

LOS ELEMENTOS DE LA PROSA EXPERIMENTAL EN LOS APUNTES DE UN LOCO

Dmitry Shmarev
Universidad de Oviedo

ISSN: 1698-322X

Cuadernos de Rusística Española Nº 5 (2009), 97-107

РЕЗЮМЕ

В данной статье исследуются некоторые стилистические и композиционные особенности “Записок сумасшедшего”: отрывочность повествования, отсутствие объективного рассказчика, перспективизм, автоматическое письмо и ритмическая организация текста. Повесть Н. В. Гоголя рассматривается как предтеча экспериментальной прозы двадцатого века.

Ключевые слова: Гоголь, “Записки сумасшедшего”, экспериментальная проза.

RESUMEN

En el presente artículo se analizan algunos de los rasgos estilísticos y composicionales de *Los apuntes de un loco*: el fragmentarismo de la narración, la ausencia de un narrador omnisciente, el perspectivismo, la escritura automática y la organización rítmica del texto. La novela de N. V. Gógol se considera como una obra precursora de la prosa experimental del siglo XX.

Palabras clave: Gógol, *Los apuntes de un loco*, prosa experimental.

El hecho de que Gógol haya influido decisivamente sobre el desarrollo del realismo mágico lo reconocen los propios escritores latinoamericanos. Pero en la literatura contemporánea hay otro fenómeno muy importante al que Gógol se adelantó casi un siglo. Se trata de la narrativa experimental, que comparte algunos de sus rasgos con el texto de *Los apuntes de un loco*. Para justificar nuestro punto de vista, resumiremos los principales aspectos de esta literatura, haciendo especial hincapié en el experimentalismo hispánico, y luego pasaremos a analizar el relato de Gógol.

La literatura experimental empezó a crearse a principios del siglo XX y sigue cultivándose hoy en día. Franz Kafka escribe en 1912 *La metamorfosis*; James Joyce empieza a publicar en 1918 su novela *Ulises*, considerada unánimemente como la obra cumbre de toda la literatura modernista en el sentido amplio de este término. Entre 1913 y 1927 sale a la luz *En busca del tiempo perdido* de Marcel Proust. Después de la Primera Guerra Mundial, durante los años veinte, se dan a conocer las primeras obras de Fitzgerald, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, Steinbek y otros escritores de la Generación Perdida. En España, la novela experimental no empieza a cultivarse hasta principios de los años sesenta, aunque en las décadas anteriores ya aparecen obras que comparten algunos de sus rasgos: *El amor propio de Juanito Osuna* de Delibes o *Industrias y andanzas de Alfanhuí* de Rafael Sánchez-Ferlosio. El experimentalismo español se ve influido por los autores occidentales que acabamos de citar, por las últimas

corrientes innovadoras en la literatura europea y también por la narrativa latinoamericana, que en la segunda mitad del siglo XX alcanzó unos logros impresionantes, fundiendo el “realismo mágico” y la renovación formal en un todo indisoluble. Una de las últimas novelas de esta corriente es *El viaje del elefante* de José Saramago, publicado por primera vez en 2008.

El rasgo más característico de la novela experimental consiste en que el lenguaje no supone un mero instrumento de comunicación, sino la base de la creación artística. Es el principal elemento estructurador del relato que le permite al autor enfocarlo desde la perspectiva necesaria para presentar los hechos de tal modo que la historia resulte más honda, más compleja y más sutil. El mundo interior del protagonista nos llega directamente a través de diversos experimentos formales con los que el autor consigue extraerle a la lengua todas sus posibilidades creadoras. Por tanto, las ideas y los hechos que se cuentan cobran fuerza y vigor gracias a la técnica de novelar, a la estructura narrativa y al propio tratamiento del lenguaje.

El lenguaje suele tener una gran complejidad gramatical. Los periodos, por lo común, son muy extensos, con muchas frases subordinadas dependiendo de una sola oración principal, que a su vez depende de otra oración con otras tantas subordinadas que pueden ser más complejas todavía. También son muy frecuentes los incisos con una estructura sintáctica tan compleja como el periodo en el que se integran. La extensión de los periodos es variable: pueden ocupar hasta varias páginas seguidas, como en algunas obras de García Márquez; capítulos enteros, como en *Los santos inocentes* de Delibes, o prácticamente toda la obra, como en *Las puertas del Paraíso* de Jerzy Andrzejewsky, una novela de dos frases, una de las cuales – la segunda – consta de unas cuantas palabras, mientras que la primera ocupa el resto del libro.

