

Por que Luciana de Lais é Juan García Hortelano. Unha lectura de *Muñeca y Macho**

Dolores Troncoso

O tres de abril de 1992 morría en Madrid Juan García Hortelano, un dos novelistas menos prolíficos e máis conscientes do que é facer novela de toda a chamada xeración do medio século.

Deixábanos unha obra curta: ademais dun libro de poesía –*Echase las pecas a la espalda* (1977)– e varias coleccións de contos –*Gente de Madrid* (1967), *Apólogos y milesios* (1975), *Cuentos completos* (1979) e *Mucho cuento* (1987)–, soamente cinco novelas. Cinco novelas que, á marxe do seu valor intrínseco, eran testemuño fiel da evolución da novela española, desde a ríxida disciplina do realismo social –*Nuevas amistades* (1959) e *Tormenta de verano* (1962)– ata a lúdica liberdade da metanovela –*Gramática parda* (1982)–, pasando polo que algúns chamaron «novela estrutural» e outros «realismo crítico» ou «realismo dialéctico»¹ –*El gran momento de Mary Tribune* (1972)– e polo subxectivismo críptico –*Los vaqueros en el pozo* (1979)–. Da literatura comprometida á literatura en liberdade ata chegar á literatura como obxecto de si mesma podería definirse a súa traxectoria que, mentres variaba o seu obxectivo temático, ía facendo cada vez máis complexa e perfecta a súa envoltura formal, pero gardaba uns marcados sinais de identidade autorial desde a primeira ata a derradeira obra.

Juan García Hortelano recibira o premio Biblioteca Brève en 1959 por *Nuevas amistades*, o Prix Formentor en 1962 por *Tormenta de verano* e o Premio de la Crítica en 1982 por *Gramática parda*, pero non era un autor extraordinariamente popular nin a crítica, que sempre recoñecera o seu rigor e a súa capacidade como novelista, lle tiña dedicado tódalas páxinas que merecía.

Ó morrer Juan García Hortelano, os xornais publicaron unha serie de artigos de prestixiosos escritores e críticos² nos que se lembraba a indubidable calidade da súa

(*) Este traballo da profesora Dolores Troncoso apareceu xa no nº 8 da nosa revista pero alí, debido a un accidente nos ordenadores, figuraba sen o abundante aparato de notas que presentaba o orixinal, que ficaba, dese xeito, desvirtuado substancialmente. Por iso decidimos reproducilo por enteiro, á vez que pedimos disculpas á nosa amable colaboradora por un despiste do que, se ben non nos sentimos culpables, somos enteiramente responsables.

1. Véxanse, respectivamente, Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid: Prensa Española, 1975, p. 591; Hipólito Esteban Solé, «Narradores españoles del medio siglo», *Miscellanea di Studi Ispanici* (1971-1973), Università di Pisa, 24, o. 364 e Ramón Buckley, «Del realismo social al realismo dialéctico», *Insula*, 326, 1974, p. 4.

2. Jesús Aguirre, Rafael Conte, Mario Vargas Llosa, Mercedes Soriano...

obra narrativa e nos que se salientaba a pouco frecuente calidade humana do escritor. Porque García Hortelano amosara sempre unha humanidade, un vitalismo e unha simpatía fóra do corrente. Cultivara a difícil arte da amizade coas máis diversas xentes –desde Jesús Aguirre a Juan Benet ou Torrente Ballester, desde Lourdes Ortiz ata Rosa María Pereda ou Barbara Probst– e as loanzas non eran esta vez de compromiso. Xa uns anos antes, Rafael Conte dixera que Hortelano era «un hombre tan repleto de ternura que no tiene más remedio que ocultarla sin parar, no vaya a ser que la poesía estalle en su interior y termine por cegarnos»³.

Nos dous aspectos citados, a obra como testemuño da traxectoria seguida pola novela española e a personalidade do autor como testemuño do seu amor á vida e, por tanto, ós homes, García Hortelano reservábanos unha última broma. Case dous meses despois da súa morte, o diario *El País* publicaba unha noticia que sorprendeu a todos: «García Hortelano publicó una novela erótica con seudónimo, *Muñeca y Macho*. Apareció hace dos años firmada por Luciana de Lais»⁴. Na letra miúda explicaba que *Muñeca y Macho* fora publicada en 1990 e que, tal como o seu autor tiña previsto, foi rexeitada pola editorial Tusquets á que se lle ofreceu para a súa colección «La Sonrisa Vertical». Despois había publicala a editorial Mondadori cunha faixa vermella na que consta «¿Quién es Luciana de Lais». Eugenio Gallego, director de Mondadori, explicou a *El País*:

