los unía a un tiempo: *Esa muchacha se convirtió para él en un nítido arroyo donde su figura se reflejaba limpiamente.*<sup>586</sup> Las semejanzas eran, desde luego, de orden moral, pero la referencia al mito de Narciso abrazándose a sí mismo en el desconcierto de la imagen reflejada por el agua se acomodaba perfectamente a la historia, pues Antonio José había buscado a la joven Anabel en un impulso parecido al de Narciso poseyéndose a sí mismo. El propio Manrique habló con el joven y le contó su versión, como si le abriera los ojos y le desvelara las causas de sus problemas con la muchacha. A partir de ese momento surgió el amor verdadero entre ambos, y Antonio José fue capaz de ver el rostro real de ella en las aguas sosegadas del estanque, donde antes sólo

---

<sup>585</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, “Una página mitológica” en *Los amores y...* op cit., p. 175.

<sup>586</sup> *Ibidem*, p. 177.

se había visto a sí mismo. Sólo cuando fue capaz de ver el auténtico rostro de la muchacha, se enamoró verdaderamente de ella.

La fábula propone una interpretación de índole moral e intelectual, en la que al fin encontramos una moraleja elemental: la idea de que los problemas del amor son eternos, y por tanto pueden ser explicados con referencias a mitos literarios antiguos. Podríamos aducir la voluntad del escritor de jugar con las sutilezas nacidas en las relaciones íntimas, sobre todo en el amor, sutilezas que dan de sí una historia, larga o corta, y pueden arrastrar el interés del lector, al que no le es del todo ajena la peripecia del relato. Esa combinación de lo cultural y lo humano es un rasgo que observamos en buena parte de sus libros, en los que no se desdeña, sobre todo en los cuentos, la conversación de los protagonistas en torno a un asunto humano con apreciaciones literarias; y, por supuesto, la conclusión final.

Podríamos decir que sus fábulas se originan casi siempre en una idea anterior a la historia, una idea que el escritor desarrolla posteriormente: las falsas apariencias y la sed de aventuras en *El intermediario*, la soledad y la pasión llevada a sus límites en *Una historia madrileña*, o la culpa y sus consecuencias en *Las luces del día*. Esto no quiere decir, en absoluto, que le reste originalidad y modernidad a los relatos, sino que la génesis de los mismos podría estar ubicada antes en un concepto que en una imagen, aunque posteriormente constatamos que el desarrollo argumental es casi cinematográfico, no sólo por la influencia del cine, sino porque la imaginación novelesca de García Montalvo opera con esa técnica de escenas y personajes que deambulan a lo largo del relato y salen a la calle, y parecen empeñados en que una cámara los siga allá donde van, aunque quien les sigue es en realidad el lector. Por lo tanto, podríamos afirmar que la idea y la imagen nacen prácticamente fundidas en la mente creadora de nuestro novelista: El encuentro en la noche de una joven y guapa

aristócrata y un chulo de los bajos fondos, el escaqueo sexual de una joven viuda y un muchacho deforme que ejerce de secretario en su casa, o el deambular obsesivo de un don Juan otoñal a la búsqueda de un consuelo imposible. Son escenas de una película que responden a un planteamiento previo y que dan de sí una historia de interés humano, en la que las pasiones y los errores de los protagonistas conforman la médula espinal de la ficción.

En la novela *El intermediario* había un cambio brusco, no sólo de escenario, pues la acción transcurría en la ciudad de Madrid y éste iba a ser el nuevo territorio narrativo a partir de ahora, sino también de atmósfera. Algo había oscurecido el ambiente, y era ahora el invierno la estación en la que sucedía la fábula. Por otro lado se recrudecían las pasiones humanas, y de pronto nos hallábamos en ambientes de verdadero peligro. Es evidente que el universo levantino, ocioso y de clima agradable, en el que florecían los jardines, y las muchachas de la burguesía murciana conversaban acerca de su experiencia sentimental se trocaba en esta primera incursión en la novela, aunque de factura corta, en un verdadero duelo entre dos seres opuestos cuyos intereses parecían converger en un punto común. La condesa Ángela de Yeste era seducida por el siniestro Ignacio Viera, sicario de algunos prestamistas y personajes dedicados a negocios sucios. Por otro lado desconocíamos los propósitos del intermediario, aunque recelábamos que no serían nobles.

Pedro García Montalvo se estrenaba, además, en una prestigiosa editorial catalana, Seix Barral, a la que había accedido gracias al eco moderado pero entusiasta de sus primeras obras, que si no le habían reportado éxitos comerciales, al menos suscitaron la atención de lectores, críticos y escritores de importancia. El clima de Madrid, la noche y el invierno dotan a la fábula de un ambiente crepuscular, casi amenazante, en el borde mismo del mundo real y muy alejado, desde luego, de sus

primeros cuentos. La única constante que se mantiene es esa obsesión por conciliar caracteres, situaciones y personajes de naturaleza no sólo diversa sino también opuesta. Lo que por otro lado engancha en la lectura de las primeras páginas de la novela es esa atracción irracional, y tal vez injustificada, que la condesa experimenta por el oscuro personaje, enviado a una misión desagradable pues el primer recelo de la dama es que viene a cobrar una deuda. Esta pulsión, y la decisión del hombre por conocer a la hermosa aristócrata permiten todo el argumento de la novela. Pero lo que constituye al fin la originalidad del relato es el minucioso mecanismo que se pone en marcha para conciliar las mentiras, las asechanzas, los peligros, los disimulos y el teatro en el que entran los dos personajes para cumplir con un cometido que no conoceremos hasta el final, y que de cualquier modo, es una pura falacia, pues Viera no se acerca a la mujer para advertirle del peligro que corren sus amigos los Medina-Lautenberg, ni ella se lo permite en puridad por una mera cuestión de fidelidad a sus amigos.

Es cierto que la excusa del hombre no disuena del ambiente general de represión, miedo y oscurantismo, y que la novela retrata bastante bien ese descenso a los sótanos de una sociedad aherrojada por el miedo. Ignacio Viera Lleva a Ángela de Yeste a tabernas infames, llenas de humazo y olor a fritanga, habitadas por personajillos del hampa, esa escoria social que no procede precisamente de la marginación política, sino que es anterior y es de siempre, es la lacra propia de las grandes ciudades, que Viera pretende convertir a los ojos de la dama en individuos arrojados y envueltos en tramas infabes. Viera lleva a la aristócrata al otro lado del espejo, y Ángela parece solazarse y recobrar su auténtica dimensión de mujer bella y acaudalada, con un punto de aventurera y temeraria que es acompañada por un individuo de las sombras, involucrado en empresas criminales y en delitos de sangre.

La novela concibe una fábula en el interior del relato, y ésta es su mayor virtud, pues ninguno de los personajes es en el fondo lo que aparenta, ni se mueve por las razones que en realidad esgrime. Ese juego barroco de sombras y espejos, narrado con la fluidez y la morosidad con que nuestro novelista atiende a los menores signos de la vida, al silencio y a las formas con que se reviste el misterio para contarnos algo. El lector teme un riesgo cierto para la dama, o tal vez desea un encuentro de los dos personajes, una aventura sentimental, o el esclarecimiento final de esa confabulación que el sicario ha anunciado tanto, pero no sucede nada de todo eso. La novela no escatima medias verdades, sugerencias, sutilezas y sobrentendidos para jugar con la imaginación de los protagonistas y del lector. En ese juego entre la ficción y la realidad se mueve todo el relato, y en esa media luz de lo fantasmagórico, del miedo contenido y de la aventura ocurre la historia, que se inicia en invierno, con presagios lóbregos, con frío y lluvia, y que transcurre en compañía de una figura hosca y peligrosa, en esa atmósfera de falsa clandestinidad, la misma que el hombre quiere dar a entender, adornada de mil peligros innombrables para los amigos de la condesa, enredados tal vez según el relato del hombre en complots de sesgo político, y con la promesa firme de que él es el hombre que podría ayudarlos. Ignacio Viera se reviste de una identidad valerosa y legendaria para engatusar la imaginación ferviente de Ángela; y la mujer simula un interés excesivo, un excesivo celo en seguirle a los antros a los cuales la conduce Viera con la intención de deslumbrarla con las falsas luces del peligro y de una supuesta vida de riesgo.

Nada es cierto del todo hasta el final, hasta el momento en que ella despierta de su propio sueño y cae en la cuenta de una verdad bochornosa, a la que el hombre ha añadido mentiras y veleidades.

Ángela de Yeste está impulsada por férreas virtudes y fidelidades a la amistad y al cariño de los suyos. Su intención es ayudarlos aunque sea en compañía de un individuo siniestro, atractivo e intrigante. Desde el principio no está preocupada por la verdad de Viera sino por la fábula que ambos inventan y creen. En eso consiste el relato, en seguir las claves de una ficción que se consolida por el interés de los creadores y de los lectores. El verdadero intermediario es el que se encuentra a mitad de camino entre la realidad objetiva y la ficción fabulosa, el que lee la novela e indaga en los signos para atrapar el corazón de la ficción, el intermediario entre el autor y la historia, es decir, el que otorga sentido verdadero a la literatura.

En realidad, ya nos hemos referido al juego encubierto de la ficción y la verdad, de la literatura y de la vida. Luego, casi al final de la historia, es Ángela la que despierta de repente de este sueño y descubre el engaño: *La moral del riesgo, la ética que alienta en esta historia, había sido la música interna de su conducta, y a esa melodía había sido fiel hasta que la verdad había resquebrajado el hechizo.*<sup>587</sup> Parte de la clave reside en estas palabras. Ángela sigue un extraño curso durante el relato, entre otras cosas porque se deja embaucar por un infame y permite la mentira y su regodeo. Nos hemos preguntado la causa de todo esto. La seducción del individuo que pone su trampa para lograr sus propósitos no sería suficiente si no hubiera además una mujer de la talla y del talante de la condesa dispuesta a aceptar el desafío, a no arredrarse ante el sinfín de celadas que vaticina el negocio del hombre. En efecto, Ángela es fiel a su proyecto aventurero, a su decisión de no volver atrás bajo ningún concepto, de seguir la estela de la fascinación y llegar a su término. Bien pensado es un proyecto de vida, una voluntad de experimentar el mundo al modo más apasionado y sincero.

---

<sup>587</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *El intermediario...* op cit., p. 105.

De Ángela de Yeste ya sabemos que emprende los viajes sin una meta definida, que gusta de cruzar los trayectos que la conducen a un final desconocido, que prefiere las sendas improbables y los destinos azarosos. Es, por otro lado, una metáfora de la existencia, una idea del destino del hombre. La estela que sigue la condesa sólo lleva a la decepción anunciada y entrevista. Su sueño tiene un término fraudulento. El universo prometido de Ignacio Viera sólo es una triquiñuela para tenerla a su lado, y en un minuto la fascinación se evapora, y con ella, acaba la novela.

Ahora bien, la aventura en sí tal vez haya merecido la pena mientras dura la acción, es decir, tal vez sea sólo eso lo que buscan algunos de los protagonistas de las novelas de García Montalvo. La vida es un espejismo y, al final, un fracaso, pero mientras sucede merece la pena su gozo. Ángela de Yeste es víctima de una ilusión en la que emplea todo su juicio, como lo son también Luisa Estrada y Antonio Zulueta. La historia narra la forja minuciosa de un sueño, la quimera de una mujer y un hombre, de naturaleza y condición opuestos, que acaban encontrándose en el espacio resbaladizo de los sueños y de la imaginación, y construyen la apariencia de un idilio, el espejismo de peligros innombrables y hechos siniestros que en realidad no suceden nunca, porque sólo están en la mente de Ignacio Viera, rebajado en virtud de su debilidad de sicario a amante ridículo del que al fin se burlará en secreto la aristócrata. El juego de la seducción, la invención de la aventura no han dado resultado salvo mientras los dos protagonistas lo creían, y el lector atendía a la trama con la sensación de que en algún momento ocurriría algo grave, el secuestro o el asalto de la mujer, la persecución y la captura de algún miembro de los Medina, los amigos de la condesa; todas esas expectativas que el sicario ha ido despertando en Ángela y en los lectores y que, desde luego, nunca llegan a consumarse porque no son ciertas, nunca lo han sido.

La tensión narrativa está asegurada desde el principio pues su planteamiento es el de una novela policíaca, de serie negra, con una trama incluida que despierta el interés desde el inicio. Ésa es la novela que conciben los dos protagonistas, pues uno la crea y la otra la cree. En el fondo ahí reside la clave de todo el relato, en el poder absoluto de la imaginación, y por extensión, de la literatura, en la fascinación que provoca en determinados espíritus esa magia de lo imaginado, el peligro y el amor en una fórmula narrativa que es eterna y que aún funciona. Ahora bien, en esta obra, toda la idea resulta a la postre falsa, y los protagonistas se encuentran desasistidos al término del relato, pues quedan al descubierto sus intenciones ocultas, sobre todo en el caso de Ignacio Viera que es al fin y al cabo el embaucador.

*El intermediario* no desentona, en el fondo, de la atmósfera y del tono narrativo de sus primeras obras, a pesar de que el escenario sea otro y otra también la ambientación. Hemos pasado de la primavera del sur al invierno madrileño en ese camino anunciado en el primero de sus títulos; se han intensificado las pasiones y se ha rebajado el nivel social, los ambientes tabernarios por donde deambulan Ignacio y Ángela; y con ello, desde luego, ha aumentado el riesgo y el suspense. Durante buena parte de la obra el lector permanece atento a la trama, al artilugio que ha confeccionado el hombre y que de modo paulatino se va deshaciendo como un cuento chino, pero entretanto Ignacio Viera y la condesa Ángela de Yeste acuden juntos a tabernas inmundas, y a terrazas al aire libre, repasan sus papeles e improvisan sobre la marcha. El hombre va guiando a la aristócrata por el dédalo inverosímil por novelesco de su mentira, y ella va dejándose guiar, sintiéndose segura por un lado en las manos hábiles del hombre y con una incuestionable sensación de peligro, por otro, que lejos de amedrentarla la excita aún más. Hasta tal punto se confunde el miedo y el deseo, que

podríamos decir que son la misma cosa, una extraña mezcla de temeridad y ansia de aventura, que encaja a la perfección en la personalidad de la condesa.

Llegados a este punto, es preciso señalar el carácter abierto, de universo literario, de obra completa que adquiere la literatura de Pedro García Montalvo, y que le da al conjunto una unidad incuestionable. Alguno de los personajes de los cuentos vuelve a cobrar vida en las novelas. A Ángela de Yeste ya la habíamos conocido en un par de ocasiones en dos cuentos de *La primavera en viaje hacia el invierno* y *Los amores y las vidas* respectivamente. *La condesa Ángela de Yeste* y *Sonata para piano* eran los títulos en los que el autor nos presentaba a una de sus criaturas novelescas más determinantes, y que seguiría utilizando en el futuro. Cuando apareció *El intermediario* ya estaba creada la protagonista y su embeleso era verosímil. La mezcla de idealismo, aventura y tristeza que encarna tan bien la aristócrata y que la convierten en una criatura compleja e imprevisible constituía una fórmula perfecta para esta nueva fábula.

El universo ficcional de García Montalvo opera como un territorio de compartimentos que se comunican, y por los que pasan los personajes de un libro a otro, de un relato a otro. Pedro García Montalvo no inventa argumentos cerrados, tramas perfectas, sino que va insuflando vida a sus criaturas y las va colocando en espacios narrativos que él construye a propósito y en donde cobran vida sus obsesiones. No sería raro que en el futuro alguno de estos personajes apareciese en otro de sus libros adquiriendo una condición o una naturaleza distinta. Este rasgo da vida a la fábula y permite el juego narrativo de su autor, la concepción de un mundo novelesco propio que refleja una idea del mundo real y del espíritu humano.

Desde luego que entre los materiales con los que está construido ese universo literario cobran especial relevancia el ámbito intelectual y el aliento poético, la belleza y la ética como paradigmas de conducta de los personajes, que viven sucesos ajenos en

ocasiones a la cotidianidad, aunque integrados en un espacio histórico verosímil o en un escenario concreto. Otra cosa es que en la pluma de Pedro García Montalvo esos escenarios y esas épocas adquieren nuevos valores. La ciudad de Madrid, por ejemplo, se convierte a partir de esta su primera novela en el territorio elegido para contar el resto de las fábulas. No parece una elección a la ligera, aunque en ella haya influido su incuestionable conocimiento de la capital de España. El cambio de espacio, que no de tiempo, porque en los relatos fluctuaba esa espesa edad de la posguerra como coordenada temporal, influye indudablemente en su voluntad de aproximarse a ese final del viaje anunciado en sus dos colecciones de relatos. *El intermediario* se abre en pleno invierno en la ciudad mesetaria de Madrid, y el frío y la luz condicionan buena parte de los episodios novelescos. Hay en toda la obra una tiniebla inquietante, un claroscuro de taberna y de lumpen, una atmósfera de desasosiego y temblor. Los tonos climatológicos y de la luz se corresponden, por otro lado, con el cambio en la temperatura moral. Por primera vez el mal adquiere la apariencia de un rostro y entra en la novela como un personaje más. En esa convivencia de la belleza y de la maldad está, en realidad, estructurada toda la novela, y es la que provoca la atención del lector, que observa a la condesa conversar y pasear con Ignacio Viera en antros indeseables, arriesgarse en tugurios de mala muerte, entre personajes de los bajos fondos, aceptar las insinuaciones amenazantes del sicario, que pretende sembrar el pánico para recoger más tarde el fruto de la gratitud y la admiración de la dama.

Este parece ser el juego de Viera, un juego de seducción que va llevando a cabo de una forma diestra, pues va dosificando la información y los rumores que la mujer debe conocer para provocarle la alarma y la necesidad de protección. A pesar de la apariencia grosera y la atmósfera burda, en medio de la cual la aristócrata brilla de un modo notable, el proceso de Ignacio Viera es sutil, y sobre todo es eficaz pues no sólo

despierta la curiosidad de Ángela, sino que la embebe de una forma absoluta en la historia. En el fondo, sólo sabemos que un peligro inconcreto amenaza a los amigos de Ángela, los Medina Lautenberg. Ángela piensa en varios de los miembros de la familia y se estremece al imaginar que pudiera pasarle cualquier cosa a alguno de ellos. Éste es el primer movimiento del juego, pero a buen seguro que la aristócrata no habría continuado en él, si no hubiera otra razón añadida y mucho más sustanciosa: el atractivo hosco e interesante del sicario, esa fuerza oscura que emana de su persona y que cautiva a la mujer desde la primera escena.