Esta extensión y complejidad de las oraciones hace que los párrafos también sean muy largos, densos y apretados, ocupando con frecuencia todo el capítulo o todo el libro. Sin embargo, en *Los santos inocentes*, cada capítulo (o libro, como lo llama el autor) consta de una sola oración dividida en tantos párrafos breves que el texto se aproxima mucho al verso libre. Este parentesco con la poesía contemporánea es más estrecho todavía en las últimas páginas de las *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, auténticas fotografías instantáneas de la mente humana, en la que los pensamientos surgen entrecortados, espontáneos y caóticos.

La poetización del texto también se consigue gracias a que las oraciones se construyen y se concatenan unas con otras mediante procedimientos rítmicos, como la reiteración de una misma palabra, expresión o construcción gramatical. El ritmo sintáctico, que con frecuencia también es semántico, puede reforzarse con la aliteración, la paranomasia, las rimas internas y otros recursos expresivos propios de la poesía. Un buen ejemplo de la prosa rítmica es la descripción de Madrid que hace Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio*, ofreciéndonos un párrafo de casi tres páginas que consta de veintisiete secuencias encabezadas por el ponderativo “tan”.

En el plano léxico, el autor no sólo aprovecha al máximo las posibilidades fónicas y semánticas de las palabras, sino también la forma visual que tienen, lo que le lleva a crear sus propios vocablos a base de los que ya existen o a establecer unas asociaciones basadas no tanto en el sentido como en la forma. También hay veces en las que el autor incorpora en el texto palabras, frases y hasta pasajes enteros escritos en otras lenguas modernas de Europa Occidental, en latín clásico, en griego e incluso en árabe, lo que podemos observar, por ejemplo, en las *Señas de identidad* o en

Ulises, que contiene un capítulo entero escrito en inglés medieval. La experimentación con el léxico llega hasta sus últimas consecuencias cuando las palabras pierden toda su función denotativa y obtienen cada una un valor autónomo, independiente de su relación con otras palabras, convirtiéndose así en un mero material de una escritura automática que cada uno es libre de interpretar como quiera. Un buen ejemplo de escritura automática en la literatura española es la novela *Larva. Babel de una noche de San Juan* de Julián Ríos. En el texto de *Los apuntes de un loco*, la escritura automática ocupa un lugar muy destacado, por lo que nos detendremos más en ella cuando analicemos este aspecto.

Es muy frecuente que el autor cree también sus propias reglas de puntuación, alterando o rechazando por completo las que vienen determinadas por la Academia. Así, nos encontramos con numerosos pasajes escritos sin un sólo signo de puntuación o puntuados según la normativa académica pero con los signos sustituidos por las palabras que los denotan, como ocurre, por ejemplo, en la *Parábola del naufrago* de Delibes. Otro recurso tipográfico del que se vale el novelista para enriquecer tanto la oración como todo el texto es el uso de la letra cursiva, de las mayúsculas y, en general, de los caracteres de diversos tamaños y estilos. Este procedimiento le sirve, por un lado, para destacar y contraponer distintos puntos de vista y, por otro lado, para intercalar diálogos y frases enteras sobre un fondo de pensamientos y reflexiones. Algunos textos contienen caracteres griegos o árabes, jeroglíficos, signos matemáticos, esquemas, gráficos e imágenes mucho más complejas, como la esquila mortuoria con la que se abren las *Cinco horas con Mario*.

Otro procedimiento muy usado por los autores de la novela experimental es el monólogo interior, en el que el pensamiento fluye libre, espontáneo, sin trabas. Ideas, recuerdos, sentimientos se suceden inconexos, desordenados e incoherentes, haciendo que sea el lector quien llene todos los huecos. Los autores reflejan la manera de hablar y el mundo interior de los protagonistas, por lo que este recurso se aproxima mucho al *skaz*, caracterizado por el hecho de transmitir tanto el registro del narrador como su ideología en relación con el grupo social al que pertenece.

El empleo de distintos registros no es exclusivo del monólogo interior, sino que caracteriza a la literatura experimentalista en general, pues le permite al autor presentar los hechos desde distintos focos, creando así el perspectivismo. Un buen ejemplo de perspectivismo son los *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, una novela que consta de una serie de secuencias narrativas escritas cada una en un registro distinto. Cuando llegamos hasta el final del relato, tenemos una visión cabal y completa de la vida cubana de los años sesenta, iluminada desde muchos focos diferentes.

En una novela experimental, el autor pasa libremente, sin transición, de un punto de vista a otro y también prescinde con frecuencia del orden lineal de la trama hasta el punto de que el lector pueda ordenar los capítulos a su antojo, como ocurre en la *Rayuela* de Cortázar. El texto adquiere así un carácter fragmentario que, junto con las innovaciones lingüísticas y tipográficas, ofrece una serie de lagunas e incertidumbres que el lector resolver valiéndose de su imaginación y de su bagaje cultural.