Supé que era obra de un gran escritor, pero no logré enterarme de quién era. Pensamos que con la publicación se descubriría, pero no fue así. Me hice mi propia lista de candidatos, pero no me decidí por ninguno porque podía ser un autor suplantando el estilo de otro. Había suficientes guiños literarios en ella para que pudiera ser García Hortelano o Agustín García Calvo. Le pregunté a éste y me dijo tajantemente que él no era el autor⁵.

E continúa comentando *El País*:

Como sucedió años antes con Doris Lessing, no trascendió. (...) García Hortelano la escribió porque le hizo mucha gracia en un momento especialmente duro para él [enterado ya de que tenía cáncer de pulmón]. Fue su último gran divertimento.

Doris Lessing, en 1984, enviara ós seus editores ingleses e americanos dúas novelas asinadas co pseudónimo Jane Somers. As novelas foron rexeitadas por estes editores e, cando conseguiu publicalas, pasaron desapercibidas para a crítica. Lessing fíxoo para se burlar de editores e críticos; García Hortelano, coa súa bonhomía característica, fíxoo para se divertir.

A broma era xa unha pista sobre a autoría da novela. García Hortelano gozou sempre cos disfraces literarios, os cambios de nome e de identidade. Quen teña lido a súa

3. Rafael Conte, «García Hortelano o el noble arte de contar», *Los archivos secretos*, Madrid: Mondadori, 1978, p. 9.

4. R. M., *El País*, 26 maio 1992, p. 29.

5. *El País*, *ibid.*

obra ha lembrar aquel magnífico conto de *Apólogos y Milesios* «El día que Castellet descubrió a los novísimos o las Postrimerías», no que se burlaba cariñosamente dos escritores mozos apoiados por José M^a Castellet, transformándoos en «los Jotas». Ou o caso de Mary Tribune, na cal, na contraportada á cuarta edición, se recordaba que «un agradable entretenimiento en aquellos años [os setenta] fue jugar a encontrar los nombres y apellidos reales –y alguno lo tiene– de los personajes de ficción»⁶. E aínda máis clara está esa afección polos cambios de personalidade en *Gramática parda*, onde, como escribe Suñen, Hortelano ofrece misterios alí colocados para que «el lector los descubra por si solo y los disfrute después»⁷. Paga a pena lembrar a alusión ó meu xuízo máis poética, máis evocadora, das moitas que pululan pola novela: o encontro de Duvet, a nena parisiense protagonista, con Rosalía de Castro; non se nomea a poetisa, e só as súas últimas palabras, o verso «Oh mi amigo el invierno...» (sic), nos descubren a identidade de «la señora con paraguas», «la señora más digna», «el rostro más fascinante» e cobra sentido entón o «libro de hojas abarquilladas escrito en una lengua que a Duvet [...] le habría resultado incomprendible», «la voz de dulzura inusitada», o «aire lugareño que la señora parecía empeñada en conservar» e a contida tristeza da afirmación «yo nunca me escapé [da casa]»⁸. Este gusto polo finxido, o oculto, o enigmático, que pode verse tamén nos múltiples cambios de identidade que os personaxes de *Gramática parda* sofren ó longo do seu argumento, refléctese no García Hortelano transformado en Luciana de Lais de *Muñeca y Macho* e parece xustificarse nos famosos versos de Pessoa que Hortelano incluía na súa novela anterior:

O poeta é um fingidor
 finge tão completamente
 que chega a fingir que é dor
 a dor que de veras sente⁹.

Pero non é só o autor quen se agacha baixo pseudónimo e novo xénero novelesco. En *Muñeca y Macho*, como en *Gramática parda*, parece como se García Hortelano non quixese ou non puidese desfacerse dos personaxes que vai creando. Por eso Macho reaparecerá como Canuta Fox, María Medusa como o axente Blody, Melody Mercury como La Falárica e, o que resulta máis divertido por gratuíto en canto a necesidades argumentais, o ascensorista do hotel en que Macho se aloxa a primeira noite da novela e o mozo dos servicios do restaurante no que esa noite cea, volverán aparecer como os dous maridos de Canuta Fox.