Otra vez las fuerzas del mal y del bien actúan a favor de la fábula. La condesa se deja arrastrar por un personaje despreciable que sin embargo remueve el corazón de la mujer. Por otro lado, el hombre osa acercarse a la dama porque esconde una baza importante, la historia de peligros y confabulaciones que atañen a los amigos de Ángela, y le permiten un cierto poder sobre la aristócrata. Todo el proceso está constituido por signos que en muchas ocasiones exceden lo meramente verbal, de tal modo que resulta tan importante el ámbito de gestos, miradas y sonrisas que el propio lenguaje.

Mientras Ignacio Viera habla, el lector no puede impedir una sensación de frío y extrañeza. No resultan claras en ningún momento, salvo al final, las intenciones del sicario, que merodea en torno a circunloquios y pequeños discursos en los que no duda en introducir las amenazas veladas y el miedo. Lo exclusivo de esta relación no es sólo que no sea explícita en ningún momento, sino que los lazos que la forman están hechos con el material innoble de la extorsión y de la mentira. Por otro lado, que Ignacio Viera se invente una trama para acceder a la condesa no es tan extraño, es a fin de cuentas el proceso corriente de cualquier intento de persuadir o conquistar a alguien, el mismo proceso que sigue el novelista para integrarnos en la fábula e interesarnos en su desarrollo.

De ahí que sea necesario constatar un paralelismo entre la ficción interior y el marco novelesco, es decir, entre la fábula que inventan los personajes y terminan creyendo y la propia novela en la que se hallan inmersos. Da la impresión de que Pedro García Montalvo está jugando con los lectores, mientras propone una línea apenas metaliteraria acerca de la propia creación. No es, sin embargo, nuestro novelista dado a los experimentos o a las propuestas de orden técnico. Ya hemos ido observando el corte clásico de casi todas sus narraciones, al menos en apariencia, pero en esta novela existe un guiño sutil al lector, una fábula interna acerca de la literatura y del arte, de la necesidad imperiosa que tiene el hombre de inventar mundos, y consolidar sus mentiras. Mentiras para vivir, por supuesto, en las que no intervienen consideraciones de orden moral. Bien es verdad que Ángela acaba decepcionada ante la evidencia de la trama de Viera, y que Viera resulta al fin burlado, cuando la dama descubre su debilidad. El edificio narrativo en el que se han cobijado los dos, temerosos de darse al otro sin tapujos, se desmorona y deja al descubierto sus trampas. Hasta las últimas líneas no tenemos claro cuál va a ser el término de la novela, en qué quedará la historia de los dos personajes. Pedro García Montalvo no cesa de establecer fintas y amagos, que como mínimo desconciertan al lector y lo llevan hasta la última línea en estado de suspense.

La última posibilidad, una vez que los dos protagonistas no han cesado de jugar y de mentir durante el relato es que encuentren un espacio de unión: *El hombre pudo distinguir la sonrisa ambigua que había en los labios de la condesa, y la mirada irónica e indescifrable que dirigía hacia él.*<sup>588</sup>

¿Qué busca Ángela en esas última líneas? Ignacio Viera no puede dejar de imaginar un término feliz a la historia, una continuación real al embrujo que ha supuesto todo el relato, una salida a la luz verdadera. Acabada la ficción, el lector desea que la

---

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 107.

peripecia continúe, que tenga un desarrollo posterior, y que las vidas de los protagonistas no se extingan de esa manera abrupta como sucede en el cine o en las novelas.

Pedro García Montalvo ha construido un final sin resolución, no sólo un final abierto o un final posible, sino una suspensión de la trama, y a la vez la posibilidad de otros varios finales, y ha conseguido con ello elevar la sutileza, lo elíptico y los sobrentendidos de la novela a categoría absoluta, convirtiendo esta obra en una pieza maestra. Es, por esto mismo, algo más que un final abierto, un final inacabado, un final con relato diferido, pues el lector no puede desasirse de un sentimiento novelesco que no lo abandonará durante bastante tiempo. El cometido de la novela se ha cumplido por completo. El escritor ha logrado depositar en la memoria de sus lectores la obra de arte que no sólo cuenta una historia sino que brinda al lector una idea acerca de la novela y del arte.

*Una historia madrileña* transcurría asimismo en las calles y en las plazas del Madrid de posguerra, aunque en este caso la trama se complicaba y las referencias iban más allá de la mera peripecia, sobre todo en la construcción del personaje de Luisa. Si Ángela había ido demasiado lejos en su afán por indagar en el otro lado del espejo, Luisa Estrada, burguesa desclasada, procedente del pueblo llano, y que accedía a su nueva condición social en virtud de un matrimonio con un militar de alta graduación, escogía un camino para su existencia que suponía una absoluta ruptura con las normas de su clase, con las costumbres del momento, y aun con la propia honorabilidad. Pedro García Montalvo parte de un mito popular, el de una santa apócrifa, patrona de las prostitutas, llamada Santa Nefisa, y construye con este molde la pasión, la vida y la muerte de uno de sus grandes personajes. Luisa Estrada entrega su misericordia, incluso entrega su cuerpo en alguna ocasión, para ayudar y consolar a los más necesitados, en

un impulso que persigue en principio dos objetivos: aliviar a los más pobres, precisamente a los vecinos de su antiguo barrio, y en otro orden de cosas, atender a los perseguidos por el nuevo régimen, darse ella misma en compensación por todo el sufrimiento de la derrota, inmolarsse como una santa pagana.

Pero no podemos olvidar que todo se inicia en las primeras páginas mientras observa trabajar a Tomás, un muchacho pobre y feo que la ayuda a ordenar los papeles del esposo muerto. Es en ese momento cuando surge en ella ese extraño y oscuro sentimiento de lástima que la conduce a apiadarse de la soledad y de la deformidad del muchacho, y a acostarse con él. Es en esa escena donde Luisa Estrada encuentra el sentido de su existencia, su verdadera misión en el mundo: *Por vez primera en muchos años deseaba que amaneciese para vivir todo lo que el nuevo día trajera consigo.*<sup>589</sup> Podría parecerlo, pero Luisa Estrada no está enamorada, y menos de Tomás, Luisa Estrada ha hallado su verdadera pasión, el conflicto que arrastrará durante todo el relato y la llevará a la muerte como un último gesto de entrega y expiación.

Es, por supuesto, un argumento no excesivamente realista, aunque toda la acción y los personajes estén contruidos con los materiales de lo objetivo. El resto, la pasión de Luisa Estrada, su lucha contra la mediocridad de la vida, contra la represión de su tiempo, su elíptica y extraña manera de luchar forma parte de la imaginación de un novelista original, que ha erigido su propio mundo narrativo y creado a sus criaturas a imagen suya. Luisa Estrada procede, como Antonio Zulueta y otros muchos personajes, de un conflicto personal, de una agonía íntima. La novela contará los modos de lucha del personaje contra las fuerzas hostiles de su entorno.

*Una historia madrileña* torna a proponer un modelo de conducta femenina, representado en Luisa Estrada, burguesa desclasada, elevada a un nuevo rango social en

---

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 17.

virtud de su matrimonio con el capitán Estrada, desarraigada de un barrio humilde con el que todavía mantiene una cierta relación de nostalgia, aburrida en su nueva condición de viuda acomodada, y sobre todo repudiada por sus nuevos amigos. Luisa Estrada ha perdido, de algún modo, su razón de existir, pues no desempeña ninguna labor, ha perdido el amor y la compañía de su esposo, y casi nadie le da cobijo en su nueva situación. El canon de viuda aburrida y desocupada encuentra un nuevo molde en la sublimación que realiza nuestro novelista al concederle una alta misión de redentora de los humillados y los vencidos. Y, sin embargo, no es una novela psicológica ni de orden social, sino que va más lejos, pues no sólo retrata a un personaje femenino sino que le concede una dimensión simbólica, de carácter casi místico, y al tiempo le da la posibilidad de una especie de revancha histórica.

Luisa Estrada se inventa una labor tan importante como la de llevar consuelo a los más necesitados, sobre todo, a aquellos que residen en los barrios más humildes, pero para ella no es tan sólo un afán humanitario, sino que apunta más lejos, y termina constituyendo una suerte de necesidad o de búsqueda de unos ideales que no ha hallado en su existencia corriente. Ahora bien, Pedro García Montalvo exagera la misión compasiva de la dama y la convierte en una leyenda viva, en la diana de todas las maledicciones del Madrid conservador y franquista de la década de mediados de siglo. La imagen de Luisa Estrada, acompañada de su sirviente se repite a lo largo del relato y supone una imagen habitual en la fábula. Ese constante movimiento de una parte a otra de la ciudad asemeja a la protagonista a muchas de sus criaturas, nacidas de un conflicto, creadas en estado permanente de crisis, y cuyo deambular narrativo las lleva por calles, parques y jardines, como si su desasosiego las empujara al camino. Así también se comportará el protagonista del siguiente libro, Antonio Zulueta, que

constantemente tendrá necesidad de echarse a la calle y caminar casi sin rumbo fijo, a la espera de algo o de alguien que lo rescate de su terrible depresión.

Luisa Estrada no se deja amilanar por su situación de desventaja. Es una mujer repudiada, y por eso mismo usa de las artes propias de una mujer para combatir lo que la rodea, para dejar constancia de su presencia y realizar algo útil. Por otro lado, está no sólo la nostalgia de su origen pobre, sino un cierto sentimiento de culpabilidad que la coloca en una situación de debilidad y marginación. Se trata, por tanto, de una heroína cuyo sacrificio es el argumento central del libro, y por supuesto, es una mujer cargada de referencias bíblicas, sabiamente concebida para albergar no sólo las contradicciones de una conciencia atormentada e infeliz, sino los símbolos de una venganza sorda, constituida por esas visitas sexuales que la dama realiza a alguno de sus protegidos. Con su cuerpo los redime de su derrota y de su fracaso. Son los elegidos por la dama para pagar, de algún modo, su deuda de conciencia, la fuga de un barrio y de una clase modesta, cuya sombra agridulce persigue a la protagonista durante toda la ficción.

Luisa Estrada es, como no podía ser de otro modo tratándose de un relato de García Montalvo, una criatura compleja, angustiada y casi perseguida, en primer lugar por sus propios fantasmas, y después por la nueva clase a la que pertenece. Persecución que opera a lo largo del libro como una presencia invisible, sólida y agobiante, una suerte de fatum, que casi siempre acaba atrapando al personaje. Lo veremos también en la siguiente obra, *La luces del día*. Lo psicológico, lo social y lo metafísico se alían para ofrecer un relato con una multitud de facetas, con una atmósfera cargada de presagios y un atisbo de tragedia al final de todo.

En *Una historia madrileña* el lector entiende desde el principio que el camino emprendido por la protagonista no puede llevarla en ningún caso a buen fin, y que su conducta no es consecuencia de una decisión más o menos firme o justificada, sino de

una especie de enfermedad del espíritu, de una desviación de conducta que la impele a defenderse de sus enemigos, metiéndose ella sola en su propio callejón sin salida. La novela cuenta ese descenso paulatino a los infiernos, la caída voluntaria de una burguesa que pretende llenar su vida con el trabajo ofrendado a los otros, con una vida de privaciones y generosidad que la conduce por ciertas calles de Madrid, en una imagen constante de buscona evangélica, portando el viático de su sexo y acompañada de su sirvienta. Esa es una imagen galdosiana, y en algo recuerda a la protagonista de la novela *Misericordia*, Benigna, que recorre la ciudad de Madrid y pide limosna en la entrada de algunas iglesias para dar de comer a su señora. La misericordia de Luisa es más singular, pues está hecha de compañía, solidaridad, y en ocasiones, también sexo. La grandeza de su misericordia estriba en que rebasa lo meramente material, el puro sustento, el pan de cada día. Lo que ofrece la mujer es el calor de la compañía y de la amistad, la recuperación de la juventud y de los sueños del amor, a cambio de sentirse útil, solidaria y próxima a la gente con la que se crió. En última instancia de lo que se trata es de acallar las voces interiores de mala conciencia, el oscuro sentimiento de culpabilidad por haber abandonado a los suyos.

Luisa Estrada no se entrega a esos pocos elegidos, a su amigo Juan, o a Fermín, un familiar lejano, por mero placer, sino por un extraño sentimiento de compensación, que no sólo está relacionado con su condición de vencidos, sino con algunos hechos ubicados en su infancia o en su juventud. No olvidemos que con Juan la unen lazos de una amistad antigua, y que Fermín le evoca el deseo insatisfecho de otro tiempo. Luisa Estrada pretende saldar sus deudas, pagar sus viejos débitos en ese largo camino de purificación al que se halla entregada y a lo largo del cual irá dejándolo todo: su buen nombre, su dignidad social, e incluso la posibilidad de un futuro amoroso, y al fin su vida. De cualquier modo lo que constituye el nudo narrativo de la novela es la vuelta del

capitán Zaldívar, un antiguo pretendiente que regresa con el propósito de reanudar la historia de amor. Es el momento clave porque el lector sabe que este suceso tiene el poder de cambiar del todo la existencia de la heroína, de colmar todos sus deseos y reubicarla con toda legitimidad en su lugar ante la sociedad.

El capitán Zaldívar es un enviado del cielo y de la providencia para redimir y salvar a Luisa Estrada. La antigua historia de amor puede renacer de nuevo de las viejas cenizas no apagadas del todo.

El azar, el destino o la casualidad quieren que nada de esto sea posible, pues cuando vuelve el capitán, la leyenda que se ha ido tejiendo minuciosamente sobre la mujer está ya en marcha, es un rumor creciente y vivo en los mentideros de la ciudad, y ya nadie ignora que Luisa Estrada lleva una extraña existencia de disipación y sexo, que visita a multitud de amantes, convirtiéndose de este modo en una apestada social, en una mujer indeseable, marcada en definitiva por el estigma del repudio de los suyos, aquellos mismos que nunca la han aceptado del todo. Cuando llega el capitán Zaldívar a su vida ya es demasiado tarde, y no le es posible dar marcha atrás. La leyenda se ha convertido en una verdad repetida, y muy pronto conocerá el militar algunos detalles sobre la misma. De las sospechas y los rumores Zaldívar obtendrá la confirmación de la soledad de Luisa Estrada y la comprensión acerca de las maledicencias. El militar se equivoca al interpretar esos rumores como la consecuencia de un capricho femenino o de la necesidad sexual.

Lo que a Zaldívar le va a parecer incomprensible, enfermizo y atroz es la disposición de Luisa a darse a los otros por una suerte de mística equivocada, de voluntad enfermiza de autoinmolarse en vano. El militar sabe que el camino de la burguesa lleva al desastre, y que lo que posee un origen irracional es más temible que aquello que puede explicarse. Por eso no le hubiese importado descubrir que las

aventuras de Luisa han sido producto de su soledad y del aburrimiento, pero le da miedo aceptar que la causa es, más recóndita, rebuscada y altruista. En realidad el libro entero narra el secreto inconfesable de Luisa, su salida a los otros, su rebeldía ilimitada para ir contracorriente, su conducta casi subversiva, no sólo porque ayuda a aquellos que el Régimen persigue, sino también porque lo hace en ocasiones del modo más prohibido y vergonzante para la moral establecida del momento. Por ello mismo, Luisa Estrada es una heroína de la resistencia, un personaje explosivo, original y libérrimo.

Precisamente el alarde de libertad lleva a la protagonista a un retorno sin vuelta. Aunque vuelve Zaldívar, ya nada puede ser lo mismo, entre otras cosas porque ella no está dispuesta a dejar de lado a los suyos, a limpiar su nombre y volver al redil. Es una luchadora levantada en armas y no va a desistir de su labor humanitaria, aunque para ello tenga que renunciar a la felicidad y al futuro. El sacrificio de Luisa Estrada resulta evidente desde las primeras páginas: el sacrificio de beneficiar a los miserables, dar limosna sexual a los más desfavorecidos por la fortuna o la belleza, y soportar la maledicencia, el apartamiento y la soledad. El camino elegido desde las primeras páginas la colocan en una difícil situación social y personal y la incapacitan para una vida normal.

Luisa Estrada se inviste con la identidad de un profeta, un enviado, un Mesías que vislumbra una existencia penosa, repudiada por todos como un apestado, pero que conoce su misión y no permitirá que nada lo aparte de su cumplimiento. La estampa de la burguesa cruzando las calles de Madrid en dirección a los barrios pobres, portando en su propio cuerpo la salvación de los más desgraciados posee una fuerza inusual, y convierte a la heroína de García Montalvo en un arquetipo literario femenino radicalmente distinto al modelo de la tradición literaria. Ni Enma Bovary, Ana Karenina o Ana Ozores, por destacar tres buenos ejemplos, llegaron nunca tan lejos. Sus

razones para el adulterio eran de orden mundano, respetables y comprensibles, pero en la esfera de lo personal o de lo social. Todas ellas eran esposas insatisfechas en un medio que no les llenaba, y a la búsqueda de emociones fuertes como el amor, la pasión sexual o la aventura erótica.

Sin embargo, Luisa Estrada trasciende lo terrenal, va más allá de su propio provecho, se niega una posibilidad de triunfo, y se entrega a una labor misteriosa, de apariencia vulgar pero de hondas raíces humanitarias y religiosas. En su camino de perfección a la búsqueda de una pureza que no halla en ninguna parte va expiando sus culpas, y va encontrando un sentido a su camino. Tanto es así, que la llegada del capitán le crea un gran conflicto, porque su compromiso con los desheredados, y sobre todo con ese círculo escogido de amigos, sigue siendo para ella intocable y no quiere romperlo, ya forma parte de su vida y ha creado con ellos un vínculo notable. Los padecimientos y la soledad de Luisa no la conducen a un amante, o a varios, solución acostumbrada de toda la narrativa anterior, sino que la impulsan a una donación personal, a un acto continuado de autoinmolación en el que perderá su vida. Su motor no es la satisfacción personal, sino la trascendencia de una labor de orden social que acaba siendo un símbolo de la resistencia. Tal vez por ello su único fin posible era la muerte, como si desde el principio estuviese abocada a la tragedia, o ese término de su vida y de sus padecimientos significase una donación extraordinaria, un último gesto de su voluntad de separarse del mundo y dedicarse al cuidado de los otros.

Al fin y al cabo, la tarea de la burguesa es un misterio y un prodigio, que no anda lejos de algún relato bíblico y posee el aroma místico de los elegidos e iniciados en el misterio. El capitán Zaldívar, dispuesto a perdonarle una flaqueza de la carne, no es capaz de entender, no obstante, la obsesión de la dama por la suerte de los más necesitados, porque acaso presume que en el desprendimiento desinteresado de Luisa

anida un arcano insondable, una especie de obsesión, de locura o de enfermedad que convierte a la burguesa en un ser extraño, apartado y distinto. Sobre todo, se reafirma en sus impresiones cuando la descubre paseando con Tomás, cogida de su brazo, y comprueba que las habladurías acerca de sus relaciones con seres monstruosos o poco agraciados son verdaderas. Ése es en verdad el límite a partir del cual da comienzo la auténtica crisis sentimental de la pareja. Ni uno ni otra son capaces de explicar sus miedos o sus esperanzas, de aclarar los asuntos inexplicables o enigmáticos que les han sido adjudicados por la murmuración general.