Todo esto hace que la novela experimental nunca supone una lectura amena para distraerse y descansar. Son unas obras que exigen a un lector activo, paciente y serio que tenga suficiente competencia para poder salvar los obstáculos premeditados que le esperan. Por tanto, a pesar de que hubo tiempos en los que este tipo de novela estaba en el primer plano, siempre ha sido una literatura minoritaria, dirigida a un público selecto.

Una vez hecho el resumen de los principales rasgos de la narrativa experimental, podemos pasar al análisis de *Los apuntes de un loco*. Pero antes de que empecemos a analizar la novela, conviene que describamos brevemente su estructura interna porque esto nos ayudará a orientarnos durante el análisis.

El relato se divide claramente en dos partes. El punto de inflexión que marca el final de la primera y el comienzo de la segunda es el momento en que el protagonista se proclama rey de España. En cada una de estas dos partes también hay un momento que marca un “antes” y un “después” tanto en el desarrollo de la trama como en la evolución del personaje y, en consecuencia, en el estilo de la obra. En la primera parte, este momento llega cuando el protagonista termina de leer las cartas del perro; en la segunda parte, las cosas cambian cuando es ingresado en el hospital psiquiátrico, lo que interpreta como su llegada a España. El apartado que empieza aquí es el más complejo desde el punto de vista técnico.

La novela está escrita en forma de diario de un empleado cuyo trabajo consiste en pasar a limpio los papeles, hacer extractos de los documentos y afilarle las plumas a su director. Esta última tarea, que a él le parece tan honrosa, en realidad se encargaba a los funcionarios de rango más bajo que existía en aquellos tiempos. Por tanto, el lenguaje de un relato como éste no puede ser neutral desde el punto de vista estilístico ni ideológico. Se trata de un texto que reproduce fielmente el habla y el mundo interior de un pequeño funcionario de la época de Gógol. La forma de diario hace que el narrador sea al mismo tiempo un personaje que revela lo más íntimo de su vida. Sabiendo que en el ámbito de la obra es el único destinatario de sus escritos, crea un texto fragmentario que consta de veinte secuencias narrativas de distinta extensión, cada una de las cuales corresponde a un apunte hecho en un día concreto. Estos apuntes son todos de un sólo párrafo, salvo el primero, el sexto y el séptimo. Este último, además, incluye las cartas del perro, cuyos fragmentos alternan con los comentarios del protagonista.

Desde el punto de vista temporal, los apuntes se dividen en cuatro series bien delimitadas. Las tres primeras constituyen la parte en la que el personaje, supuestamente, está sano. La primera de estas tres series abarca los días 3 y 4 de octubre, la segunda se extiende desde el 6 hasta el 13 de noviembre, la tercera empieza el 3 y acaba el 8 de diciembre. La acción de la primera parte dura, por tanto, dos meses y cinco días, pero en las dos últimas series algunos días están omitidos y, además, las tres están separadas por un espacio de casi un mes, lo que acentúa considerablemente el carácter fragmentario del relato. La cuarta serie le corresponde a la locura del personaje, cuyos apuntes están datados ahora con unas fechas imposibles tanto por los números como por las palabras inexistentes que contienen, lo que no nos permite decir a ciencia cierta cuánto tiempo dura la segunda parte de la historia. A veces, las fechas se sustituyen por unas observaciones bastante ingeniosas que no dejan de tener un sentido subjetivo.

Los pensamientos fluyen libremente, con ligeras transiciones o a veces sin transición siquiera, y los retazos de información están dispersos por todo el texto. Muchos detalles están omitidos, ya que el protagonista, sabiéndolos mejor que nadie, no tuvo por qué ponerlos en su diario. La narración se hace más compleja cuando el personaje lee las cartas del perro, porque los hechos se presentan ahora desde una óptica muy distinta. El perspectivismo se complica más todavía cuando el protagonista se vuelve loco y nos ofrece una nueva visión del mundo que hemos de relacionar con la realidad existente en la novela a partir de las pistas que se nos dan. Por tanto, la historia se cuenta desde

tres perspectivas diferentes: la del personaje sano, la del perro y, finalmente, la del personaje loco.

Todo esto hace que estemos ante un texto lleno de lagunas que tenemos que cubrir relacionando unas cosas con otras y deduciendo los detalles que faltan a partir de los datos explícitos.

El lugar y el tiempo de la narración no son difíciles de determinar. La acción transcurre en San Petersburgo; uno de los datos que lo indican es el itinerario que siguen las damas al final del primer apunte. Se trata de una serie de calles situadas en pleno centro de la ciudad. La gran casa a la que llegan es el primer edificio de cinco plantas que se construyó en San Petersburgo; el propio Gógol vivió en él desde finales de 1829 hasta mayo de 1831, por lo que conoció bien esta zona de la capital.