Este primeiro sinal de identidade autorial atinxe a un trazo da personalidade de Hortelano moi presente, como acabamos de ver, na súa obra literaria. O humor que supón facer esta broma cando un acaba de coñecer a terrible enfermidade que padece, e a broma en si mesma, son tamén moi hortelanianos. Lembremos que García Hortelano era xurado do premio «La Sonrisa Vertical» e podería ser o seu propio xuíz, sen que o sospeitasen a editorial nin os seus compañeiros de xurado, se Tusquets quixese publicar a súa obra. Pero todo isto non é nada se o comparamos coa

6. J. G. H., *El gran momento de Mary Tribune*, Madrid: Alfaguara, 1982.

7. Luis Suñen, «Gramática parda, de Juan García Hortelano», *Insula*, 438-439, 1983, p. 21.

8. J. G. H., *Gramática parda*, Madrid: Argos Vergara, 1982, pp. 255-256.

9. *Op. cit.*, p. 195.

cantidade de trazos da personalidade literaria do autor que podemos atopar en *Muñeca y Macho*.

Xa se dixo que, malia a constante evolución formal e temática da narrativa de Hortelano, o escritor conservou a través de toda a súa obra literaria uns determinados trazos que a caracterizan como súa. E *Muñeca y Macho* non é unha excepción.

O aspecto máis destacado de *Muñeca y Macho* é, sen dúbida ningunha, a parodia. Afirmaba Eugenio Gallego que a novela era «una exageración. Una especie de Don Quijote de la novela erótica, para burlarse del género»¹⁰, e, en efecto, *Muñeca y Macho* é parodia da novela erótica como Don Quijote o era da de cabalerías. O seu autor, como fixera Cervantes cos Amadises, Belianises e demais, demostra ser un gran lector e bo coñecedor da novela erótica, da que se ri utilizando tódolos seus tópicos, pero con auténtica simpatía polo obxecto da súa burla. Homosexuais, lesbianas, bisexuais, fetiches, orxías, sadismo e masoquismo abundan na novela ata a saturación. Pablo Gil Casado, que considera a novela erótica como un dos tipos do que el chama «novela deshumanizada española» de 1958 a 1988¹¹ escribe:

De la novela erótica se desprende una fruición porque el relato va encaminado a exaltarla, a recoger cerebralmente la sensualidad del lector (...). La novela erótica se dirige en gran parte hacia la representación gráfica, capaz de (...) estimular la fantasía mediante imágenes¹².

Pero en *Muñeca y Macho* a esaxeración das escenas eróticas é tal que a pornografía se converte nelas en cómica parodia caricaturesca e, en consecuencia, en vez de estimular a sensualidade do lector, o que pon en funcionamento é o seu sentido do humor. Así, por exemplo, unha das escenas teoricamente máis eróticas de novela é aquela na que Herminia logra espertar a sensualidade de Muñeca tralo periodo de abstención desta última debido á noticia do asasinato de Macho. Pero tal erotismo queda sepultado pola grotesca escena que a ama de chaves vai describindo mentres actúa:

Permita, mientras giro la loba [un tipo de chave] con una mano, que con la otra le apriete el clítoris con una llave inglesa, para a continuación revolverle el pestillo con una llave de tercera vuelta, hasta que se sienta usted, mi nenita, plétóricamente follada por todo el surtido de llaves que le estoy clavando en el pórtico de su espíritu¹³.

O gusto de Hortelano pola novela erótica xa se manifestara anos antes cando, entre as numerosas alusións literarias de Mary Tribune, aparecía citado Felipe Trigo e nesta novela o sexo ocupaba xa un papel importante que derivaría cara ó chocalleiro en *Gramática parda*.

10. Art. cit., p. 29.

11. Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Madrid: Anthropos, 1990, pp. 101-394.

12. *Ibid.*, pp. 240-241.

13. Luciana de Lais, *Muñeca y Macho*, Madrid: Mondadori, 1990, p. 44. Tódalas citas da novela pertencen a esta edición.

Por outra banda, non é esta a primeira vez que Hortelano utiliza a parodia. Xa *Nuevas amistades* e, sobre todo, *Tormenta de verano* parodiaban lixeiramente á novela policial ó servírense dun caso criminal –un falso aborto e un cadáver espido nunha praia, respectivamente– para observar con ollada crítica á boa sociedade. Pero, como era de agardar, con quen ten maior parentesco *Muñeca y Macho* é con *Gramática parda*, a súa inmediata antecesora. *Gramática parda* era unha auténtica parodia no sentido literal con que define o termo o *Diccionario de la Real Academia Española*: «imitación burlesca de una obra seria». O parodiado non era daquela un xénero ou unha obra concreta, senón varias. En primeiro lugar, o seu deseño editorial parodiaba a un manual de gramática, tendo en conta que o propio texto definía así «gramática»:

Es el arte de convertir correctamente el ir muriendo en un ir viviendo, con arreglo a las normas dictadas por la experiencia de la falsedad y en concordancia con los recuerdos de lo inexistente¹⁴.