Ese frente invisible de oposición, censura y condena actúa como un personaje más en este relato, y los lectores pueden percibir su presencia casi física. La suegra de Luisa le advierte del proceso judicial que se ha iniciado contra ella, de la malquerencia de un grupo de señoras de la alta sociedad y de la atmósfera de maledicencia que se ha levantado contra su persona. Es una advertencia amistosa, que intenta paliar las dramáticas consecuencias de una campaña semejante. Durante algunos capítulos el amor de Luisa por Zaldívar luchará contra su labor secreta, contra esa pasión oscura y absorbente de la redención humana, de la ayuda a los otros.

Mucho en la actitud de Luisa recuerda al espíritu de D. Quijote, incluido el final. A los dos terminan venciéndolos en la arena de la vida, pero ambos entablan una batalla a muerte contra la injusticia y contra la opresión; los dos asumen el alto cometido de ayudar a los menesterosos, de transformar esa ayuda en una religión, en una epopeya heroica; y aunque los dos son derrotados por la insidia, la maledicencia y el mezquino sentido común, algo de ellos permanece como un valor encomiable; y pese a su torpeza, al daño que causan a los otros, continúan representado la parte luminosa del hombre. Luisa lleva a cabo una misión que sobrepasa los límites terrenales de la generosidad y entra a formar parte de la esfera de lo heroico, una misión sagrada por la que al fin la

dama soportará el martirio de su aislamiento y de la pérdida del ser amado y la muerte. La vida, la pasión y la muerte de una mujer singular cuyo camino no fue fácil y cuyo ejemplo transforma esta novela en una fábula sublimada, casi en una hagiografía pagana, si tomamos en cuenta la leyenda apócrifa de la santa aludida. De cualquier modo la psicología, la personalidad y el contexto social retratado en esta novela constituyen un modelo narrativo encomiable, complejo y original.

Nueve años más tarde, tras un dilatado periodo de silencio creativo, Pedro García Montalvo publica en la editorial Pretextos *Las luces del día*, la novela de mayor extensión y ambición creativa editada por su autor hasta la fecha. El cambio, que ya hemos comentado, era significativo, no sólo porque se situaba en la década de los años noventa y abandonaba, pues, la franja de los años duros de la posguerra, sino porque en este caso el protagonista era un hombre, y encima de todo, la fábula se iniciaba una vez que los acontecimientos más importantes de la misma ya habían sucedido.

García Montalvo nos presentaba a Antonio Zulueta, un cincuentón en plena crisis, amargado por una antigua relación sentimental con su sobrina Isabel que había terminado en desgracia, pues justo en el momento en que el hombre le comunicaba su decisión de abandonarla, Isabel sufría un terrible accidente y moría a consecuencia del mismo. Aunque Antonio Zulueta no era responsable directo de la tragedia, y además tampoco se le podía acusar de incesto o de abuso sexual, puesto que Isabel era sobrina carnal de su esposa y ya era mayor de edad cuando ocurría la aventura, toda la novela es una exploración minuciosa y prolija, profunda y detallada sobre la culpa y sus aledaños.

Es verdad que a raíz de estos acontecimientos luctuosos, sobreviene la separación matrimonial, y el repudio general de toda la familia de la mujer, sobre todo del padre de la víctima, Anselmo Galpón, que urdirá una trama criminal para vengarse de su cuñado con ayuda de algún individuo de los bajos fondos.

El desastre de Antonio Zulueta ya ha ocurrido, y la novela se nos presenta *in medias res*, por lo que el novelista renuncia de modo consciente y honrado a la narración de lo más escandaloso de la misma. Evita la carnaza de contar la relación sexual y la muerte, y se enfrasca en el proceso de degeneración, de ruina y dejadez en el que de forma progresiva va cayendo nuestro protagonista. La estructura de la novela está cimentada en el propio laberinto mental y emocional de Zulueta, y sigue de cerca su deambular errático por las calles del barrio madrileño donde vive. Las salidas y las entradas del personaje, sus entrevistas con su mujer por cuestiones domésticas y familiares –tienen dos hijos-, la ilusión de otros escauceos amorosos con vecinas jóvenes que no dudan en coquetear con el maduro Zulueta; todo esto constituye el magma de la aventura personal de Zulueta, pero bajo la escasa acción de la fábula escuchamos el estruendo de un río subterráneo, que transporta el resentimiento, el fracaso y la soledad del protagonista; palabras que aluden a una terrible enfermedad del espíritu, cuyos síntomas detalla prodigiosamente nuestro novelista. Las tremendas noches en vela, el regreso de los fantasmas de la memoria, la noticia de que su mujer va a casarse de nuevo; y, sobre todo, la persecución implacable de un sospechoso Renault negro cuya sombra maléfica se cierne sobre nuestro protagonista como un signo aciago y premonitorio a lo largo de toda la fábula.

Las tribulaciones de la conciencia atormentada del personaje se corresponden con sus idas y venidas, un tanto desasosegadas, por las calles de un Madrid conocido y recóndito, en las que nuestro protagonista encuentra los síntomas de su propio desamparo, entre bajadas y subidas de ánimo. Una novela como ésta supone un complicado viaje al interior de la conciencia del protagonista, y por esto mismo entraña mayores dificultades. Al fin y al cabo en los relatos anteriores había alguna trama, algunas anécdotas que contar. En esta última la anécdota ya está del todo narrada

cuando se inicia el relato, y a partir de ahí la ficción será interior, interrumpida por capítulos dedicados a las difíciles relaciones del protagonista y su esposa, y la confabulación de Anselmo Galpón que se entrevista con un asesino a sueldo y lo instruye sobre los modos de persecución y martirio de la persona de Zulueta, con la indicación expresa de no causarle la muerte y de no inmiscuir a su familia, pero con el refinamiento cruel de hacerlo padecer hasta extremos inauditos.

Antonio Zulueta muere sorpresivamente de un ataque al corazón, pero es mucho peor el padecimiento que tiene que soportar durante toda la fábula, el martirio íntimo al que se ve sometido capítulo a capítulo, y que el novelista narra con una excepcional sensibilidad a los pormenores del espíritu, a las pequeñas incidencias del estado de ánimo. La muerte es el colofón de un proceso refinado, meticuloso y cruel: el de la conciencia arrasada de Zulueta, el castigo de la culpa como un fantasma que se cierne de continuo sobre el hombre.

De todos los relatos de nuestro novelista *Las luces del día*, a pesar de esa alusión optimista que ofrece el título, es el más demoledor, pesimista y terrible, porque todo en él rezuma tormento y pena, y porque estos no son de naturaleza física sino de orden moral. Además son la consecuencia de un sueño de amor, de una historia paradisiaca en la que el protagonista se halla inmerso porque no le es fácil zafarse de su propia memoria. Ese contraste entre la muerte y la vida, el amor y la soledad conforma una paradoja literaria que entenebrece y complica la fábula. No es sólo una historia de amor fallida entre un hombre maduro y una joven, sino el relato de un individuo que visitó el paraíso y fue condenado por sus errores al infierno.

*Las luces del día* es el último libro narrativo de Pedro García Montalvo, y podríamos considerarlo también como el término de llegada, el final del viaje; ese viaje literario que su autor emprendió en 1981 con un plan establecido de antemano –tal vez

no diseñado en profundidad, pero intuido a buen seguro- que llamó *La primavera en viaje hacia el invierno* y que concluye precisamente en esta *Luces del día*, en la narración desgarrada del espíritu atormentado de un hombre que busca una luz en el corazón de la noche, el destello de un sueño. Alguna vez vivió la esperanza de esa quimera, y de repente, del modo más abrupto, la quimera se truncó.

El mayor acierto de esta fábula es haber soslayado el corazón de la misma para centrarse en ese paisaje después de la batalla. En el que hallaremos muñones y piltrafas, supervivientes ensangrentados y heridos por doquier. He ahí el mapa exacto del estado de ánimo de Antonio Zulueta, su orografía sentimental. El novelista además lo sume en el aislamiento, pues su mujer lo abandona, y la familia lo repudia. Los hijos continúan acercando de vez en cuando a la pareja, pero Zulueta sabe que su destino final es la soledad, y que ni siquiera los hijos pueden actuar de bálsamo reparador. Para colmo de males Carmen le informa en algún capítulo de su decisión de volver a casarse. Antonio Zulueta se convierte en un proscrito, un héroe desgastado por los avatares de la vida, envejecido y fatigado, al que de pronto la existencia se le ha puesto al revés. La mala suerte se ha cebado con su persona y todo se le vuelve de espaldas. En mitad de esa situación catastrófica tiene encima que soportar los envites de la memoria y del corazón, el recuerdo de los días felices con Isabel. No podemos olvidar, desde luego, que el mayor foco de tristeza y melancolía es la muerte de la amada, la desaparición de la felicidad.

*Las luces del día* es la última elegía narrativa de Pedro García Montalvo, cuyo estilo y concepción narrativa no desdeña en absoluto los tonos y las temperaturas poéticos, esa intensidad lírica que traspasa buena parte de sus obras y que le concede un carácter singular. Ésta es también la novela más triste, la más penumbrosa, rematada además con una soberbia bajada a los infiernos en que se convierten las últimas páginas

del libro. No parece que nada esté ahí por descuido o al azar, sino que la sucesión de los acontecimientos narrativos tiene un sentido. Zulueta acude a la estación del tren a despedir al amigo y descubre el horror social de la marginación y la miseria, esa degradación que se hace más evidente porque convive con la abundancia. Aunque las dos primeras novelas transcurrían en los años cincuenta, en este último libro cuya acción se sitúa en la década de los noventa la miseria es aun mayor, si cabe, porque es la miseria de esos pocos que no participan del gran pastel. Esta novela muestra esas entrañas tenebrosas, pero su finalidad no es, por supuesto, la simple crítica social, presente en cualquier crónica periodística sino el valor de un símbolo que constituye sobre todo el reflejo del alma de Antonio Zulueta, la llegada a su meta final, ese colmo de la infamia que lo pueblan los espectros de una ciudad luminosa en apariencia, pero cuyo corazón está podrido.

Qué duda cabe que los infiernos de Madrid son el trasunto de los infiernos personales del protagonista, pues toda la obra es un viaje sin rumbo, casi circular en torno a un mismo territorio, esa región devastada del alma de Zulueta, de la cual el hombre no sale en toda la ficción. Desde la primera página Antonio Zulueta se echa a la calle a recorrer un itinerario alucinado, personal y doloroso, un vía crucis que lo lleva finalmente a la muerte. Algo de esta última imagen hay en muchos de sus relatos. También Luisa Estrada camina en pos de su pasión y de su muerte; y Ángela de Yeste acompaña a Ignacio Viera, entra en tabernas y tugurios al encuentro de una ilusión imposible. Los personajes de Pedro García Montalvo caminan por jardines levantinos, agobiados por la luz mediterránea, pero heridos en su intimidad, como lo hace Carlos Humberto en el relato *El hotel de las termas*, como lo hacen las mujeres que comparten por una tarde su memoria sentimental, como compartieron en su día el mismo hombre.

Los protagonistas de las fábulas de García Montalvo caminan, meditan, se conduelen y vagan por una ciudad que esconde el horror, y muestra las cicatrices del tiempo y de la guerra. Los huertos de Murcia sumían a las criaturas de García Montalvo en una atmósfera de ensoñación y paraíso, de suave melancolía y nostalgia por un tiempo ido, pero Madrid resulta implacable con aquellos que se mueven en sus entrañas, seres perdidos en un universo hostil que necesitan buscar una orientación segura en su viaje errático. Luisa Estrada y Antonio Zulueta indagan en los signos efímeros de la calle y del cielo una explicación a su derrota, persiguen un bálsamo que nunca llega y que es, en el fondo, su grial particular. Y como no se conforman, persisten en su locura, arriesgan la carne y el espíritu, su integridad física y su salud mental, e insisten en su peregrinación al paraíso imposible.

En realidad, se hallan a menudo en estado de espera, como por otro lado está a menudo el creador, en esa disposición de recibir un don inesperado, la confirmación de una llegada secreta. Antonio Zulueta cruza las calles del barrio madrileño en un intento de huir y de buscar, al mismo tiempo: huir de su memoria y acogerse a una esperanza nueva. Sin embargo, paulatinamente, va quedándose sin su esposa, sin amigos y, al fin, desemboca en ese último infierno que como una visión se le revela en su visita a la estación del tren de Madrid.

Luisa y Antonio comparten un papel simbólico y una misión, pues ambos están en el mundo con un carácter excepcional, y los dos se hallan perseguidos de una forma injusta. En realidad ya hemos comentado en alguna parte de este estudio esa obsesión literaria de la que hace gala el novelista de poner en contacto personajes opuestos, pertenecientes a mundos tan diferentes como irreconciliables. Ángela, Luisa y Antonio se ven envueltos en esos nudos narrativos peligrosos, y no tienen más remedio que lidiar con sujetos de moral censurable. Su calvario cobra en ocasiones dimensiones casi

evangélicas como sucede con Luisa, pero también Antonio Zulueta es de algún modo un mártir, un hombre que ha sacrificado su posición y su familia por una causa tan altruista como el amor.

Ángela, Luisa y Antonio se mueven, casi siempre, por vagas motivaciones sentimentales. Ni Ángela ni Luisa poseen una coartada razonable para sus correrías arriesgadas, salvo la de sus deseos de aventura y su espíritu osado, pero Antonio Zulueta se ha jugado su reputación, su buen nombre y el cariño de su familia por el sueño amoroso de Isabel, por la quimera de la juventud. Su calvario posterior, es decir aquello mismo que relata la novela, constituye la expiación de su culpa, aunque también Luisa y Ángela pagan sus errores de alguna manera. Ángela con la decepción y Luisa, con la vida. Antonio Zulueta muestra de un modo más vivo sus llagas sentimentales, y en su amargura se incluye el castigo. No son, sin embargo, novelas morales. No se castiga a los malos o se premia a los buenos, sino más bien se trata de fábulas conducidas por el azar del destino, por una conciencia superior que merodea en la fábula y que no tiene nombre. Una suerte de culpa metafísica a la que le corresponde su castigo constituye el argumento de alguna de estas novelas. Ángela, Luisa y Antonio buscan desesperadamente un alivio, un consuelo a su desazón: el ansia de libertad, la mística solidaria y la caída. Ninguno de ellos obtiene otra cosa que la decepción o la muerte. Únicamente Luisa alcanza el máximo grado de su camino de perfección, entregando su vida al final de la novela. En cambio, Zulueta muere perseguido por una presencia enigmática que obedece a un plan sutil y cruel trazado por Anselmo Galpón. Aunque es posible que todo se deba asimismo a la confabulación del azar, el destino y la realidad objetiva. También los otros, los que permanecen en la sombra y no participan de la fábula, si no es como una suerte de coro griego, de personaje colectivo, intervienen en esa atmósfera general de complot que observamos en alguno de los relatos de Pedro

García Montalvo. En *El intermediario* Ángela de Yeste se ve sometida a las redes capciosas de Ignacio Viera, a un plan basado en los negocios oscuros de la política y de la sociedad española de la posguerra. Es un plan falso, es verdad, pero toda su eficacia se halla sustentada en ese ambiente penumbroso y conflictivo de intriga, miedo y peligro. Ángela sigue los pasos de Ignacio Viera obligada, en parte, por el peligro indefinible que corren sus amigos los Medina Lautemberg, y aunque le seduce el juego, sus actos están marcados por la falacia de un poder en las sombras que dicta la fábula. La atmósfera es real, aunque el juego se revela finalmente falso; no obstante, Ángela ha actuado durante la novela con esa presión inubicable pero sólida. La fábula cobra su sentido completo precisamente con esa luz entenebrecida de la amenaza tácita y la coacción. Esa misma luz que describe bastante bien una época histórica, un régimen político y una sociedad. De modo que aunque García Montalvo no puso nunca el énfasis en lo social y menos en lo ideológico, una novela como *El intermediario* podría ser el relato elíptico de la posguerra y del franquismo.

La falsedad, la coacción y el engaño son los rasgos de la fábula y los caracteres primordiales de ese tiempo. La hipocresía, la penuria moral y una fuerza inquietante que no se nombra nunca y cuyo origen resulta desconocido se ciernen sobre los personajes y sus acciones y determinan su destino en el relato.

Es evidente que Luisa Estrada se mueve a merced de otra presencia invisible pero patente: esa nueva clase social a la que pertenece por casamiento y en la que no se le recibe bien. La pasión y la muerte de Luisa están absolutamente condicionadas por ese personaje de las tinieblas que opera en su contra, que la persigue, la calumnia y la condena. Tanto es así que cuando llega el capitán Zaldívar, será precisamente esa presencia, ese personaje colectivo e innominado el que irá de modo paulatino revelándole mediante chismes y alusiones el secreto de la mujer. A partir de este

momento los amantes serán vigilados por esos cien ojos de la sombra, y la acción narrativa se precipitará en las últimas escenas debido a la decisión valiente de la burguesa de continuar su labor misericordiosa. De cualquier modo los rumores no hacen justicia a la verdad. Luisa no está sometida a extrañas perversiones sexuales, ni ofrece sus servicios carnales a todos los que ayuda. Es sólo una mujer solitaria que ha encontrado un modo de ocupar su tiempo y a unos viejos amigos a los que restituye deseos antiguos y antiguos débitos sexuales que ella se complace en satisfacer. Además todo esto lo realiza en una situación de total escepticismo, de soledad y de negación del porvenir, como si la viudez la hubiese despojado de la esperanza y de la felicidad. Recordemos que Luisa Estrada está viuda, que su único amor anda en paradero desconocido, y que sus conocidos no la aceptan; para colmo, siente nostalgia de sus calles de origen y de los amigos que ha perdido con el cambio. Es, por tanto, una desclasada, transterrada y solitaria burguesa.

También en *las luces del día* notamos el aliento casi físico de un hábito determinista que conduce a los personajes hacia un final trágico. Luisa Estrada muere de un modo inevitable, empujada por la murmuración y la animadversión social, y Antonio Zulueta también muere, no sin antes padecer un martirio psicológico terrible impulsado por vagos presagios amenazantes, ese Renault negro que vemos a lo largo de la fábula, el ansia de venganza de Anselmo Galpón, la hostilidad manifiesta de su familia política, el desprecio de su esposa y el desinterés general. Todo ello contribuye a marginar al protagonista que de forma progresiva va constatando su aislamiento y su debilidad. Su muerte, sin causas violentas, obedece a ese lento pero implacable deterioro físico y moral al que ha sido sometido desde el inicio de la novela. Las fuerzas oscuras del destino y la malquerencia social tornan a hacer su efecto en esta última obra narrativa. Volvemos a comprobar, entonces, el predominio de las sombras en el universo literario

de García Montalvo, esa obsesión por el contraste y la paradoja. La belleza de Ángela y Luisa contra un fatum inamovible, inquebrantable. La dicha y el amor de Antonio Zulueta por el sueño de Isabel contra el muro inexcusable de la mezquindad y la mala suerte. Lo objetivamente bueno y bello en la trampa de la maldad y la deformidad, el crimen y el horror. Aquella primavera que ha arribado, al fin, al lugar anunciado del invierno.

En el año 2003 Pedro García Montalvo daba a la imprenta su último libro, en esta ocasión perteneciente al género ensayístico, aunque sin renunciar a su debilidad por la mezcla genérica, por el uso de la lírica, la narrativa y el ensayo. *El aire libre* se publica en la editorial granadina La Veleta y consta de una serie de trabajos de orden reflexivo, emparentados con el artículo periodístico (de hecho muchos aparecieron por vez primera en diarios) y con el ensayo en general. Los asuntos son muy variados y van desde la meditación acerca del arte y la literatura, el paisaje y sus misterios, la exaltación de los amigos, creadores o personas anónimas, y la pintura. Es un libro que el autor ha calificado como un homenaje a la amistad, pues todo él ha sido concebido para albergar el elogio merecido a nombres como Manuel Avellaneda, Pedro Serna o Ramón Gaya, entre los pintores, pero también a Eloy Sánchez Rosillo, Miguel Espinosa o Andrés Trapiello, entre los escritores. Incluso a nombres no conocidos en el ámbito del arte, pero cercanos al afecto del novelista, como el de la profesora Carmen Bautista, a la que dedica una hermosa reflexión acerca de la bondad.

En este libro no sólo hallamos las ideas de su autor acerca de la literatura y del arte, sino los gustos, los referentes artísticos, las obsesiones y la filosofía personal de un creador de altura, de un hombre que nunca desdeña la ocasión de meditar sobre cualquier asunto por baladí que éste pudiera resultar. En realidad la importancia de estas piezas literarias estriba en este rasgo, en la elevación a categoría de la anécdota más

nimia, como si García Montalvo no escribiera una sola palabra que no estuviese engarzada en su modo de sentir y de pensar la literatura y la vida. Porque éste es un libro sobre la vida, entendida ésta como la manifestación más excelsa del ser humano, donde confluyen no sólo los sentimientos sino también la magia de la belleza y de la verdad. Pedro García Montalvo conoce el enigma de esa fórmula platónica y siempre que crea la pone en práctica, la materializa. *El aire libre* es de nuevo un libro singular donde la anécdota, el relato, el apunte descriptivo y poético y el conocimiento vuelven a darse la mano en beneficio del arte, de la honradez del arte y de la vida, verdadero asunto de la obra, pues bajo el ropaje de lo artístico, de lo intelectual y de lo literario este aire libre es un canto a la vida y al gozo de la existencia, un homenaje a la luz y a la amistad, fundidos en las ideas originales y clásicas de nuestro novelista, que no duda en proclamar el misterio de la literatura, su cualidad inefable, señalando que el proceso creativo no es responsabilidad, en última instancia, del artista, sino que más bien se le otorga en la especie de un don, como si el cielo lo hubiese elegido al modo de un hierofante.

El escritor, el pintor o el músico son, de esta forma, meros instrumentos de una elección misteriosa, de una ofrenda que se les otorga desde lo más alto. La idea de nuestro novelista posee una clara raíz platónica pero se corresponde a la perfección con su práctica literaria y con sus ideas vertidas en cada uno de sus libros. Al fin y al cabo, aunque este título posea el carácter de ensayístico, en realidad cada una de sus obras contiene los ingredientes del pensamiento, y en ellas el narrador ya reflexionaba acerca de alguno de estos pormenores. El matiz diferente quizás estribe en que en *El aire libre* predomina la meditación y el ensayo sobre el relato, aunque también hallamos episodios novelados, o narraciones que se insertan de un modo natural en el discurso de la obra.

Lo fundamental entonces es que en este tomo es posible descubrir el proceso de pensamiento del escritor, sus convicciones estéticas, pero ante toda su profunda adscripción humanista, porque resulta imposible olvidar que esta obra, como todas las anteriores, tiene como objeto primordial la condición humana, la satisfacción de esa inmensa curiosidad que el novelista siente por el hombre: *Hablan de una larga amistad con la vida y sus seres, una aceptación de su belleza, de su dolor, de su verdad.*<sup>590</sup> Ésta sería la mejor definición de ese aire al que se alude en el título y que es la vida, el arte y el misterio del hombre, unidos en la página y en la palabra. Estos rasgos convierten a esta obra en algo vivo, en una referencia al hombre que ha escrito estas páginas, y que no duda en dedicar su esfuerzo y su curiosidad a la tarea de descubrir los secretos de lo evidente, la gracia escondida de la vida y del arte. En la sencillez cotidiana, en la humanidad de los creadores encuentra nuestro novelista la cifra de un prestigio superior al de las obras de arte por muy excelsas que éstas sean. La prioridad de Pedro García Montalvo es siempre el espíritu humano, y aunque escriba sobre personalidades de relieve, su interés estará centrado en la conciencia, el comportamiento y las anécdotas personales del personaje reseñado.

Pedro Serna o el desaparecido Manuel Avellaneda se acomodan mejor a las palabras que Pedro dedica a sus personas, a su humanidad que las que dedica a su obra. En la pluma de nuestro novelista, nombres como estos citados anteriormente o los de Miguel Espinosa y Andrés Trapiello adquieren una dimensión prodigiosa, pues el escritor aúna en su perspectiva la proximidad del narrador, atento a los vaivenes de la existencia y el rigor del intelectual que no deja pasar la ocasión de meditar acerca del hombre y del espíritu hasta convertirlo en una idea universal.

---

<sup>590</sup> GARCÍA MONTALVO, Pedro, *El aire libre*, op cit., p. 13.

Otra vez, la combinación de técnicas procedentes de diversos géneros y discursos literarios enriquece la perspectiva y concede una mayor profundidad y originalidad al texto. Es imposible olvidar el estilo de Miguel Espinosa, su modo de encarar la escritura y el pensamiento, pues en García Montalvo hay también esa misma altura solvente del demiurgo que observa las criaturas y cuenta sus misterios. Acaso la posición de García Montalvo es mucho más piadosa y poética que aquella feroz y persistente lucha contra la infamia y la miseria burguesa. En Pedro García Montalvo resalta la delicia escondida, la luz velada por la veladura grosera de la realidad. El oficio de nuestro novelista consistiría, entonces, en revelar lo escondido y su palabra opera de este modo como un instrumento dotado de magia y luminosidad, hasta tal punto que no importa la naturaleza de los temas tratados, porque la mirada del escritor logra realzar lo nimio, trascender lo vulgar, hasta dar la apariencia de decisivo y extraordinario a cualquier anécdota sin importancia.

Junto a este afán por destapar lo valioso de lo cotidiano, Pedro García Montalvo se vale del relato para ofrecer amenidad, de la reflexión para insuflar seriedad y de la poesía para otorgar ese especial espíritu literario que define la categoría de un escritor como él. Mientras que Miguel Espinosa se desbordaba en la reflexión y en la parodia, García Montalvo nos cuenta casi en voz baja el delirio de una historia común que en su pluma brilla con el encanto de la verdad y la belleza. En *Un homenaje a la alegría* alude a Mozart y a Gaya y los reúne en una idea semejante: *En los dos casos, encontramos el mismo símbolo, claro y feliz de la música mozartiana.*<sup>591</sup> En la humildad de todos los días, en la alegría consuetudinaria del hombre de la calle, en los pequeños detalles cotidianos descubre García Montalvo el secreto de ese bienestar en el mundo, de la confluencia del arte y la vida a la que él dirige su mirada para escribir. La claridad de

---

<sup>591</sup> *Ibidem*, p. 165.

este *aire libre* se ve reflejada en la transparencia y en la alegría de los cuadros del pintor murciano y en la música del genio austriaco, tan diferentes a la corriente general de congoja y pesimismo que impregna todo el arte moderno. En Gaya y en Mozart García Montalvo constata la fe en la vida, casi una creencia religiosa que llega hasta sus obras con un contenido optimismo, con algún matiz liviano y apenas perceptible, como si el artista se conformara con ayudar a emerger la luz propia de las cosas en la partitura o en el lienzo.

Resulta patente el tono optimista de celebración que se respira a lo largo de toda la obra. Pasamos del espíritu elegíaco de la última novela a esta reunión de odas donde se confabulan la alegría de la existencia y el fulgor del arte, el aprecio de la amistad y el apunte biográfico venturoso. Es curioso, entonces, que la luz entenebrecida de las últimas tres novelas se haya trocado en este *aire libre* brillante y luminoso, con el que su autor ha tratado de dar explicación a milagros tan resbaladizos como los de la creación y los del ser humano. Para ello nuestro novelista no ha tenido necesidad de reflexiones sesudas y complejas, ni de razonamientos, sino que se ha limitado a contar algunas historias, como lo viene haciendo desde el primero libro, a llenarlas con el brillo poético de una lengua poderosa, y a elevarlas posteriormente a categoría. Los nombres de Manuel Avellaneda, Pedro Serna o Eloy Sánchez Rosillo simbolizarían el don preciado de la amistad, Miguel Espinosa y Ramón Gaya, amigos también, ocuparían el territorio de la creación y sus portentos; Carmen Bautista se quedaría en los predios amables de la amistad.

Para todos ellos Pedro García Montalvo ha concebido una historia, un elogio y una reflexión que de modo irremediable desemboca en una meditación acerca de los temas de siempre. Tras las palabras dedicadas a Serna escribía: *El que existe en mitad de la vida, y no reclama objetos ni avatares, sino que se basta con eso que lo colma ya:*

*su propio vivir*.<sup>592</sup> Éste es el modo de operar del novelista, un modo que ya ha utilizado en sus libros de narrativa, en los que también acude a esa intrahistoria unamoniana para proponer personajes que ejemplifican el ser humano, modelos que conforman arquetipos, sin que en ningún momento haya estado en su ánimo moralizar acerca de la ficción o enseñar algo acerca del hombre. Esa es una lección que el lector toma por añadidura, pero el interés del escritor se halla al pie de la vida durante todo el texto, en ese espacio humanista que ha sido una constante a lo largo de su carrera literaria; aunque en este nuevo libro la perspectiva ha variado sensiblemente, pues ahora le es posible insertar episodios, personajes y argumentos de la vida misma.

Al fin y al cabo, y siguiendo la idea stendhaliana, la novela es ese espejo en el camino de la vida, y por extensión *El aire libre* es asimismo la obra acerca de lo real, el territorio donde el escritor se permite meditar sobre aquellos temas que en las novelas y en los cuentos no tenían cabida, aunque entre éstos y aquélla existe desde luego una relación evidente. Los conceptos vertidos en este título coinciden en su esencia con la práctica que Pedro García Montalvo realiza de la literatura, hasta el punto de que todo parece salido del mismo sitio, todo confundido en un concepto literario amplio, en el que caben las fábulas y los artículos, estos pequeños ensayos y las ficciones primeras. No podía ser de otro modo, pues al fin este último tomo contiene entre otras muchas cosas, diversos estudios acerca de lo artístico y lo literario: *El libro trata de otras muchas cosas, de una cierta poética, del prodigio de la creación, de paisajes y ciudades, de los grandes autores clásicos, de recuerdos personales de infancia y juventud*.<sup>593</sup>

Todo ello bajo la luz amable de un pluma elegante pero cercana, de una mirada rigurosa pero cálida. Esa fusión de la amistad y las poéticas artísticas, el elogio y la

---

<sup>592</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>593</sup> *Ibidem*, p. 13.

meditación otorga al conjunto un carácter de obra a medio camino entre lo literario y lo amistoso, lo filosófico y lo estético. Lo que hay, al cabo, en estas páginas, es un reflejo del espíritu del hombre y la propia vida. Su concepción humanista la encontramos en esos perfiles que recoge con nombres propios: Serna, Avellaneda, Espinosa, Gaya, Trapiello y otros menos conocidos. En ellos nos interesa más la idea que pergeña sobre el personaje que la aproximación a su obra. El talento de García Montalvo además sabe revelar lo curioso, lo enigmático y lo fundamental de cada uno de ellos, con el cariño y la nobleza del que valora sobremanera las relaciones personales.

Toda la obra literaria de Pedro García Montalvo confluye, al fin, en este último título, en el que cobran un sentido más pleno las ideas estéticas dispersas por todos sus relatos. *El aire libre* le concede una cierta unidad, una misma temperatura poética y filosófica y otorga una dimensión más completa. Estamos, desde luego, otra vez con el escritor mediterráneo, culto e inteligente que no se conforma con erigir mundos novelescos poblados de personajes complejos y difíciles, sino que además reflexiona sobre ello, y con la excusa del elogio amistoso o la evocación reflexiona acerca del arte, de la vida y del hombre con una solvencia y una densidad de gran calado. Este último García Montalvo no sólo es más profundo, es también más transparente, como si la conjunción de todos sus recursos literarios haya alcanzado su plenitud en este último libro.

Santiago Delgado ha sabido descubrir el valor real de nuestro novelista, su proyección global: *En Pedro García Montalvo (Murcia, 1951) encontramos a un narrador de "ciclo"; esto es, que entiende al personaje y a su ambiente como recurrencias a lo largo de su obra.*<sup>594</sup> Aunque la extensión resulta insuficiente, Santiago Delgado acierta en la caracterización de la narrativa de nuestro novelista, en ese

---

<sup>594</sup> DELGADO, Santiago, *Historia de la literatura...* op cit., p. 162.

concepto de recurrencia y de ciclo, pues es evidente, en primer lugar, la creación de un universo novelesco, habitado de personajes que entran y salen de sus narraciones como si en verdad siempre estuvieran en el mismo sitio, y después, una unidad tonal y estilística, en la que sólo advertimos pequeñas modificaciones de grado, una progresiva bajada a los infiernos que se corresponde con un pesimismo creciente desde los primeros cuentos hasta *Las luces del día*. Aquel paraíso primigenio de los relatos desemboca de un modo fatal en el infierno último de *Las luces del día*, en el que Antonio Zulueta acaba naufragando en la más absoluta soledad, rodeado de espectros y fantasmas, perseguido y repudiado por los suyos. El ciclo, según expresión del profesor Delgado, termina en este último título, ya que *El aire libre* deberíamos considerarlo al margen de lo narrativo, una obra que viene a completar el resto de los libros, pero en la que, por supuesto, no se continúa el flujo narrativo.

Santiago Delgado entra en la valoración del estilo de García Montalvo, aunque en este caso se circunscribe a los dos primeros libros: *La narrativa breve de García Montalvo goza de cualidades líricas intrínsecas. Arropadas por una prosa absolutamente límpida, clásica.*<sup>595</sup> Esto mismo podríamos afirmar, con algunas matizaciones, de toda su producción literaria. Pedro García Montalvo abomina de una forma tácita de todos los experimentos narrativos del siglo anterior, se desmarca de la complejidad a ultranza, del discurso ininteligible, de lo irracional e incomprensible, y opta por la claridad, esa difícil claridad de los clásicos, que él toma de la novela decimonónica. Y, a pesar de todo, la densidad y la complejidad de todos sus libros radica en ese particular proceso narrativo mediante el cual persigue el conocimiento último de sus criaturas y del medio en el que se hallan, la vida. Esa perspectiva implica consideraciones estéticas y psicológicas de una alta consideración, que el novelista logra

---

<sup>595</sup> *Ibidem*, p. 162.

fundir en una mirada narrativa novedosa y difícil. Tal vez la meta sea la belleza, mientras que el camino lo constituya la ética, o a la inversa. Pero Pedro García Montalvo no se contenta con construir unas criaturas singulares y proteicas, sino que las dota de una aureola brillante, y las completa con ideas acerca del mundo y de la vida, meditaciones de orden filosófico en una prosa magistral, luminosa: *Entre la psicología y un cierto sentido estético, muy selectivo, de la moral, personalísimo, que persigue alguna suerte de conocimiento por medio de la Literatura.*<sup>596</sup>

Esta es la aproximación más acertada y más perspicaz que se ha hecho acerca del misterioso numen literario de nuestro novelista. Esa suerte de conocimiento a la que se refiere el profesor Santiago Delgado no sabemos exactamente qué pueda ser, pero intuimos que no es un conocimiento psicológico, ético o personal, es otra cosa, y resulta difícil expresarlo con palabras. En realidad, las palabras del propio Pedro García Montalvo poseen en sí mismas la explicación que acaso se le escape al estudioso o al lector, ese encanto inefable que de forma tan acertada describe Santiago Delgado.

La obra literaria de Pedro García Montalvo se inscribe en la esfera de la mejor literatura en castellano, que sin embargo no ha tenido una difusión masiva ni un gran número de lectores, ni ha merecido premios de importancia; una obra y una trayectoria literaria, comparable si cabe a la de su amigo y maestro Miguel Espinosa, en la voluntad de permanecer, a pesar del anonimato o tal vez gracias al mismo, la voluntad de formar parte de esa brillante catálogo de escritores ya clásicos que todavía se encuentran inéditos para el gran público, pero que este carácter minoritario los sitúa en un orden de privilegio y calidad cuyos valores son estimados por los grandes críticos del país, por profesores, estudiosos y lectores de categoría que no renuncian a buscar la buena literatura al margen de listas de ventas y montajes publicitarios.

---

<sup>596</sup> *Ibidem*, p. 162.

Las novelas, los relatos y los ensayos de Pedro García Montalvo, pese a su individualidad y a su identidad propia, componen un universo narrativo de altura con el que el autor ha concebido una imagen del mundo y del hombre, la visión personal de un escritor que maneja con soltura categorías de orden estético, una honradez basada en una ética personal, un conocimiento del ser humano y de sus paradojas esenciales, la asunción de un tiempo y de una tierra; y, al fin, la transformación de todo ello en su propio microcosmos narrativo, habitado por criaturas que gozan de ese aire libre de la vida, mientras sienten que el tiempo huye en dirección a la muerte y que todo es fugaz, delicioso e intenso.

## 9.- ENTREVISTA CON PEDRO GARCÍA MONTALVO

### A.- LA PRIMAVERA EN VIAJE HACIA EL INVIERNO. LOS AMORES Y LAS VIDAS

1.-El primer título de tu obra narrativa *La primavera en viaje hacia el invierno* no sólo es un bellissimo endecasílabo, sino que además parece el programa anticipado de todo un mundo novelesco, una suerte de proyecto literario que más tarde llevarías a cabo, o que aún hoy estás elaborando. ¿Cómo surgió el título y la idea?