En segundo lugar, tanto polo seu argumento coma pola linguaxe utilizada, o parodiado era a novela de aventuras e espionaxe. Por último, algunhas secuencias da novela eran parodia de textos literarios concretos de diversa procedencia.

Con respecto ós personaxes, o parentesco de *Muñeca y Macho* con anteriores creacións de Hortelano é tamén moi claro. Escribía Horacio Vázquez Rial, comentando *Gramática parda*: «Quien tenga memoria de los libros de García Hortelano, encontrará los personajes de siempre aunque con otros ropajes»¹⁵.

E as súas palabras resultan perfectamente válidas para a novela de Luciana de Lais. *Muñeca*, a protagonista é reedición da atractiva Tub de Mary Tribune, da propia Mary Tribune na súa dobre condición de dominante e dominada, asoballadora e inxenua, da rica e poderosa ex-prostituta Prudencia de *Los vaqueros en el pozo*, da sensual Paulette de *Gramática parda*, e mesmo da súa filla Duvet en escenas nas que Herminia a aconsella mentres a baña.

Mama Mumi e, sobre todo, Herminia son as inevitables criadas que García Hortelano foi perfeccionando a través de toda a súa obra, que empezaron xustificando a súa existencia nas primeiras novelas como prolongación necesaria do mundo da burguesía, pasaron a ser centro da atención do escritor en «Marciapiede izquierdo, Avenida Wagram» de *Gentes de Madrid*, e terminaron ocupando un lugar privilexiado en *Gramática parda* e *Muñeca y Macho* –Venus Carolina Paula pode considerarse coprotagonista xunto a Duvet, o mesmo que Herminia xunto a *Muñeca*–. Venus Carolina Paula e Herminia comparten o cumprimento dunha dobre función: coma tódalas súas predecesoras, forman parte imprescindible do mundo dourado dos protagonistas e neste sentido unha frase de *Los vaqueros en el pozo* pódenos servir para sintetizar a postura dos personaxes centrais cara a aqueles que os rodean para cubriren as súas necesidades de clase: «La presencia de Dionisia se congelaba con frecuencia en la presencia de un objeto»¹⁶.

14. J. G. H., *Gramática parda*, Madrid: Argos Vergara, 1982, p. 351.

15. Horacio Vázquez Rial, «*Gramática parda*: Duvet Dupont intenta explicarse», *Quimera*, 18, 1982, p. 45.

16. J. G. H., *Los vaqueros en el pozo*, Madrid: Alfaguara, 1979, p. 42.

Pero ademais, a súa intelixencia, moi superior á das súas amas, e a súa –en ocasións– intelectual linguaxe, absolutamente inverosímil, convérteas en espello e conciencia daquelas a quen serven. E xa advertiamos hai uns anos¹⁷ que o salto de personaxes secundarios a coprotagonistas non é tan grande como a primeira vista puidera parecer, porque Riánsares e Matilde, de «Las horcas caudinas» e «Riánsares y el fascista» e de «Marciapiede izquierdo, Avenida Wagram» respectivamente –*Gente de Madrid*, 1967–, a inesquecible Mercedes de *El gran momento de Mary Tribune* (1972), e a Venus Carolina Paula de «El día que Castellet...» –*Apólogos y milesios*, 1975– son banzos que conducen ó lugar ocupado polas criadas de *Gramática parda* e *Muñeca y Macho*.

Común tamén ós personaxes de anteriores novelas do autor é o feito de que as mulleres resulten sempre máis intelixentes cós homes, trazo bastante claro en Elena e Javier –*Tormenta de verano*–, quizais discutible no anónimo protagonista e Mary –*El gran momento de Mary Tribune*–, patente en Paulette e Georges –*Gramática parda*–, e obvio en *Muñeca y Macho*. Todos eles comparten tamén a afección á bebida –Muñeca faise servir licor de pera coa mesma asiduidade que Teobaldo en *Gramática parda* anisete, ou whisky os Jotas en «El día que Castellet...», o protagonista de *Mary Tribune* e o Darío de *Los vaqueros en el pozo*. E todos eles son personaxes urbanos que gozan paseando polo campo.