R.- No recuerdo cómo surgió, pero sí que estaba en ella la síntesis de dos conceptos: el paso de las estaciones, como paso del tiempo, y la idea de la existencia, de la vida

humana como viaje. Ahora que lo pienso, en aquellos días de mi juventud yo estaba traduciendo a Malcolm Lowry, para conseguir algo de dinero, y uno de sus ciclos narrativos se llamaba *The Voyage That Never Ends*. Quizás ese fue uno de los puntos de partida de la idea de viaje. En todo caso, ese título sólo lo utilicé para los primeros relatos. Y a partir de *Las luces del día* empieza otro ciclo para el que todavía estoy buscando un título.

2.-La imagen del Paraíso está en tus primeros cuentos, un paraíso que podría tener el aspecto de un paisaje levantino, de un huerto o un jardín de Murcia. Háblame de esta idea.

R.- Sí, hay algo de Paraíso en mi visión de ciertos momentos y lugares levantinos. Pero ten en cuenta que el Paraíso Terrenal bíblico no es *el lugar supremo*. Ese Paraíso se queda por debajo de la imaginación y la voluntad humana. Ese Paraíso es sólo un buen sitio para estar *de momento*. De ahí que no esté tan lejos de un sentimiento de melancolía. Y, sobre todo, que uno pueda situarlo en lugares concretos, levantinos, por ejemplo.

3.-A esa primera imagen paradisíaca le corresponde su contrapunto infernal. A los lectores nos da la impresión de que tus criaturas, las que viven ese universo, se hallan en peligro continuamente, algún agente infernal las acecha. ¿Qué hay de cierto en todo esto?

R.- El mal que rodea a los personajes de la novela es mal cuando se concreta en personajes o en sucesos de la vida cotidiana. Pero, cuando no es así, esa sensación que tú dices de amenaza que rodea a los personajes, en realidad es una presencia del bien, igual que en el Paraíso la única presencia exterior que puede amenazarlo, paradójicamente, es la presencia de Dios. O sea que en la vida lo que sucede, las cosas que suceden, pueden ser calificadas como mal pero, en el fondo, lo que más nos atribula paradójicamente es el bien, que es el final de todo y el principio de todo. El bien nos obliga hasta nuestra raíz.

4.-Se podría decir que elaboras un mundo propio con elementos, a veces, de orden mitológico, aprovechando la presencia del Mediterráneo y la cultura grecolatina. Por ejemplo: el personaje femenino de *Thalassa*, o la prostituta de *Alejandra y los viejos*.  
¿Qué te parece esta idea?

R.- Yo no tengo ningún punto de partida. Todo lo que va sucediendo en los cuentos y luego en las novelas forma parte del mundo que me rodea, o de mi mundo interior de manera muy directa y sin ningún tipo de a priori. Todo lo que surge ahí es el contenido de ese mundo, y yo me limito a mirarlo y a ponerlo por escrito.

5.- ¿Eres consciente de que todo el ciclo novelesco se inicia con tonos primaverales y de orden optimista y acaba con el invierno y un claro descenso a los infiernos penumbrosos?

R.- Sí, yo de eso me di cuenta, no sé si porque tú me lo dijiste, o porque yo lo vi al escribir la última novela, *Las luces del día*. Vi que efectivamente seguía esa línea de

tiempo, pero vuelvo a decirte que yo no considero que haya un paso de un lugar a otro. Son una especie de cambio de sentido en las cosas, no se pasa de un paraíso a un infierno, se está siempre en un mismo lugar, sólo que desde una perspectiva diferente.

6.- El mundo de la mujer te interesa por encima de cualquier otro aspecto. Tus libros están llenos de mujeres complejas, hermosas y sensibles. El asunto ya estaba ampliamente tratado en la novela del siglo XIX. ¿Qué aporta Pedro García Montalvo al mito literario femenino?

R.- Todo eso que tú acabas de decir, lo complejo, lo hermoso, lo sensible, se da muy claramente en la mujer. Y forma parte de algo que a mí me interesa desde siempre en muy primer plano: las mujeres en la vida real. Me producen una fascinación tan absoluta que cuando yo quiero pensar en una imagen del mundo completa, hermosa y compleja, lo primero que me viene a la imaginación y a la carne y al espíritu es la mujer o las mujeres. Y, por eso, mi primer impulso al escribir un libro, es escribirlo sobre alguna de ellas. Con el tiempo hay protagonistas masculinos, pero, en el fondo, en algún lugar de una novela o de un cuento que yo escriba siempre aparecerá esa mujer que cruza por allí y que fascina mi imaginación y mi deseo de escribir.

7.- En estos dos primeros volúmenes de relatos ya está concebida tu perspectiva particular de creador, esa sabia combinación de placer estético, exaltación de la belleza, honradez y lamentación por la huida del tiempo. Una suerte de tono elegíaco y celebración de los bienes del mundo. ¿Cómo llegas a este punto? ¿Qué autores, tendencias o ideologías te forman?

R.- Lo elegíaco y lo celebrativo son una misma cosa, dos formas de expresar una misma sensación o emoción, si quieres, que es el de la hermosura y la intensidad de la vida. En cuanto a los autores que a mí me han influido fundamentalmente para tener esa visión, te hablaría básicamente de los clásicos del Mediterráneo en el sentido más literal y antiguo y venerable de la palabra. Y, luego, los dos o tres grandes clásicos de la novela universal, Tolstoi, Galdós, y un escritor que no es un novelista, sino algo más, mucho más, que es Cervantes, que también escribió novelas pero que de hecho lo que hizo fue como abrir el mundo para que se pudiera acceder a él.

8.- La mayor parte de tus personajes son de clase alta, burgueses o aristócratas. Tu universo novelesco está, en realidad, poblado por estos individuos. ¿Qué marca esta preferencia y qué sentido posee para ti esta elección?

R.- Esto ha cambiado en las últimas novelas. Pero, al principio supongo que eso ha sido así porque yo quería, de una forma inconsciente, dar una imagen del mundo de lo humano desde el nivel social más alto hasta el más ínfimo, y el hecho de que un personaje de una clase social alta pueda tener relación con más mundo, ese hecho ha sido lo que me ha decidido a tener protagonistas que pertenecen a esa clase, por ampliar el ámbito de la novela.

9.- La reflexión y el sentimiento suelen prevalecer en tus libros sobre la acción. ¿Podríamos referirnos a tus novelas como poemáticas o líricas? O se trata más bien de una concepción personal que no desdeña las técnicas del resto de los géneros literarios.

R.- Yo no he pensado sobre eso nunca, no he tenido ninguna idea previa a ese respecto. Cuando me preguntan si creo en los géneros, yo suelo decir *No creo en los géneros y por eso los respeto muchísimo*. Procuro no salirme de sus márgenes, aunque no existan esos márgenes. Precisamente porque al no creer en ellos no los puedo romper ni los puedo mezclar. Lo que sí puede suceder es que a veces yo tense el relato en una dirección o en otra, más cerca de lo poético o de lo puramente narrativo, y en otros casos en otra dirección. Pero no me lo he planteado previamente.

10. Los jardines y los huertos suelen ser en estos dos primeros libros los escenarios preferidos para desarrollar el argumento. Tus personajes pasean y conversan. ¿Buscan ellos también como Pedro García Montalvo alguna suerte de enigma existencial, un consuelo para su soledad, o pretenden evadirse de los temas fundamentales de la vida?

R.- La presencia de los huertos y los jardines en lo que he escrito forma parte de lo que fue mi infancia en Murcia. Mi infancia transcurrió en una Murcia en la que casi se podría decir que las casas eran como algo que había en un mundo verde y lleno de humedad y de frescor, que unas veces era un jardín, muy a menudo era un huerto, y luego ya todo alrededor de la ciudad era la huerta o los huertos. Entonces eso impregnó de tal manera mi mirada que cuando me puse a escribir salió irremediablemente. Pero no tuve la menor conciencia de que estaba escribiendo eso, como te puede pasar a ti cuando sale tu sierra fría y nevada. Incluso después, cuando he escrito sobre Madrid, mi visión de esta ciudad ha sido la visión de unos ojos que se hicieron al mundo en este lugar, y que encuentran en Madrid algo que, existiendo como existe en la ciudad, mucha gente que escribe sobre Madrid no ve igual. A Madrid la veo como una ciudad con verdor y jardines, cosa que es real, pero, ante todo lógica desde el punto de esa mirada

mía: yo no puedo evitar que las acacias madrileñas, o los parques, aparezcan muy a menudo en mis novelas. En cuanto a lo que me preguntas de los personajes, yo creo que los personajes se pasean en busca de sí mismos y en busca de una explicación del sentido de la vida, que no huyen de nada, sino que están a la expectativa de todo, y pasearse es una manera como otra cualquiera de no estar lejos del centro de la vida, del lugar donde sucede la vida.

11.- Al contrario que Miguel Espinosa tu mirada de escritor no es sólo intelectual o moral. Tú añades un nuevo ingrediente, el de la belleza, al binomio anterior. ¿Qué hay de Espinosa en tu obra? ¿Podríamos hablar de una superación del modelo literario perfeccionado por el novelista de Caravaca?

R.- De Miguel Espinosa es muy difícil tener influencias, porque la literatura, la manera de escribir de Miguel Espinosa era tan personal, tan peculiar que sería reconocido como un plagio. No se puede obtener una enseñanza puramente literaria de Miguel Espinosa. Cervantes te puede influir de una manera literaria muy sutil, donde tú sigues siendo tú aunque haya algo que has aprendido de Cervantes. En Miguel Espinosa no se puede contemplar algo así, porque su manera de escribir es tan absolutamente singular que sólo puede escribir así Miguel Espinosa, o un nuevo Miguel Espinosa que apareciera, pero no otro escritor. Y, sin embargo sí hay en mí mucha influencia del mundo personal, y del fondo, del trasfondo humano que hay en sus obras, que es lo mismo que decir del Miguel Espinosa real. En ese sentido sí que aprendí muchísimo de la manera de ver el mundo de Espinosa; sobre todo aprendí de lo que era más diferente a mí, que es justamente esa forma de mirar de Miguel que pone en primerísimo plano lo humano, y casi nada más, hasta tal punto que yo recuerdo que en alguna entrevista suya dice él

mismo que agradece a Mercedes Rodríguez, su amiga, que le enseñara a mirar el paisaje, y su belleza, porque él no tenía esa noción, o ese concepto, y así se ve en su obra. Evidentemente eso, que es un rasgo muy diferente de los rasgos que puede tener mi narrativa o mi escritura, es una cosa que a mí me enseñó, porque siempre se aprende de aquello que en otro autor se da de una manera mucho más intensa. Me enseñó que hay un término medio entre la hermosura y la verdad del mundo que es donde de verdad la belleza y la verdad son una misma cosa.

## B.- EL INTERMEDIARIO

12.- En la novela *El intermediario* aparece de nuevo tu personaje por excelencia Ángela de Yeste, a la que ya le habías dedicado un cuento en un libro anterior. ¿Tienes conciencia de que tu mundo novelesco está abierto, de que al lector no le asombra ver al mismo personaje en distintos libros?

R.- Pues no sé al lector, a mí no me ha sorprendido el hecho de que los personajes pasen de un libro a otro, porque siempre he pensado que lo que uno escribe es un continuo. Evidentemente, a lo largo de la vida se puede cambiar de registro o de visión o de mirada, pero muy a menudo lo que ocurre y lo que debería ocurrir siempre, cuando uno encuentra el lugar adecuado para mirar la vida, es que ya no se mueve de él. Y lo que se ve pasar por allí, pues suele ser la gente que pasa todos los días por los mismos lugares; y en las novelas sucede algo parecido. A mí no me ha extrañado que los personajes aparezcan de nuevo en distintos libros. Tampoco ha sido una cosa que haya planeado, sino que de una manera espontánea los personajes no se han acabado, no han tenido un

final. A mí siempre me ha parecido que el que haya una puerta de comunicación como la puerta de un jardín secreto entre una novela y otra es una cosa que tiene magia y misterio, y se parece también a la vida; y de hecho cuando pienso en autores que a mí me han gustado particularmente, Galdós o Dickens, veo que se da ese continuo de la vida en forma de novela. No es que los personajes reaparezcan, sino que reaparece la vida. Y si pienso en Tolstoi, aunque no haya hecho un ciclo narrativo, sus dos grandes novelas son también, aunque estén separadas en el tiempo, como una misma materia, el mismo paisaje en el que los personajes siguen moviéndose. De hecho hay momentos en *Ana Karenina*, en que no me extrañaría ver aparecer a Pierre o a Natasha o a cualquier otro personaje de *Guerra y paz*. Siempre siento que van a entrar en un salón, o a bajar de un tren en una estación. Y, al revés, siempre espero que aparezca en *Guerra y paz* algún personaje de *Ana Karenina*. Para mí se mueven todos en una sola novela.

13.- El cambio de escenario suscita también un cambio de atmósfera, de luz y de clima. En esta novela es invierno, y toda ella está envuelta en una especie de neblina y de frío. ¿El edén murciano sigue viajando hasta el infierno madrileño en el que van a transcurrir también tus dos novelas siguientes?

R.- *El intermediario* es una novela donde aparece Madrid, un escenario que también forma parte de mi pensamiento y de mi visión original porque el invierno ha sido para mí, como ha sido para ti, un lugar donde he tenido una sensación cálida, quizás porque lo relaciono con mi infancia. Mi infancia en Murcia era fría, era helada. La primera vez que yo fui a Madrid fue también en invierno, en una época de mucho frío, y, paradójicamente, entrar en esos lugares era como entrar en un café tibio y acogedor. No

tengo tampoco noción de haber pasado de un escenario a otro y de un lugar a otro, quizás porque iba ya dentro de mi la atmósfera y la temperatura; y de hecho las historias que se cuentan, cuando empieza uno a tener criterio para ir contándolas, pues suceden en una continuidad en la cual puede aparecer Madrid o puede aparecer Moscú o París o Murcia. Y no se está tan lejos de un lugar y de otro en cada caso, lo que sí sucede evidentemente es que las historias y la amplitud de los escenarios hace que todo varíe.

14.- Hay, me parece a mí, un velado juego metaliterario en todo el relato, en el que juegas con la verdad y la mentira, en la certidumbre de que es el lector, en última instancia, el engañado, el burlado, y el que en definitiva es quien escoge el camino de la ficción para aislarse de su propia mediocridad a sabiendas de que todo es un cuento. Es una fábula cervantina, me parece, porque los dos están creando una historia para salvarse de la realidad un tanto miserable.

R.- Sí, eso sucede de esa forma que tú dices, pero realmente las intrigas que aparecen en los relatos tienen interés muy débil, muy frágil. La vida humana se condensa en intrigas, pero lo suyo es fluir, ir hacia un lugar. Las intrigas lo que hacen es detener ese fluir de la existencia real, pero no se pueden concebir de otra manera. Entonces, en esta novela más que en ninguna otra hay una especie de nudo que hay que ir desatando, pero lo importante siempre es la cuerda y no el nudo; el río, y no las turbulencias.

15.- Hay, asimismo, en este relato un homenaje al poder de la literatura. No sé si estás de acuerdo conmigo.

R.- Sí, puede ser. Yo, la verdad, es que no tuve jamás noción de eso al escribirlo.

16.- Ésta es una historia de heroínas y canallas, de sus turbias relaciones, en cuyo trasfondo está la posguerra española. ¿Es ese el epicentro del mal? ¿Un símbolo acaso de la condena del ser humano?

R.- Sí, en esas novelas hay un mundo que proviene de la guerra española, pero proviene, quizás si lo pienso más, de una especie de caos, una energía originaria, que yo creo que es de donde sale el primer impulso para casi cualquier novela. Aunque sea una novela de Jane Austen, muy clásica, muy medida. Pero todo parece provenir de un caos lleno de furia con el que el ser humano va lentamente intentando modelar un destino y crear una forma, y de hecho, la guerra civil española ha sido para las generaciones que nacimos a partir de ahí como una especie de fragor inicial del cual ha venido todo. Y que está en parte de fondo, y en parte también presente como un eco terrible, un eco digamos silencioso en toda la vida de estos personajes hasta épocas muy recientes, Y ese eco de algo que no se oye pero que resuena por Madrid, resonaba por la Murcia de mi infancia y de mi adolescencia, y es quizás el sonido de fondo, inaudible, que hay en todas estas novelas de posguerra. De hecho, estos personajes están cerca de esa energía originaria, y eso en parte es lo que crea el fluir un tanto dramático y esa tiniebla en la que se mueven. Cuando mis novelas se han ido al Madrid actual parece que se han alejado de esa especie de estruendo inicial, homérico. La literatura empieza con una historia terrible, que es una historia de caos, de cielos poblados por dioses que no existen, que son sólo la representación de la furia o de la contienda que es la *Iliada*. Y

ya todas las novelas empiezan en ese mundo de la *Iliada* y luego se van atemperando en ese otro mundo que supo ver Cervantes.

17.- La novela tiene un final abierto, pues aunque los dos descubren sus juegos encubiertos, en el último párrafo encontramos una evidente ambigüedad. ¿Podrías explicarnos tu idea acerca del término de la novela?

R.- Sí, bueno, mi idea para ese final era un final completamente feliz. Por lo menos está claro que va a haber una relación amorosa, una relación entre los dos, conflictiva tal vez, pero una relación. Puede ser que a lo mejor hubiera faltado perfilar un poco más ese matiz, y de hecho algo en mí dejó que el final quedara algo abierto. Pero yo creo que no demasiado.

18.- También tú ocultas buena parte de la información, como narrador omnisciente, para que el lector llegue al final sin saber apenas nada. ¿Radica ahí la tensión y la expectación de la obra? ¿Cuánto debe ignorar el lector, y cuánto debe mostrarle el autor?

R.- Pues la dialéctica de una novela está justamente en ese doble sentido. El lector no debe saber nada y debe saberlo todo. En realidad el narrador le da al lector lo fundamental que es el río de la vida, lo deja ver como fluye delante de él el río de la vida, pero no le dice más. Lo que le tiene que decir de manera más concreta se lo dice al final de la novela, pero eso es porque las novelas son de esa manera. La realidad es que en una buena novela al lector se le da todo desde la primera línea. En las grandes

novelas vemos enseguida que después de leer una página casi hemos leído la novela completa: está todo ahí en esas líneas. En un relato, evidentemente, hay mucho que el lector ignora. Pero no es que deba ignorarlo, es que por la propia forma de ser de la novela el lector no puede saberlo.

La tensión no está en lo que se ignora. De ser así, nunca se podría releer una novela con tensión, porque ya conocemos sus secretos. La tensión consiste en que está viva.

### C.- UNA HISTORIA MADRILEÑA

19.- Existe, a mi parecer, una explícita estructura cinematográfica en la novela *Una historia madrileña*, como existía también en *El intermediario*. La pregunta es: ¿Las concebiste con la idea de que alguna vez serían adaptadas al cine, o, al contrario, ha sido el cine, tu gusto por esta manifestación artística el que, en definitiva, ha terminado dejando una huella en tu obra?

R.- Yo nunca pensé que una novela mía fuera llevada al cine, y nunca me preocupó el escribirla de una forma u otra. Sí puede ocurrir que mi larga biografía de contemplador de películas en los viejos cines de mi infancia, y en los cines algo más modernos de mi adolescencia y de mi juventud haya ido creando una forma de dar dimensión a lo que sucede en el relato y de estructurarlo que tiene que ver con el cine en algunos momentos, pero nunca he sido consciente de eso.

20.- Si hay algún personaje tuyo que destaque por su complejidad y su originalidad, éste es sin duda Luisa Estrada. ¿Cómo se te ocurrió una mujer así?

R.- No sé en qué momento se me ocurrió. Un día, de pronto, era una mujer que iba por la calle, una mujer a la que yo veía, que no tenía existencia real, pero que ya había cobrado vida de alguna forma y a la que yo seguía, a la que yo miraba lleno de atención. Y luego me sucedió con ella, algo que contaba Pérez de Ayala en un ensayo que hizo sobre Azorín. Es una experiencia que tiene cualquiera que ha escrito, y no sólo literatura, cualquiera que haya investigado un tema, cualquiera que se ha puesto a caminar en un ámbito determinado. Sucede, en esa experiencia, que empieza a aparecer por todas partes su objeto de estudio o su tema de creación. Sorprendentemente, de pronto, el mundo que te rodea, las lecturas, las conversaciones de los amigos, todo parece venir a traerte matices o correspondencias del tema que estás tratando en ese momento. Eso a mí me pasó de una manera muy curiosa cuando escribí el libro sobre las Villas de Roma, que me salían continuamente Villas de Roma por todas partes. Leía libros muy diferentes, que no tenían nada que ver con este asunto, y surgía el tema; o conversaciones, en la radio, en la televisión. Por todas partes parecía que edificaban Villas de Roma. Había referencias de autores a personajes e historias. De todo eso me fui enriqueciendo yo como alguien a quien le ponen delante un tesoro para que vaya escogiendo. Y justamente en el momento en que terminó mi creación sobre las villas de Roma, desapareció esa intencionalidad de las cosas por acercarse. Con *Una historia madrileña* me sucedió algo parecido. Cuando apareció este personaje de Luisa Estrada, en la realidad, en la literatura, en mis conversaciones con amigos o conocidos surgían por azar —yo creo más bien que por una especie de necesidad misteriosa— historias

bastante parecidas a las de Luisa Estrada. Y entonces eso es casi como una especie de sanción positiva, de corroboración de la realidad que te dice que sí, que escribas esa novela, porque hay una resonancia en el mundo de eso que se te ha ocurrido. Y ese personaje echó a andar envuelto en esa resonancia a la que se refiere Pérez de Ayala, en ese ensayo, un ensayo precioso, en el que habla de esa especie de conjunción, que no se sabe por qué se produce cuando alguien empieza a elaborar o a crear sobre un tema determinado.

21.- ¿Qué hay de mística pagana o de consoladora de los oprimidos en Luisa? ¿Qué predomina en ella, un impulso irracional hacia los más pobres, o el deseo de compensar la derrota y la miseria a los vencidos?

R.- Posiblemente habrá una mezcla de las dos cosas. Aparte de los motivos personales, oscuros o claros que pueda tener la protagonista. Yo creo que es una mezcla de las dos cosas.

22.- Creo que buena parte del secreto de tus fábulas radica en la maestría con que concibes los personajes secundarios. Pienso en el deforme Tomás, en Juan y en Fermín, pero podríamos referirnos a otras novelas, y también en ellas hay verdaderos prodigios en la forma de criaturas que acompañan en un segundo plano a los protagonistas en la anécdota narrativa. ¿Qué puedes decirme de todo esto?

R.- Siempre he considerado —y te vuelvo a señalar a esos autores a los que he mencionado como maestros, a Tolstoi, Galdós— que no hay personajes secundarios o

principales. Como sucede en la vida, y ante Dios, donde no hay protagonistas y secundarios. Ocurre que en una novela, como en la realidad, determinadas circunstancias hacen que alguien esté en primer plano, y alguien esté en segundo plano. Me acuerdo que una vez yo comentaba en una conversación (lo saco a relucir porque me agrada recordar aquella tarde, que era una tarde de café como ésta), le comentaba a Miguel Espinosa que lo que me maravillaba de *El Quijote* es que se podría haber llamado perfectamente Altisidora o Sansón Carrasco, porque todos los personajes de *El Quijote* tienen exactamente la misma vida. No tienen el mismo protagonismo, ni tienen el mismo vuelo, como es evidente, pero de hecho tienen el mismo grado de humanidad y el mismo toque de la mano de su creador, y por tanto podría ser cualquiera de los nombres de los personajes que aparecen en el libro. Date cuenta de que tampoco las *meninas* son las protagonistas en el cuadro de Velázquez, que se podía haber llamado, como se llamó *La familia de Felipe IV*, de otras mil maneras. Es el mismo caso. Y esta sensación la he tenido yo muy parecida en Dickens, en Galdós y en todos estos escritores a los que me vengo refiriendo en la entrevista. Yo creo que eso tiene que ver con lo que yo he intentado hacer en mis novelas, que los personajes secundarios tengan esa vida. De ser así, no habría nadie que llevara el barco de la novela, sino que todo el mundo sería el que llevase el mando, con el mismo grado, con la misma titulación para estar en ese barco o en esa novela.

23.- Podríamos decir que lo que diferencia a esta heroína de las clásicas damas de la novela decimonónica –pensemos en Ana Ozores, Emma Bovary o Ana Karenina- es el ingrediente místico-erótico, es decir, ese impulso que la lleva a acostarse por piedad con unos pocos desheredados, no sólo por placer sino como si ésta misión salvadora fuese su gran cometido en la vida.

R.- Sí. Realmente la novela, y tú lo has mencionado antes, cuenta la historia de una mujer que vive su vida sin poder remediar que exista también algo así como una leyenda de esa vida a los ojos de los demás. Hay, y en eso consiste la trama de la novela, un desajuste entre su leyenda y la realidad de su vida. Esa parte místico-erótica, que es una fantasía de los demás, a mí me interesa porque es lo que impulsa el relato. Como sucede en otros personajes en la historia de la literatura, en los que se da un juego entre lo que son y algo que los rodea y que ellos deben tener cuenta para su propia vida, porque tiene una influencia decisiva. En cierta manera eso le pasa a Don Quijote y le pasa de una manera más sutil a Ana Karenina, o a otros protagonistas.

24.- Otro de los grandes ingredientes novelescos de tus obras es la leyenda, casi siempre urbana, el efecto de los otros en la acción narrativa y en el comportamiento del protagonista, esa especie de coro griego que termina cercando al personaje, y en muchos casos provocándole indirectamente la muerte. ¿Cómo utilizas este rasgo narrativo?

R.- Sí, yo creo que efectivamente tienes razón en esa visión, que no se me había ocurrido, esa idea de una especie de coro que rodea a los personajes principales. Eso debe ser simplemente una puesta al día de la antigua tragedia clásica. En la tragedia humana siempre hay alguien que sale al proscenio y sale a las luces, y otros personajes que se quedan de fondo, aunque sean tan importantes como él. Eso contado en una tragedia es, evidentemente, la aparición de un coro, y en una novela es algo diferente.

25.- Derivada de la anterior, en realidad la mala fama de Lisa Estrada es consecuencia de la maledicencia general que la convierte en una extraña prostituta de la compasión,

pero Luisa Estrada sólo se mantiene relaciones íntimas con Tomás, con Juan y con Fermín. El resto es leyenda. Eres consciente de que este procedimiento actúa en la forma de una lente de aumento, de un caleidoscopio que multiplica las acciones de la protagonista y las convierte en una norma general.

R.- Ésa era la intención de la novela en cuanto a la creación de esa especie de mito femenino, si se puede decir así. Y lo único que sucede es que quizás mi intención originaria era no acercar tanto a la protagonista real a su leyenda, al halo que la sociedad va a crear a su alrededor, como de hecho sucede en la novela. Y haber hecho más bien una dialéctica entre una persona que tiene una conducta determinada y un ámbito mítico que no tiene realidad.

26.- ¿Cuánto hay en la anécdota de fatum inevitable o de casualidad? Quiero decir, tal vez si el capitán Zaldívar hubiese vuelto antes, el desastre final no habría sucedido.

R.- Esa es una de las cosas que yo creo que más le fascinan al ser humano de su destino: el hecho de que todo cambia en la vida muy a menudo por circunstancias nimias, por hechos que carecen de importancia, que pueden ser tan simples como un cambio de horarios de trenes, por hechos que provocan efectos muy por encima de lo que ellos son como causa. Que la vida de una persona esté sometida a todo eso, primero te lleva a pensar que la vida humana es otra cosa, y te lleva a pensar que las novelas efectivamente tampoco tienen nada que ver con una intriga porque la intriga en las novelas tiene una dimensión parecida a la que tiene el azar en la vida. Es algo completamente ajeno a los personajes y a la propia esencia de la vida. Pero, por otro lado, funciona muy bien en la medida en que el ser humano tiene que aprender a mirar

la injusticia social como injusticia social auténtica, pero la injusticia del mundo, y en la injusticia del mundo entra el azar, no debe considerarla como algo negativo, sino como una forma de necesidad del mundo, y asumirla como tal. Y eso es lo que aparece en la novela, esa doble visión; por un lado la injusticia real que es la injusticia humana, y por otro, lo que podríamos llamar la injusticia del cosmos que no es ninguna injusticia sino es simplemente la forma de ser del cosmos. Lo que pasa es que nosotros por analogía la llamamos injusticia o la llamamos azar, pero no tiene nada que ver con eso. Una novela es en cierta manera una dialéctica entre la verdadera injusticia humana y la no injusticia, la necesidad que tiene el mundo, o el cosmos, de ser como es, sin remedio. El ser humano se mueve en medio de ambas.

27.- La última escena constituye casi un sacrificio propiciatorio mediante el cual la dama exonera al capitán de su lucha y de su tormento interior. Muerta Luisa, Zaldívar queda liberado de su agonía. ¿Qué importancia tienen en el relato las referencias religiosas y bíblicas?

R.- Como te decía antes, toda la parte, digamos, mítica, viene a crear esa especie de polo contrario al protagonista que es el que crea la tensión peculiar de esta novela. Y con respecto al protagonista masculino, sí hay una especie de redención, pero yo creo que más bien es una redención de la protagonista. Es decir, el personaje masculino actúa ahí como elemento salvador, el personaje que logra sacar a la protagonista de esa trampa que ha tejido el fatum o el destino o la sociedad o como queramos llamarlo. De hecho, ahí el perdedor en definitiva es el personaje de Zaldívar.

28.- Si te paras pensarlo bien, la novela es una especie de hagiografía laica, en la que se cuenta la vida, la pasión y la muerte de una redentora de los desheredados. ¿Estás de acuerdo con esta idea?

R.- Eso sucede pero sólo en la dimensión mítica de la novela, no en el caso de la protagonista, que no se parece en su existencia real a ese espejo extraño y sombrío, de luces y sombras, que es su leyenda, esa zona de penumbra que crea el mito en el fondo de la historia.

#### D.- LAS LUCES DEL DÍA

29.- En *Las luces del día* das un giro ostensible con respecto a las dos novelas anteriores, no sólo porque situas la acción en la década de los noventa y eliges un protagonista masculino, sino porque además modificas la estructura narrativa, inicias la novela *in medias res*, y te centras en las consecuencias de un hecho trágico que ya ha sucedido, que es anterior a la fábula. ¿Podrías explicarme todo esto?

R.- Todo eso efectivamente sucedió así cuando escribí esa novela y no sé muy bien por qué fue de esa forma. Ahora bien, en esta novela el cambio fue sustancial, a mi modo de ver, como alguna vez te he comentado. Y me gustaría hacer mucho hincapié en eso porque es algo que veo con una claridad meridiana. Yo creo que hay un antes y un después de esta obra, casi dos escritores. Un escritor antes, y otro después de esta

novela. Dos escritores distintos. Como tú muy bien has ido indicando, el mundo, los personajes, y, en muchos sentidos la palabra y la mirada siguen siendo las mismas. Pero hay algo esencial, que yo no sé explicarte muy bien, que ha cambiado de unos libros a otros. Creo que básicamente lo que ha cambiado es que los libros hasta llegar aquí son libros un poco más literarios, es decir, donde había vida y había literatura, y en los libros posteriores, *Las luces del día* y en la novela que estoy acabando ahora, y también en *El aire libre*, lo que quiere estar aquí en primerísimo plano es la vida y la literatura pasa a un plano muy secundario. Esa es la sensación que yo experimento. Lo que ya no sé es si eso está logrado en las novelas o no. Quizás tú estés de acuerdo. Como has seguido el hilo desde el principio de mi escribir, verás que el hilo ha variado poco, y hay constantes fundamentales que se repiten a lo largo de todas las novelas. Por esto, efectivamente puede parecer que siempre se trata del mismo escritor a vueltas con sus historias. Sin embargo yo creo que en lo esencial, en lo fundamental, hay un abismo entre esa zona de libros anteriores y esta zona de libros que empieza con esta novela, con *Las luces del día*. Si yo hablara o escribiera de mí mismo, ¡Dios me libre!, yo hablaría de dos capítulos o dos partes en mi obra.

30.- Lo que vuelve a sorprender del relato es la capacidad soberbia para contar los entresijos sutiles y multívocos del alma humana. ¿Sólo te interesa la acción interior? ¿Podríamos hablar de un descenso a las oscuridades del espíritu humano?

R.- Quizás en esta novela hay, por la historia que se cuenta, o por necesidad de los hechos, una bajada o un descenso o un internarse en el alma humana de manera más

extensa, no sé si más intensa también, que en novelas anteriores. Pero fundamentalmente sería porque lo que se cuenta aquí es lo que ha sucedido después de la tragedia. En cierta medida, en muchos aspectos en la vida humana las cosas parece que han sucedido después, que lo que estamos viviendo ha sucedido, está sucediendo después de no sabemos qué. Ha sucedido algo que hemos olvidado, de lo que no tenemos la menor idea, y entonces lo llamamos paraíso, y otras veces lo llamamos el caos original. Ha sucedido ya lo que tenía que suceder y el personaje está en especie de mundo posterior.

En fin, esto es muy antiguo, ya lo hicieron los griegos, como todo, y también está en la Biblia. Sófocles escribió *Edipo*, y luego *Edipo en Colona*, que es *la tragedia después de la tragedia*, en el sentido que yo quiero decir en esta novela.

31.- La culpa, creo yo, es el gran asunto de esta fábula, la culpa y sus demonios, pero cuál es en realidad el pecado, la falta o el delito de Antonio Zulueta.

R.- En este caso la respuesta que te puedo dar es muy sencilla. Él se siente culpable por la muerte de su sobrina, básicamente. No hay otra culpa más general o más compleja. Él siente que esa criatura de dieciocho años ha muerto no por causa de él, pero ha muerto en el contexto de una relación con él. Si las cosas no hubieran ocurrido de esa forma, esa muchacha llena de vida seguiría su existencia. Él se cruzó con ella en un momento determinado y ella ha muerto, y siente esa culpa.

32.- Engarzando con la pregunta anterior. Si Isabel es mayor de edad cuando mantiene relaciones con Antonio Zulueta, y entre ellos no hay relación consanguínea, puesto que ella es sobrina de la mujer de Antonio; y además, el protagonista no participa

directamente en el accidente de su sobrina. ¿Contra qué leyes o normas sociales atenta Antonio Zulueta?

R.- No ya te digo que él no atenta contra nada en particular. Simplemente se siente responsable de la muerte de la chica, de su sobrina, porque el azar o la férrea necesidad, o lo que quiera que sea, ha hecho que sus vidas se crucen y ella muera y él siente que hay algo que ha motivado esa conducta pero de un modo indirecto. Evidentemente no hay ninguna ley que se haya infringido, pero el hecho es que la muchacha ha muerto y él se siente culpable de eso.

33.- La escena en que Anselmo Galpón, el cuñado de Zulueta y padre de Isabel, contrata y da instrucciones a un sicario para que le haga el mayor daño posible a su cuñado, sin matarlo y sin atentar contra los suyos, me parece una extraordinaria escena de novela negra, un magnífico ejemplo de sobreentendidos, medias palabras, amenazas y terribles presagios que el género policíaco ha trasvasado a la novela del siglo XX. ¿Cómo imaginaste este capítulo?

R.- Se produjo en el sentido más estricto de la *imaginación*. De pronto vi a los dos personajes en una especie de vieja fábrica, en un lugar impreciso en cualquier lado, en un ámbito misterioso propio de las grandes ciudades como Madrid. En esos lugares recónditos que, a veces resultan estar casi en el mismo centro de la ciudad, para asombro nuestro, y que son parte de la fascinación de las grandes urbes. De pronto vi a los dos personajes hablando en ese lugar no identificable que puede estar en cualquier sitio de Madrid.

34.- Otra vez, el coro griego, la animadversión de la familia de su mujer, de su propia esposa, la lejanía de sus hijos, la soledad, y ese Renault negro que lo persigue por toda la novela vuelven a actuar como un solo personaje que determina el final desgraciado del protagonista. ¿Te sirves de las convenciones sociales, de la hipocresía de cierta clase alta, de las normas inflexibles que rigen su existencia para construir una sombra maléfica que acosa y derriba a tus criaturas?

R.- Pues sí. Ahora, entrando en esa otra dimensión, yo creo que sí, que esa parte de mal y esa parte de injusticia que sufre el ser humano por parte de otro ser humano está en muy primer plano de todas las cosas que yo he escrito. El ser humano sufre por causa del ser humano, independientemente de la clase social a la que pertenezca, pero es cierto que la clase que tiene el poder es la clase que tiene más posibilidades de infligir mal a sus semejantes. De hecho, yo creo que en todas mis novelas el poder humano está muy presente, el poder burgués, el poder del dinero. Son novelas en las que el dinero tiene una importancia enorme, y cuando no aparece el dinero en primer plano, pues aparece el poder burgués armado y rampante aplicándose al máximo para la venganza o cualquier otra cosa; y en ese sentido yo ahí no hablo del mito sino de algo absolutamente real. Ya comentábamos que la injusticia humana es injusticia real, en cambio la injusticia del mundo no es tal injusticia.

35.- He ido constatando el progresivo pesimismo de cada uno de tus libros desde los primeros relatos primaverales y sureños hasta esta novela elegíaca y funeral que rematas con un tenebroso descenso a los infiernos en el capítulo dedicado a la estación ferroviaria. ¿Es ésta tu percepción del mundo y del ser humano?