Se observamos agora os trazos formais, comprobaremos como, en canto ó estilo, segue vixente unha crenza hortelániana exposta en 1979:

Es la lengua lo único que lo hace todo y es la lengua lo que realmente preocupa mucho (...) Y si uno recuerda las horas que aquello costó, eran un poco las horas que costaba el empleo del subjuntivo, por decirlo de la forma más gramatical, el que las oraciones tuviesen una diversidad, que no fuesen todas en relativo¹⁸.

A profunda renovación lingüística que *Mary Tribune* supuxo na traxectoria do autor, renovación continuada en *Apólogos y Milesios*, *Los vaqueros en el pozo*, *Gramática parda* e *Mucho cuento*, dá un paso máis en *Muñeca y Macho*. Ó reseñar esa evolución, escribín en 1985:

García Hortelano presenta en *Gramática parda* una prosa versátil en la que tienen cabida el barroquismo y la riqueza de peculiaridades lingüísticas de *Mary Tribune* junto a la calidad de lo autónomo, inimaginable en otro universo que no sea el de la propia novela como sucedía en *Los vaqueros en el pozo*¹⁹.

E comentei daquela os «varios registros de este lenguaje, que a menudo funde en una sola página lo poético y lo caricaturesco, lo culto y lo popular, lo grave y lo jocoso»²⁰.

17. Dolores Troncoso, *La narrativa de Juan García Hortelano*, Santiago de Compostela: Publicacións da Universidade de Santiago, 1985, p. 255.

18. J. G. H., Entrevista no programa *A fondo*, RTVE, novembro 1979.

19. Troncoso, *op. cit.*, p. 268.

20. *Ibid.*

Similares características atopamos en *Muñeca y Macho*. A rica variedade de peculiaridades lingüísticas que en *Mary Tribune* reflectían a complexidade do mundo novelesco²¹, non é en *Muñeca y Macho* reflexo de realidade ningunha en canto ó seu humorístico contido pero si en canto ós diversos estilos dos personaxes falantes. Así, o cable que Muñeca envía a Macho é cómica parodia dun programa de calquera importante personalidade en viaxe polo estranxeiro:

Visita factoría, engalanada para la ocasión. Altos consejeros y técnicos selectos en cortejo. Estimulante palmada en hombro de operario modelo. Beso frente niña, presunta hija líder sindical. Almuerzo de trabajo en lugar pintoresco afueras ciudad. Ofrenda corona floral en monumento soldado desconocido. Ofrenda corona floral en monumento conocido padre Comunidad Europea. Regreso Regio Hotel. Pausa íntima, pis, higiene bucal, desahogos verbales (p. 13).

O barroquismo pode comprobarse xa na mesma lonxitude deste cable, do que só citei un fragmento. A autonomía da linguaxe, imposible en calquera outro universo, é patente nos nomes dados non só á parella central da novela –Macho e Muñeca nacen sen dúbida da característica esencial dos protagonistas masculino e feminino de toda novela erótica que se precie– senón a tódolos demais personaxes: María Medusa –tan apegañenta como o seu apelido fai supoñer–, Astolfia Adolfa e Adolfo Astolfo, príncipes prusianos –obvia evocación fonética de Adolfo Hitler e Rudolf Hess–, as honradas prostitutas Amazona Jones e Canuta Fox, os dous maridos homosexuais desta última Polito Papilio e Vesta Vilosa, o axente Gentleman Bloody, a viciosa ama de cría Muma Mumi, o falso peregrino La Falárica, o «latin lover» Carlo Nardo Piacetano, os mozos de hotel Viriata e Carmeliyo –os nomes dos cales suxiren o contrario dos voluminosos atributos femininos e masculinos dos seus respectivos donos–. Só dous personaxes, se cadra os únicos ata certo punto sensatos de toda a novela, posúen nomes verosímiles: a ama de chaves Herminia e o mordomo Rufo.

A riqueza lingüística, a complexidade sintáctica e a mistura de estilos son constantes da novela. Nela caben termos cultos como «aspidistras», «partiquino» ou «canéforas» xunto á riquísima variedade de vocábulos con que se designa popularmente o sexo feminino ou masculino: «almeja», «choco», «coño», «raja», «maguera», «polla», «maza», «flauta»... Quizais un dos seus trazos máis cómicos sexa a elevada e intelectual linguaxe con que os personaxes se refiren continuamente á súa propia ou á allea sexualidade, sen que iso impida a intercalación de termos ou frases enteiras de auténtica vulgaridade pornográfica. Así, por exemplo, fala Muñeca do pene do Carlo Nardo Piacetano:

-No hay que hacerse ilusiones, muchacha, respecto a estas columnas latinas. He aprendido a no confiar en los signos externos de estos clásicos

21. Lembremos que este era un dos aspectos do importante cambio que *Mary Tribune* supuxo na novelística hortelániana. As súas primeiras obras trataban de reflectir o mundo pechado da burguesía franquista, e a linguaxe, acorde co ambiente novelesco, era unicamente a usada por esta clase social; en *Mary Tribune*, o protagonista, burgués dos aperturistas anos 70, misturárase con personaxes das máis diversas orixes e as súas diferentes xergas quedarán plasmadas na novela por medio dun «pertinente magnetofonismo» como resñou no seu día Villanueva («La última novela de García Hortelano», *Camp de l'Arpa*, 6, 1973, p. 22).

instrumentos, puesto que a veces su monumentalidad es transitoria y, por muy pugnaces que se muestren, pueden acabar en una reducción al absurdo cuando más necesarios resultan ser. Sólo por moda y únicamente mientras duran podemos, Viriata, preferir el pollón mediterráneo a un carajo reformado pero congruente (p. 182).

A mesma mistura pode observarse cando Herminia comenta a Muñeca: «-Asombra cuánta maleza hispida va cubriendo su cráter. No quisiera alarmla, Duquesa, pero se le está poniendo el coño de camella» (p. 143).

Carmeliyo, o mozo de hotel, exprésase en ocasións coa vulgaridade dun «majo» madrileño e outras sorprende cunha linguaxe elegante e culta, sen que o tema que trata –o sexo– varíe:

Por lo que a mí se me alcanza, este lombardo está más que encoñado por el chirlo de aquí la Duquesa, achochado por los olores que ha respirado desde el aeropuerto a la Plaza de España. (...). Si ustedes las dos me hacen el favor de volverse de espaldas (...) el percance lo arregla un servidor en cuanto se me caldeen una miaja los higos chumbos (p. 183).

Fronte a

Lo más nocivo de tu ignorancia es que confundes amor con la maleabilidad de sensaciones provisorias, tales como las poluciones o el decoro y la honra (p. 191).

Trazos estilísticos menores, pero que inmediatamente lembran outras obras de Hortelano, son o emprego burlesco e continuado do termo «alabastrinos» cada vez que se refire ás coxas do lacaiño Pili (pp. 45, 106, 121, 129, 134, 148, 152 e 164), termo que, aplicado a un dos seus personaxes, atopabamos na mal traducida novela policial americana que o protagonista de *Mary Tribune* lía na súa oficina, e as inesperadas e cómicas comparacións do narrador:

La notoria holgura del ano principesco permitió a María Medusa extraer el clítoris con la fácil celeridad con la que un político abandona su ideología (p. 64).

[Despois de se deixar penetrar polo mordomo], bien con algún jardinero, bien con el primer lacayo con el que tropezaba al doblar el recodo de un pasillo [...] como una colegiala corroída por la culpa tras una espléndida masturbación, sentía Herminia la carne desazonada y el espíritu embargado por la acedía (pp. 155-156).

As alusións ó mundo da cultura, tan abundantes en *Mary Tribune* e esenciais en *Gramática parda*, xorden en *Muñeca* y *Macho* nos momentos máis inesperados. Cando Heminia asexo a Pili, o criado homosexual sodomizado pola Falárica, o narrador afirma:

Herminia se dejaba fascinar por el desgarrado culo de Pili, que en aquel instante simbolizaba justamente una lección de anatomía anal pintada por Rembrandt (p. 152).