R.- No se trata de un pesimismo progresivo en el sentido estricto, sino más bien de una estación en el recorrido de mi obra. Como decíamos antes, en esta obra aparece una tragedia o un hecho que sucede después de una tragedia previa, y que se parece un poco a esas sensaciones que se tiene en la vida de que antes de que aparezca ésta ha habido algo pasmosamente grande que no sabemos definir, que no es exactamente una tragedia, sino algo que excede la imaginación y la capacidad de convocar imágenes del hombre. Entonces esta novela significa un momento de paso en el recorrido que yo voy haciendo para crear mi mundo. Y, de hecho, en la novela que he escrito después, si no vuelvo al tono de la primavera, sí podríamos decir que hay una especie de recorrido por todas las estaciones del año en el que predomina lo luminoso y en cualquier caso hay una mezcla de penumbra y de luz como en la vida.

36.- ¿Te parece correcto afirmar que en aquel primer título del año 1981, *La primavera en viaje hacia el invierno* que englobaba dos colecciones de cuentos, ya estaba preconcebida toda tu literatura?

R.- Sí. Para mí las cuatro estaciones, y su variedad, significan las dos cosas: el paso del tiempo y la hermosura de vivir, y esos son los temas fundamentales de mi trabajo creativo. Hay más cosas que quizás estén contenidas en ese título y en esa primera salida un poco quijotesca que hace siempre un autor cuando se pone a escribir. Y eso es posible que incluso en el propio título esté de alguna forma oculto, pero hasta ahí no he llegado yo a desentrañar el misterio. El título alude en cualquier caso, repito, a dos temas fundamentales que a mí me ha interesado tratar, que son el tiempo y, luego, lo que podríamos llamar la hermosura del mundo y su intensidad. Y eso es algo que viene a estar simbolizado por el paso de las estaciones.

## E.- EL AIRE LIBRE

37- Siempre ha habido en tu literatura una sabia mezcla de géneros. En los cuentos y en las novelas había elementos poéticos y meditaciones, un medido lirismo y una continua intervención del narrador comentando las acciones de la fábula. ¿Ha sido ésta tu perspectiva narrativa de un modo consciente desde el inicio, o es un producto natural de tu temperamento como escritor?

R.- Eso se produce por naturaleza de cada escritor. Si se escribe con autenticidad, se manifiesta de una manera en la que no interviene ningún tipo de racionalidad especial. En cuanto a los géneros ya te he comentado hace poco que yo no creo en los géneros, y que por eso precisamente les tengo un enorme respeto. Yo creo que en la vida no hay ningún género. La vida se produce no como una mezcla de géneros sino como un género único, un género literario central que abarcaría todos los demás, que luego se puedan más o menos inventar. Eso lo intuimos en cuanto aparece esa primera gran voz, la más sonora y la que perdura y perdurará siempre que es la de la *Iliada*, donde está ya todo. La *Iliada* apenas puede llamarse una obra épica, es previa a todo género, y los incluye a todos en un sentido superior. Incluye eso que luego aparece como lo lírico o lo ensayístico, el pensamiento, en el sentido de una misteriosa reflexión sobre el destino humano.

Todo eso aparece allí ya, en algo que es la naturaleza pura por excelencia de lo literario.

38.- Yo quería hacer una apreciación. Tú también tienes una perspectiva de profesor y de estudioso de la literatura y de gran lector, y evidentemente hay escritores que en su concepción de la vida no hay un matiz lírico ni tampoco una meditación continua sobre las acciones de los personajes, y son puras acciones. Pensemos, por ejemplo en Baroja, en escritores no españoles. Y tú sabes que eso está ahí. A partir de tu primer libro eres consciente de que esa dosis de ensayo, poesía y narrativa va integrada en tu personalidad y que la vas a seguir utilizando. Eres consciente y también has pensado, a buen seguro, sobre eso. No ha sido tan natural. Es natural desde un principio, pero luego lo has ido practicando y alimentando en el resto de tus libros de una manera consciente, si no habrías ido eliminando aspectos que no te interesaban. Cualquiera de esos rasgos después de haber escrito los primeros libros podrías haberlos modificado o erradicado.

R.- En realidad he sido muy poco consciente. Yo he reflexionado muy poco sobre lo que había escrito y he mirado hacia delante. Lo que haya podido evolucionar o cambiar se ha producido de una manera entre pensada y no pensada, pero sí es cierto que hay escritores en los que predomina la acción o el tono lírico o el elegíaco o el pensamiento, y evidentemente yo he utilizado un poco de cada uno de esos elementos, pero como te digo sin una reflexión, sino siempre con una perspectiva de lo que habría que venir más que de lo que había sucedido.

39.- *El aire libre* es una obra de artículos y pequeños ensayos acerca de la literatura, las artes, la amistad y el paisaje. ¿Está en ella contenida la parte más importante de tu ideario como escritor?

R.- En la medida en que puede haber un ideario dentro de ese libro, tendría que decir que sí; pero yo creo que ahí vuelve a haber una especie de celebración de la vida y de fascinación por la vida, una fascinación, por otro lado, meditativa y lúcida, al menos pretende ser lúcida. Y que todo eso se afirma como literatura y no como una forma de pensamiento. Es decir, yo creo en lo que digo ahí, pero lo creo como otra manifestación de la vida a través de mi escritura mucho más que como una reflexión sobre la existencia. No es una escritura simbólica, sino que al final vuelve a ser un canto a la vida mucho más que una reflexión o un ideario sobre la literatura y la vida.

40.- Yo creo que en artículos como *El descendimiento* o *El elogio de la quietud*, y en todos tus ensayos sobre amigos, pintores y escritores, y en otros está implícito aunque no sea de una manera ostensible tus ideas sobre el arte en general y sobre la literatura en particular. Eso es evidente. También ocurre esto en las novelas y en los cuentos.

R.- Yo no trato esas ideas como tales ideas, es decir, como una especie de principios sobre los cuales luego se edifica algo, un sistema o una línea de pensamiento. Para mí eso vuelve a ser una especie de cántico con lo que yo no pretendo tener una poética ni nada así. Digo eso que me parece que se aproxima a algo que hay en la existencia y en la naturaleza o en el mundo, o en la visión de un mundo y un Dios que hay en ese mundo o alrededor de ese mundo, pero ya te digo que no pretendo con eso tener razón o

*haber dado en el clavo* como haría un filósofo o alguien que verdaderamente trabaja con las ideas. Yo lo que he querido ahí es cantar más que decir o formular unas ideas.

41.- ¿Es la transparencia, la luz, la sencillez y la nobleza las armas más sobresalientes del artista o de tu personalidad como artista?

R.- De mí no podría hablar, pero sí como norma general, como realidad de la literatura. Todo eso que has nombrado es lo que verdaderamente podría definir el buen arte, lo que encontraríamos en la música de Mozart o en una página de *Guerra y paz*. Esos rasgos a los que tú te refieres son la muestra inequívoca de que un autor ha sabido crear algo que es tan vivo como este Café lleno de gente, con esta camarera tan bonita, o como esta conversación que tenemos ahora mismo.

42.- O como un cuadro de Gaya o de Pedro Serna, que además son amigos tuyos.

R.- Por supuesto.

43.- ¿Podríamos referirnos, en virtud de estos rasgos, a tu obra como un regreso al clasicismo, como un neoclasicismo moderno?

R.- Neoclásico en el sentido negativo de la palabra, no. Y vuelta a lo clásico tampoco, porque yo creo que a lo clásico no se regresa nunca, porque lo clásico es una especie de río general de la literatura o de la creación que sigue fluyendo siempre. Lo único que puede uno soñar es con bañarse en sus aguas de una manera intuitiva y un poco primitiva, sin intencionalidad casi y, sobre todo, sin inventarse que se está bañando en

ese río, porque entonces sí se incurre en ese neoclasicismo peyorativo. El milagro de la literatura o de la creación se produce cuando uno sin saber cómo, al ir a escribir resulta estar bañándose en las aguas de ese viejo río que es siempre el mismo, a diferencia del río de los filósofos que no pasa dos veces.

44.- Yo evidentemente no me refería al Neoclasicismo como movimiento artístico ubicado en el siglo XVIII, que por otro lado tiene un interés escaso, sino a esa dialéctica de la historia del arte y de la literatura entre el Renacimiento y el Barroco, entre el Neoclasicismo y el Romanticismo; y en esa dialéctica yo creo que tu obra se sitúa en la primera parte. Una obra clásica no en el sentido ortodoxo de la palabra sino con esos rasgos que mencionábamos en las preguntas anteriores.

R.- Efectivamente desde ese punto de vista es cierto que yo tiendo más a lo clásico como tal concepto. En todo caso puedo hacer la precisión de que luego al final lo clásico está en todos los movimientos artísticos que has citado antes. Se trata de un concepto un tanto racionalista que vale para distinguir estilos, distinguir épocas. Pero autor por autor es muy difícil discernir si el autor es clásico o romántico. Si el autor es bueno, es clásico.

45.- ¿Cuál es la razón de que no utilices nunca en tus relatos las nuevas técnicas narrativas que introdujo el siglo XX y que tan de moda han estado hasta nuestros días? Me refiero entre otras al uso de distintos tiempos, lugares y personas narrativas, a la ruptura del discurso novelesco, al juego metaliterario, a la invención de un territorio mítico, y otras técnicas diversas que tú conoces bien, porque eres profesor de Literatura en la Universidad de Murcia

R.- La razón es muy simple. Yo, no como profesor sino como ser humano, en mi observación de la vida no he visto que la vida en los últimos tiempos haya utilizado narradores múltiples y monólogos interiores ni territorios míticos. La vida ha seguido exactamente igual. No ha provocado corrientes interiores de conciencia ni ha escrito en primera, en segunda y en tercera persona. La vida ha seguido escribiendo, por decirlo de alguna forma, de la misma manera, y entonces como la vida ha seguido así, pues yo también.

46.- Yo encuentro una atmósfera mágica en estas pequeñas piezas literarias, una forma diferente de contar y de reflexionar sobre el relato. ¿Cuál es tu percepción al respecto?

R.- No sé si es cierto que ahí aparece eso que tú tan generosamente ves. Pero, verdaderamente a eso es a lo que yo tiendo, y de hecho alguna vez en conversaciones que hemos tenido (y en ésta de hoy), te he hablado de un antes y un después en las cosas que yo he escrito. Yo creo que ese después está un poco esencializado en algunos momentos en estos artículos que componen *El aire libre*. En cierto modo es posible que tengas razón. Ojalá.

47.- Sé que no se trata de una novela, pero tras su lectura he tenido la certidumbre de que es el mejor libro que has escrito hasta la fecha. ¿Cuál es tu grado de satisfacción con respecto a todos tus títulos y, concretamente, a este último que acaba de aparecer?

R.- Como te decía antes yo creo encontrarme a gusto, quizás no sería la expresión más adecuada ésta, pero sí con cierta conformidad a partir de *Las luces del día*. Estos dos

títulos además expresan esa cierta transparencia de la que hablábamos, y ésta es la línea en la que yo creo que debería seguir escribiendo cualquier otra cosa. Por tanto, ya lo hemos comentado alguna vez, yo creo que hay en mis primeros libros un acercamiento a la literatura, y luego un acercamiento más hondo a la creación en los dos últimos libros.

48.- Hay muchos amigos en el volumen, muchos datos reales, concretos, objetivos, pero nunca renuncias a trascender la anécdota que cuentas y elevar el relato a categoría. ¿Es este extremo lo que transforma un mero homenaje periodístico, una reseña sobre una exposición o una carta a una amiga en una pieza de arte?

R.- Puede ser que esa intensidad que trata de aparecer en medio de lo que es una escena de la vida cotidiana, quizás sea el punto por el que se trasciende lo puramente anecdótico y se pasa a algo diferente. Pero creo que si yo me relejera, cosa que no hago nunca, podría decir que es muy posible que ya en las primeras frases, en la primera mirada a eso que voy a contar, a eso que voy a decir, ya está expresada esa intensidad con la que luego voy a continuar, ese segundo plano del que tú hablas que luego va a aparecer. En el principio debe estar todo ya muy claro. Precisamente lo que yo destaco de Miguel Espinosa (lo hemos hablado otras veces), en lo literario y en lo personal es el rigor, es decir, para decirlo de una manera más precisa, su norma de huir de cualquier vaguedad. En literatura y en la vida, y en la relación que uno tiene con las personas que quiere, con el mundo, con sus amigos, con la hostilidad que hay a veces en la vida, hay que ser preciso y riguroso y en la creación casi por partida doble y nunca dejar que aparezca lo indeterminado, lo vago, lo lírico en el sentido peyorativo de la palabra, o lo poético en el mal sentido de la palabra poético. Hay que procurar precisar las cosas que se dicen, aunque luego digan una cosa distinta de lo que uno quería. Porque las obras

literarias dicen lo que ellas tienen que decir. No lo que uno quiere. En todo caso, por lo menos, uno tiene que escribir con una claridad meridiana de cualquier cosa, de un amigo, de una historia que imagina, de un paseo que se da, de un atardecer. Hay que procurar que lo que se diga sea siempre una cosa que tenga unos contornos absolutamente precisos, independientemente de que luego en el proceso creativo todo eso haga desaparecer el contorno riguroso, para que surja una cosa viva que es lo que llamamos la creación. Pero siempre, y ya te digo que ésa fue la enseñanza básica que yo obtuve de Miguel, de su persona y de su obra, y tanto para la literatura como para cualquier ámbito de la existencia. Evitar cualquier forma de indeterminación y de vaguedad.

49.- Yo lamento disentir pero tu obra está llena de ambigüedades, está llena de elementos etéreos, está llena también de romanticismo en el buen sentido de la palabra por muy clásico y muy claro que seas al escribir, tu obra está llena de poesía, de la buena. En cambio en Miguel Espinosa no hay ese elemento estético, hay un rigor de conceptos que él convierte en literatura, pero él parte de la razón, él parte de la idea. Tú en cambio partes de la visión, de la imagen, me parece a mí. O partes del sentimiento que provoca esa visión.

R.- Pero no son cosas diferentes. Uno tiene que tener una voluntad de precisión, de rigor que no tiene que ver con los temas que trate o las cosas que describa, con el hecho de que sean ambiguas o sean vagas. Una cosa es que el mundo que uno describe sea de una determinada manera, y otra cosa es que el instrumental, por decirlo así, el instrumental sea riguroso. El punto de partida debe ser riguroso, luego la realidad a la que se acude ya es otro cantar. Espinosa se enfrenta a veces a una realidad ambigua e increíble, pero

él lo hace desde esa perspectiva conceptualmente rigurosa, y ya te digo que yo lo que intuí enseguida en Miguel fue esa manera de mirar, de entender la literatura. Después, aquello a lo que se aplica, aquella realidad en la que uno se va internando, y la voz con que se habla, pueden ser contrapuestas en un autor y en otro, pero el punto de partida tiene que ser el del rigor.

50.- Yo, conociendo la obra de Espinosa y tu obra, casi me atrevería a decir que os veo en ámbitos opuestos. Él parte de la idea y tú partes de la imagen, y por mucho que se emplee el rigor en trabajar o en hacer bien lo que uno está haciendo hay una ambigüedad buena y una ambigüedad mala, si se puede decir esto. Tú empleas la ambigüedad buena que necesita también la literatura, y Espinosa tiene la claridad de conceptos que también genera otro tipo de literatura, pero en tu obra predomina lo lírico y lo descriptivo, mientras que en la suya no hay descripción y no hay lirismo.

R.- No lo veo así. En la obra de Miguel sí hay un lirismo de fondo, un lirismo muy seco, muy en segundo término, pero la obra de Miguel tiene su lírica. *Asklepios*, por ejemplo, es una obra llena de lirismo desde el primer capítulo hasta el último. Luego, en sus obras posteriores, todo eso lo va diluyendo sabiamente, lo va dejando en una música de cierta gravedad. Lo digo tanto en el sentido musical como en el sentido moral de la palabra. Pero es cierto que, en más de un sentido, las cosas que yo he escrito y su literatura, aparte de las diferencias de calidad que pueda haber, son muy distintas. Ahora bien, el fondo de partida tiene que ser el mismo a la fuerza.

51.- Para finalizar, me gustaría que citaras a esos autores que te condujeron a la escritura y que todavía constituyen tus paradigmas literarios.

R.- Yo tardé tiempo en darme cuenta de que lo que más había influido en mí había sido la literatura española; tanto porque estaba escrita en mi lengua materna como porque yo considero que es la literatura en su conjunto que más hondamente ha hablado del ser humano, y que lo ha hecho además de la manera más libre. En todo caso, para encontrar algo parecido tendríamos que irnos a literaturas como la literatura rusa y en general a toda esa biblioteca que tiene que ver con los libros de la sabiduría oriental o clásica, que ya no son propiamente literatura pero están en un terreno inmediato. Fuera de esos ámbitos la literatura española ha sido la que ha escrito con una mayor libertad, en primer lugar con respecto a lo literario. Ha sido muy poco literaria, ha sido una literatura absolutamente enamorada y entregada a la realidad y a la vida, ya fueran los caminos polvorientos de La Mancha o las imaginaciones más atrevidas de Santa Teresa o de San Juan. Siempre se ha contado algo que se vivía y que no tenía absolutamente ninguna separación de la peripecia personal y de la vivencia personal, y luego ha sido libre también con respecto al sitio al que tenía que llegar. Incluso un autor tan grande, tan magistral, como Dante se prepara, se organiza su viaje por *La Divina Comedia*, y no sólo en el sentido de su estructura. Nuestros clásicos no entienden nada de eso. Son *originales*. En todas las demás literaturas, en la inglesa, la alemana, la italiana, los autores han tenido en cuenta no sólo al lector, pues todas las literaturas lo tienen en cuenta, sino también un sitio al que ellas tenían que arribar, que era un sitio de gran empaque, algo que no estaba ya en el principio. En la literatura española (como en los clásicos griegos y rusos) todo estaba ya en el principio y al final nos encontramos con lo mismo que había en el inicio de todo. Las demás literaturas, la inglesa, la francesa, en fin, todas las grandes literaturas europeas tienen un poco ese *toque* que consiste en que quieren llegar a alguna parte.

## 10.- BIBLIOGRAFÍA

### 1. LIBROS

*La primavera en viaje hacia el invierno.* Alcalá Narrativa. Ayuntamiento de Alcalá de Henares. 1981. 85 p. ISBN 84-500-4851-6

*Los amores y las vidas.* Editora Regional. Murcia 1983. 242 p. ISBN 84-500-8287-0

*El intermediario.* 107 p. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1983. ISBN 84-500-8287-0

*Las Villas de Roma (Escritores en Roma).* Comunidad Autónoma de Murcia. Colección de Arquitectura. Murcia. 1984. 143 p. ISBN 84-500-9685-5

*Una historia madrileña*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 1988. 143 p. ISBN 84-322-4602-6

*Las luces del día*. Editorial Pretextos, Valencia, 1997. 314 p. ISBN 84-8191-155-0

*El Aire Libre. (Ensayos sobre Literatura y arte)*. Colecc. La Veleta. Editorial Comares. Granada, 2002. ISBN 84-8444-635-2

## 2. ARTÍCULOS Y ENSAYOS

*Los dados del bien y del mal (Ensayo sobre Literatura de terror)*. *Estudios literarios dedicados al Profesor Mariano Baquero Goyanes*. Publicaciones del Departamento de Literatura de la Universidad de Murcia. Murcia. 1974. Pp. 125-136. ISBN. 84-600-63-63-1.