No inmenso parque do ducado de Nash existe un falansterio do que se describe a actividade nas páxinas 165-166. O percorrido da gata Truman por Europa na busca da súa ama²² é calificado de «un viaxe homérico desde Copenhague a las tierras layetanas» (p. 186). O *latin lover* de Muñeca aparece encadeado a «los almendros en flor de la señora Butterfly» aínda que «la dirección de la ópera no sabe justificarlo, ya que actualmente ensayan *Un Ballo in Maschera*» (p. 195). Cando Canuta, prostituta de Copenhague casada con dous homosexuais, telefona ó axente Bloody, mantén o seguinte diálogo en clave coa súa secretaria, e tamén prostituta «para ganar un incremento salarial» (p. 78), que o narrador matiza:

-En todos los juicios soy yo el sujeto determinante de la relación que constituye el juicio -afirmó Canuta y no por prurito dialéctico de citar a Kant a quien nunca había leído, sino porque ese paralogismo era la consigna identificativa para la línea reservada.

-Nous mangeons bien et bevons comme les bestes, mais ce ne sont pas actions qui empechent les operations de notre âme -replicó cifradamente Amazona, que con la vida que llevaba no era probable que leyerá a Montaigne (p. 76)²³.

Neste último exemplo podemos comprobar a postura do narrador, omnisciente e en moitos momentos irónico con respecto ós seus personaxes:

(...) aunque ninguna de las dos lo tuviera en cuenta, las dos estaban demostrando que la incomunicabilidad de los seres humanos para nada disminuye el gusto por la masturbación (p. 44).

(...) encontrando alivio en abrir sus corazones, ni una ni otra cerraban las bocas (...) (p. 89).

(...) meditaba Canuta con la furia en el pecho y la plancha de vapor en la mano (...). Resoplando la furia y la plancha Canuta se resistía (...) (p. 95).

(...) concilió un benéfico sueño en el que aparecía el vientre de Muñeca bajo la apariencia de una pradera enrojecida de amapolas. Precisamente recogiendo flores silvestres a la semana siguiente (...) (p. 151).

O narrador tamén se amosa a miúdo irónico co lector ó que oculta datos que dá a coñecer cando el quere. Así, na terceira parte da novela, «Gatos y macetas», chegamos a saber que Canuta é en realidade Macho amnésico que cambiou de sexo e de identidade, cando levamos lida a metade da parte da novela protagonizada pola

22. O divertido periplo da gata Truman, coma as historias que La Falárica conta a Herminia sobre os antepasados da duquesa de Nash, amosan a imaxinación e o gusto de Hortelano por contar historias, que o leva a intercalar novos personaxes e aventuras, non necesarios para o desenvolvemento argumental da novela. A modo de brevísimas «novelas intercaladas» cumpren, como en *El Quijote*, a función de seren descanso para o lector con respecto ó argumento principal.

23. Notemos como, a través destas alusións, repasamos as máis queridas afeccións culturais de García Hortelano: a pintura, a literatura clásica, a música e a filosofía.

propia Canuta. Outro tipo de ironía que o narrador utiliza co lector –exercida xa en *Gramática parda*– é aquela con que aquel se dirixe a este desde a marcada superioridade de quen o sabe todo:

Sacándose de la entripierna el adminículo (que es fácil imaginar a que olía ya) (p. 14).

Debe advertirse, por lo que sucederá, que en esta variación cromática no tuvo ninguna intervención el subconsciente de Macho (p. 17).

Con respecto ás coordenadas espacio temporais da novela, quizais *Muñeca y Macho* sexa a máis sinxela de Hortelano. As seis partes nas que está dividida transcorren en cadanseu lugar ben diferente do que o autor nos ofrece algún dato típico. «El nacimiento de Macho» transcorre en Bruxelas, e o Maneken Pis ten no seu final un papel importante; «Conjeturas de Muñeca», nunha mítica mansión balear da Casa Ducal de Nash, ofrece claustro románico, templo gótico, templo de Venus, beaterio, saleta de música...; «Gatos y macetas» desenvólvese en Copenhague, onde o tipismo queda reflectido na abundancia de homosexuais e prostitutas; «Alumbramiento en Nash House» sucede, por suposto, na campiña inglesa, onde a riquísima casa de Nash posúe un enorme parque polo que a Duquesa pasea as súas saudades de viúva, unha torre onde encerra os seus prisioneiros, un acantilado transportado alí desde Dover, un globo aerostático para que Muñeca e os seus convidados percorran as terras ducais, así coma cazadores coa súa manda de cans e un número indeterminado de lacaios; «Nudo de venganzas» desenvólvese no mesmo lugar cá anterior e, por último, «El jardín de las canéforas o Entre los muslos de la virtud» ten lugar en Barcelona, onde Muñeca se aloxa nun hotel gaudiniano, recibe a un cónsul inglés chamado Jordi Smith e descríbense as Ramblas como

(...) la calle más excitante de esta ciudad, y el resto de Europa» [na que] «hay instalado un mercado de flores (...) un mercado de pájaros, monos, perros y reptiles, además del espectáculo más instructivo sobre la variedad del género humano que un municipio puede ofrecer a la curiosidad universal. (...) a uno y otro lado de esta vía se ofrecen, y ahí queda eso, un barrio medieval y un barrio chino (p. 185)²⁴.