*La imaginación natural (Estudios sobre la literatura fantástica norteamericana)*.. Fundación Juan March. Madrid. 1977. 51 p. ISBN 84-7075-040-2.

Prólogo, traducción, edición crítica y anotaciones. *Ghostkeeper y los relatos de juventud*, de Malcolm Lowry. Editorial Pre-Textos. Valencia. 1978. ISBN. 84-85081-19-6

*La divina costumbre. Homenaje a Ramón Gaya*. Murcia. Editora Regional. 1980. Pp. 61-66. ISBN 84-300-3334-3.

*Elogio de la quietud*. *El País*. Madrid. 29 de mayo de 1986.

*El Jardín del Retiro. (Literatura y un jardín madrileño)* En *Visiones de Madrid*. Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid. 1991, 50-52. ISBN. 84-451-0349-0.

*Retrato de una mujer buena. Lengua y Literatura: su didáctica. (Homenaje a la profesora Carmen Bautista Martín)*. 3-5. Universidad de Murcia. Murcia. ISBN: 84-7684-428-X. 1993.

*El lugar de siempre. (Itinerario poético de Eloy Sánchez Rosillo)*. En *Rutas Literarias de la región murciana*. Comunidad Autónoma de la Región de Murcia. 1992. Pp. 355-367. ISBN. 84-606-1069-1.

*La humanidad de Miguel Espinosa. Miguel Espinosa* Colección Las Tres Carabelas. Comunidad Autónoma de Murcia. Pp. 113-119. 1994. ISBN 84-7564-153-9  
Reimpreso en: *Revista Diálogo*, Cuenca.....

*Andrés Trapiello o la pasión sensata.* En *Andrés Trapiello*. Editorial Calambur. Madrid. 1994. Pp. 89-95. ISBN. 84-88015-12-7.

*Los cuentos de Pascual García.* En *El Intruso y otros cuentos*. 9-12. Editorial Los Libros de la Frontera. Barcelona. 1995. ISBN 84-8255-006-3.

*Una nota sobre Fellini.* *El Siglo que viene*. Sevilla. Pág. 57. N 24 y 25. Noviembre de 1995. ISSN 0214-3216

*Una Memoria Viva (Anotaciones a un fragmento de Galdós sobre Cervantes).* En *Aspectos de Didáctica de la Lengua y la Literatura*. Servicio de Publicaciones. Universidad de Murcia. Murcia. Pp. 636-641. 1995. ISBN. 84-7684-615-0.

*Mis quince obras maestras de la Literatura Universal. Los Maestros.* Publicaciones del Museo Ramón Gaya. Murcia. Octubre, 1996.

*Las tierras yermas.* *Península* n 11. 36-44. Marzo 1999.  
ISSN1138-7769.

*La creación del mundo. Nosotros los solitarios,* 101-111. Editorial Pre-Textos. Valencia. 2001. ISBN. 84-8191-365-0.

*Una manera de hablar. El hablar de Miguel Espinosa.* En *Palabras en el tiempo. Miguel Espinosa y La Verdad.* (Ed. Rubén Castillo Gallego) Pp. 185-191. Edit. Nausícaä, Murcia. 2002. ISBN. 84-95450-73-9

### 3. OTROS ARTÍCULOS Y RELATOS SUELTOS.

*El navío en La quincena* nº 3, año 1, Murcia 1981.

*La muerte de Carmen. Monte Arábí.* nº 2. 63-69. Yecla. 1987.

*La Hora de Años. El Cuento hoy en España.* Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. nº 8. 1988. Barcelona.

*1974, año de gracia para la cultura murciano. La Verdad.* Suplemento. 90 años de *La Verdad*. Murcia. 3 de marzo de 1993.

*Tres notas sobre las Meninas en Ágora, Papeles de arte gramático.* Nº 2, junio 1998.

*Notas de Las Meninas. El Museo. Papeles de información del Museo Ramón Gaya.* NO 20. Murcia. 2001.

*La Maravilla cumplida. La Opinión.* 10 de octubre de [1992. Reimpreso en *El Museo. Papeles de información del Museo Ramón Gaya.* Nº 27. Murcia. 2003.

#### 4. TRADUCCIONES.

*Mía istoría apó ti Madrití.* Traducción de Tasos Denigris. Editorial Kastaniotis. Atenas.

1992. Traducción al griego de *Una historia madrileña*. ISBN. 960-03-0815-2.

#### 5. ANTOLOGÍAS EN LAS QUE FIGURA EL AUTOR

MASOLIVER, J. A. *The Origins of Desire.* (Modern Spanish Short Stories). Serpent's Tail. London. 1993.

VALLS, Fernando. *Son cuentos. Antología del Relato Breve Español, 1975-1993.* Colección Austral, Madrid, 1995.

VV.AA. *El Cuento hoy en España.* Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. Nº 8. 1988. Barcelona.

DELGADO, Santiago. *Antología del cuento de autor murciano.* Nausicaä, Murcia, 2001.

## 6. ENTREVISTAS (Selección)

- 1.- MUSEO RAMÓN GAYA.. *En las cosas sencillas está el mundo en su complejidad.*  
Entrevista con Pedro García Montalvo. En *El Museo. Papeles de información del Museo Ramón Gaya*. N.º 0. Murcia. Septiembre de 1997.  
PRADO, Benjamín.
- 2.- MOLERO, Helena. *En Murcia vivimos ahora un buen momento narrativo.*  
Entrevista con Pedro García Montalvo. *La Verdad* (28 de enero de 1989).
- 3.- VERA NICOLÁS, Pascual. *Mi libro es ante todo una historia de pasión con un poso trágico.* Entrevista con Pedro García Montalvo. *Gaceta universitaria*. Murcia. Noviembre 1991.
- 4.- ARCO, Antonio. *He encontrado mi lugar en el mundo, indica García Montalvo.* *La Verdad*, 8 de abril de 2003.
5. DELGADO, Santiago *Jardines Abiertos*. Revista Monteagudo. Segunda Época, N.º 6. Murcia.
6. MOLERO, Helena. *Cara a Cara: Pedro García Montalvo*. El Independiente. Madrid. 1989.
7. PARRA, Antonio. *La compleja sencillez.* *La Opinión*, 10 de octubre de 1997.
8. MONTIEL, Ángel. *Escribí una historia de amor.* *La Opinión*. 13 de septiembre de 1991

9. ARCO, Antonio. Largos paseos por la vida. Entrevista con Pedro García Montalvo  
*La Verdad*. 30 enero de 1998.

10. PEÑALVER, Patricio. Entrevista con Pedro García Montalvo. *Diario 16*. 8 de  
noviembre de 1997.

7. BIBLIOGRAFÍA SOBRE LA OBRA CREADORA E INVESTIGADORA DEL  
AUTOR. (LIBROS, CAPÍTULOS DE LIBRO Y ARTÍCULOS)  
(SELECCIÓN)

ARCO, Antonio. “Las Cuatro Estaciones (Pedro García Montalvo)”. *Rostros de Murcia*.  
Alternativas de Comunicación. S.L. Murcia. 1996. ISBN 84-605-4911-9.

ARCO, Antonio. “He encontrado mi lugar en el mundo, indica García Montalvo”. *La  
Verdad*, 8 de abril de 2003.

BASANTA, Ángel. “Una Historia Madrileña”. *ABC*. “ABC Literario”. VII. Madrid. 7  
de mayo de 1988.

BASSETS, Lluís. “El intermediario es el lector”. (*El intermediario* de Pedro García  
Montalvo). *El País*. Madrid. 18 de diciembre de 1983. Suplemento "Libros". p. III.

BASSETS, Lluís . Los Nuevos Narradores. (Introducción y selección). *El País*. 29 de  
mayo de 1986.

BELMONTE, José. “El eterno viaje en primavera de García Montalvo”. *La Verdad*.  
“Especial Domingo”. Diciembre de 1984.

BELMONTE, José. “Las Villas de Roma”. *La Verdad*. Murcia. 15 de abril de 1984.  
Suplemento "Semanario Murciano". Nº 20. p. 13.

BELMONTE, José. “El intermediario, sustancia de su soledad”. *La Verdad*. Primavera.  
Murcia. 1984.

BELMONTE, José. “La Historia Madrileña de Pedro García Montalvo”. *La Verdad*.  
Murcia. 20 de marzo de 1988.

BELMONTE SERRANO, José. “García Montalvo”. *La Verdad*. 28 de enero de 1989.

BELMONTE SERRANO, José. “La claridad del fondo oscuro de la vida”. *Campus*.  
*Revista de la Universidad de Murcia*. Murcia. Febrero de 1998.

- CARRIÓN ANGELATS, Cristina. "Las Luces del día". *Lateral*. N. 40. Año V. Abril. de 1998.
- CONTE, Rafael. "Vieja novela, nuevos narradores". *El País*. 29 de mayo de 1986.
- CONTE, Rafael. "La estrategia del alud. Narrativa española. Primavera 1988". *El País*. 24 de abril de 1988.
- CONTE, Rafael. "Toda riqueza es caos". *El País*. Madrid. 10 de marzo de 1989.
- CORBALÁN, Pablo, *Una historia madrileña*, Cinco días, 9-VI-88
- DELGADO, Santiago. "Conciencia y voluntad de clásico en la prosa de Pedro García Montalvo". *Monteagudo*. Nº 79, Murcia. 1982. P. 29-32.
- DELGADO, Santiago "Jardines Abiertos".. Revista *Monteagudo*. Segunda Época, Nº 6. Murcia.. Diciembre de 1988. 14-17.
- DELGADO, Santiago. *Historia de la Literatura en la Región de Murcia*. Editora Regional de Murcia. 1998.
- DELGADO, Santiago. "Presentación". *Antología del cuento de autor murciano*. Nausicaä, Murcia, 2001.
- DELGADO, SANTIAGO. "Manual de hermosura". *El Faro*, Murcia. 25 de mayo de 2003.
- DELGADO, Santiago, *El Madrid montalviano*, Murcia, Monteagudo, 2004-02-17.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco J. "Pedro García Montalvo. *Las luces del día*". *Diario de Mallorca*. Palma de Mallorca. 1998.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. "La Historia Madrileña". *La Verdad* . La República Literaria. 1988.
- DÍEZ DE REVENGA, F. J. y Mariano DE PACO. *Historia de la Literatura murciana*. Universidad de Murcia. 1989. ISBN 84-87408-04-4
- GALIANA, J.M. "El mundo de la mirada a la sombra de Luisa Estrada". *La Verdad*. 2 de junio de 1989.
- GARCÍA, Pascual. "Paisaje después de la batalla". *La Verdad*. 21 de noviembre de 1997.
- GARCÍA, Pascual. "Vida, pasión y muerte de Luisa Estrada" (Lectura de *Una historia madrileña* de P. García Montalvo)". *Murgetana*, n1105. Murcia. 2001.
- GARCÍA, Pascual. "En estado de gracia. (García Montalvo, *El aire libre*)". *La Verdad*. "Ababol". 28 de marzo de 2003..

- GOÑI, Javier .”La Vida entre las Luces Madrileñas” *El País*. “Babelia”. 27 de diciembre de 1997.
- GUÍA DEL OCIO, *La historia madrileña*, Madrid. 1988
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. *Narradores murcianos*. Editora Regional. Murcia, 1983.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. *Narrativa breve de autor murciano*. Editora .Regional. Murcia. 1985. 455 p.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. “García Montalvo. Entre el juego y la sabiduría”. *Posdata*. Murcia. Primavera.1988.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. “Tres generaciones frente al cuento”. *Lucanor. Revista del cuento literario*. Pamplona. N. 6. 1991.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. “Maneras de escribir. Pedro García Montalvo”. *La Opinión*. 15 de abril 1992.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. ”La Ciudad Iluminada. Pedro García Montalvo. Las Luces del día”. *Quimera*. Barcelona.1998.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. “Trabajos reunidos. (*El aire libre*)”. *La Opinión*, “Sinfin. La Gaceta”. 4 de abril de 2003.
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón. “Pedro García Montalvo”. En *Perfiles*. Ayuntamiento de Murcia. Concejalía de Cultura y Turismo. ISBN. 84-89279-87-X. Murcia. 2003.
- LÓPEZ PRECIOSO, Juan L. “Pedro García Montalvo o la palabra sugerente”. *La Hoja del Lunes*, Murcia. 5 de junio de 1989.
- LÓPEZ PRECIOSO, Juan Luis. “Escribir sin soledades. (Manías de la gente que escribe)” *La verdad*, Murcia. 15 de Noviembre de 1996.
- MARINERO, Francisco. “Tragedia erótica y pasional”. Escenarios. *El Mundo*. Madrid. 20 de septiembre de 1991.
- MARTÍNEZ, Emilio. “Empieza el rodaje de *Una Historia Madrileña*”. *La Verdad*. 28 de febrero de 1990.
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio. *Una juventud*. p. 168. Editorial Alfaguara. Madrid, 1997.
- MASOLIVER, Juan Antonio. “Introduction”. *The Origins of Desire. (Modern Spanish Short Stories)*. Serpent’s Tail. London. 1993.
- MOLERO, Helena, *Las generaciones literarias de hoy han sentido la orfandad del maestro*. El Independiente

- MONDÉJAR, Sebastián. "García Montalvo, al aire libre". *La Opinión*. "Sinfin. La Gaceta". 6 de junio de 2003.
- MONTIEL, Ángel. "Pedro García Montalvo y una mujer madrileña". *La Opinión*. Murcia. 25 de mayo de 1988.
- MUÑOZ CLARES, Fuensanta. "Los relatos de Pedro García Montalvo. La armoniosa elección de lugar". En *Rutas Literarias de la región murciana*. 289-311. 1992. ISBN. 84-606-1069-1.
- MUÑOZ MILLANES, José. "Árboles y jardines de Madrid". *Clarín*. Septiembre-octubre 2001, 20-26.
- PANIAGUA, Ángel. "Camino de perfección. (Una Historia Madrileña)". *La Cifra*. Primavera. 1988.
- PARRA, Antonio. "Escribir como los clásicos. Un libro de relatos de Pedro García Montalvo". *Diario de Murcia*. Murcia. 21 de diciembre de 1981.
- PARRA, Antonio. "La compleja sencillez. *Las luces del día* de Pedro García Montalvo". En *La Gaceta de La Opinión*. Murcia, 10 de octubre de 1997.
- PARRA, Antonio. "Los Nombres del Verbo". *La Opinión*. "Sinfin. Suplemento Semanal". 14 de marzo de 2003.
- PARRA SANZ, Antonio "Elogio de la quietud". *El Faro*. 9 de septiembre de 2003.
- PASTRANA, L. "El libro del día. Sucesos en la posguerra". *Las Crónicas*. León. 13 de febrero de 1988.
- PEÑALVER, Patricio. "Murcianos del 94. Pedro García Montalvo". *Diario 16*. 9 de junio de 1994.
- PEÑALVER, Soren. "Al Genio de la Vida. Elogio de Pedro García Montalvo". *La Opinión*. 28 de febrero de 1997.
- PEÑALVER, Soren. "Los frutos de la fidelidad". *La Opinión*, 28 de febrero de 2003.
- PERCIVAL, Anthony .El Cuento en la Postguerra. En *Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento*. N 8. 1988.
- PERONA SÁNCHEZ, José. "El oficio de escritor. Pedro García Montalvo". *Diario 16*. 14 de marzo de 1992.
- POZUELO YVANCOS, J.M. "García Montalvo. La opción por la literatura". *La verdad*. Murcia. Suplemento "Semanao Murciano". Marzo de 1982.
- PRADO, Benjamín. "*Una historia madrileña*, García Montalvo prosigue su obra narrativa". *Diario 16*. 10 de marzo de 1988.

- RICO, Francisco. Darío Villanueva y otros. *Historia y Crítica de la Literatura Española*. Tomo IX. "Los nuevos nombres: 1975-1990". Editorial Crítica, Barcelona 1992.
- RODRÍGUEZ, Emma. "García Montalvo. Una voz necesaria". *El Mundo*. "La Esfera. Revista Cultural". Madrid. 4 de abril de 1998.
- RUBIO, Andrés. "José Luis Cuerda rueda *Una historia madrileña*, la novela de García Montalvo". *El País*, 14 de noviembre de 1990.
- SÁNCHEZ GIL, Mariano. *Lecturas informales*. Asociación Regional Murciana de Amigos de la Lectura, Murcia. 2000. 103-105.
- SAVATER, Fernando. *Instrucciones para olvidar el Quijote y otros ensayos generales*. Taurus. Madrid. 1985.
- SUGRAÑES, Adolfo. "García Montalvo: pasión amarga, tiempo amargo". *El Correo Gallego*, Santiago de Compostela. 21 de febrero de 1988.
- TRAPIELLO, Andrés. "Madrid a vista de libro" *Qué leer*. Nº 6. 44-51. Madrid. Mayo 2001.
- UGALDE, J. A. "Una Historia Madrileña. Irse abajo. Clases altas y marginados de posguerra". *El País*. Madrid. 3 de abril de 1988. "Libros", p. II.
- VALLS, Fernando. "Camino de Perfección". *La Vanguardia*, Barcelona, 12 de mayo de 1988.
- VALLS, Fernando. "El Renacimiento del Cuento en España. 1975-1993". En *Son cuentos. Antología del Relato Breve Español. 1975-1993*. Colección Austral, Madrid, 1995..
- VALLS, Fernando. "Dos narradores: Antonio Núñez y Pedro García Montalvo". *Cien años de literatura en Murcia*. Colección Museo de la Ciudad, Murcia 2001.
- VERA, Pascual. "Mi libro es ante todo una historia de pasión con un poso trágico". *Gaceta universitaria*. Murcia. Noviembre 1991.
- VERA NICOLÁS. "Escritores de la Región de Murcia". *Murcia, tierra de escritores*. Asamblea Regional de Murcia y Real Academia Alfonso X el Sabio. Murcia. 1999
- VV.AA. *El Cuento hoy en España*. Las Nuevas Letras. Revista de Arte y Pensamiento. Nº 8. 1988. Barcelona.
- VV.AA. "El cuento en España. 1975-1990". *Lucanor. Revista del cuento literario*. Pamplona. N. 6. 1991.