Tocante ó tratamento do tempo, as seis partes desenvólvese de maneira sucesiva, cunha liñalidade temporal que sorprende pola súa simplicidade dadas as simultaneidades, saltos cara a atrás ou cara a adiante e superposicións de planos temporais que García Hortelano levaba ensaiado desde a súa primeira novela e que logran unha difícil complexidade temporal a partir de *Los vaqueros en el pozo*. En *Muñeca y Macho*, agás algunhas evocacións do pasado de Muñeca nos seus paseos polo parque, ou algún críptico e breve anuncio do que vai suceder máis adiante, a

24. Hortelano rende aquí unha homenaxe a Barcelona, a súa cidade favorita despois de Madrid. Lembremos que, nos tempos de Seix Barral, o noso autor era considerado «embajador de Madrid en Barcelona y de Barcelona en Madrid». Non en van Vargas Llosa, no seu excelente e nostáxico artigo «Sombras de amigos» (*El País*, 17 maio 1992, p. 11), ó lembrar con morriña a Barcelona dos anos sesenta, inclúe a García Hortelano na nómina de escritores cataláns desaparecidos.

acción transcorre ordenadamente sen demasiados indicios temporais, salvo a neve en que son falsamente asasinadas Canuta e Amazona, ou o transcurso da primavera e o verán en Nash House.

En resume, *Muñeca y Macho* resulta unha brillante parodia coa que, ó meu xuízo, Hortelano pretendeu divertirse e divertir. Tras ter reflexionado sobre a burguesía e a súa vacuidade, a dificultade das relacións humanas, a literatura e o oficio de escritor, o noso autor ofrécenos agora unha rexoubante novela na que o dominio do idioma e a capacidade imaxinativa para crear personaxes e situacións sen necesidade de mensaxe confirman os seus dotes de excelente novelista.

Ó examinar a «nova narrativa española» de 1975 a 1990, Darío Villanueva lembraba como Umberto Eco, en *Apostillas a «El nombre de la rosa»*, entende que a última narrativa francesa, italiana ou española cumpre unha función lúdica e hedonista que as novelísticas autóctonas descoidaran, e explica como o mesmo Eco identifica o «posmoderno» coa «ironía» e o «ameno»²⁵.

Máis adiante, Villanueva cita a novela de Raúl Ruiz, *Relación inverosímil de un Papado infinito* (1981), na que o seu personaxe, Arnaldo de Monferrat, sostén que a literatura

se nutre de tres componentes que, por orden de importancia, son: la retórica, la sensibilidad y la inteligencia... Entiendo por retórica el dominio del lenguaje; por sensibilidad, la capacidad de sorprenderse y fabular; por inteligencia, el saber ordenar lo escrito.

E Villanueva considera este parágrafo «acertada síntesis de lo que sería la poética del «romance» actual»²⁶.

Xa vimos como *Muñeca y Macho* presenta todas estas características, co cal, unha vez máis, Hortelano foi fiel ós seus trazos de identidade narrativa e, asemade, deu testemuño dos camiños seguidos pola novela española nos últimos anos. Este trazo, que salientei ó comezo do presente traballo, demostra unha vez máis que Luciana de Lais non é outro que Juan García Hortelano, ó que desde aquí, e para terminar, quereda ofrecer unha modesta homenaxe de admiración, simpatía e agradecemento porque o seu bo facer de escritor, de artista nunca satisfeito coa súa obra que se mantivo sempre en permanente evolución e «aggiornamento», leva proporcionado ós seus lectores excelentes momentos de boa literatura.

Dolores Troncoso
Universidade de Vigo

25. Darío Villanueva e outros, *Los nuevos nombres (1975-1990)*, T. 9 de Francisco Rico (editor), *Historia y crítica de la Literatura Española*, Madrid: Crítica, 1992, pp. 285-286.

26. *Ibid.*, p. 287.