El tiempo de la acción lo podemos determinar según los acontecimientos históricos a los que se hace alusión en el texto. El primero de estos acontecimientos, mencionado indirectamente en la segunda secuencia, es la Revolución Francesa de 1830. En la frase final del relato, el personaje tal vez se esté refiriendo a Husein, el último day argelino, derrocado por los franceses en este mismo año. Pero los hechos a los que más atención se les presta son los asuntos españoles. Lo que se refleja en la novela es la promulgación de la Pragmática Sanción, según la cual el poder pasaba a la hija mayor del rey si éste no tenía un heredero varón. De esta forma, a la futura Isabel II, nacida poco después, se la reconoció como heredera legítima de la corona, lo que excluyó de la sucesión al infante Don Carlos María Isidro, hermano de Fernando VII.

Los comentaristas opinan que el narrador se refiere a la regencia de María Cristina y a la Primera Guerra Carlista, que comenzaron simultáneamente en 1833, después de la muerte de Fernando VII. Sin embargo, a nosotros nos parece más verosímil la versión de la Pragmática Sanción, puesto que el año en que fue promulgada coincide con el de los otros dos acontecimientos. El protagonista lee en el periódico sobre la Revolución Francesa y justo dos meses después (las fechas de su diario lo dejan ver bien claro) se entera de los sucesos españoles. Lo único que llama ahora la atención es que la Pragmática Sanción fue promulgada el 31 de marzo de 1830, mientras que el personaje lo lee en los periódicos del 5 de diciembre. Pero Isabel II nació el 10 de octubre de este mismo año, por lo que el conflicto relacionado con la sucesión se agravó mucho durante los dos meses que siguieron a su nacimiento.

Otro aspecto que parece confirmar nuestra opinión es el modo en que estos hechos se presentan en el texto de la obra. El personaje, comentando los artículos de la prensa, dice que el trono queda abolido, que no hay rey y que la sucesión le corresponde a una doña. Las dos primeras sentencias tal vez querrán decir que Fernando VII no tiene un hijo varón y que, por tanto, no hay sucesión para el trono; la doña parece ser la recién nacida Isabel II, puesto que María Cristina fue nombrada regente en 1833, poco antes de morir el monarca.

Finalmente, el protagonista se queda perplejo e indignado ante el hecho de que no pueda haber rey, y luego afirma que él es el monarca perdido. Sin embargo, en 1833, con el comienzo de la Primera Guerra Carlista, el infante Don Carlos se autoproclamó rey, por lo que el personaje, gran lector de la prensa, se habría comportado de un modo muy distinto en este caso.

Así pues, estamos en el San Petersburgo de 1830, en pleno reinado de Nicolás I, cuando el aparato burocrático alcanzó el poderío y la expansión más grande que tuvo en Rusia antes de 1917. Una de tantas piezas de este aparato es el protagonista de la novela.

Los detalles de su vida están dispersos en el texto, y tenemos que ir relacionándolos para tener una visión cabal y completa. El apellido, nombre y patronímico del personaje se mencionan una sola vez en todo el relato, en la penúltima secuencia, cuando lo llama el celador del hospital psiquiátrico. Su edad se indica en la tercera anotación de su diario, y su aspecto físico, visto con los ojos de un perro, se describe en la carta que éste le envía a su amiga.

A primera vista, su mundo espiritual no parece ser muy rico. Si va al teatro, es para ver la puesta en escena de los vodeviles que imitaban a las clases populares de Rusia. En casa disfruta de unos versos anodinos de Nikólev, un autor totalmente olvidado hoy en día, cuyos poemillas se incluyeron en algunos cancioneros populares de entonces. Como recuerda el apellido de su autor, se los atribuye a Pushkin, al que, probablemente, no conoce, ya que en este caso no podría atribuírselos de ninguna manera. A juzgar por su reacción ante un pasaje de la carta y por la imagen que tiene del dormitorio de la hija del director, podemos suponer que ha leído algunas novelas de evasión, destinadas sobre todo a las mujeres. Y además, como ya hemos dicho, es un lector asiduo de la prensa que toma en consideración tanto las noticias reales como las fantasías más inverosímiles que en aquellos tiempos se publicaban junto con los artículos serios.

Sus comentarios sobre los acontecimientos políticos nos dicen que es un hombre conservador que no se imagina a una mujer en el trono, ni mucho menos un estado republicano. Adolece también de unos prejuicios relacionados con el linaje y las apariencias que no lo abandonan del todo ni cuando se vuelve loco. Así, lo único que le impide descubrir su “verdadera” identidad es la falta de un traje real que él mismo se hace después con los retazos de su nuevo uniforme. En la siguiente anotación añade que es indecoroso presentarse en la corte sin los diputados, ya que entonces su dignidad no tendrá ningún peso.

Es una persona de escasos recursos. Aunque tiene una criada, lleva un viejo capote pasado de moda y quiere pedir un anticipo, sabiendo de antemano que no se lo van a dar. A juzgar por las relaciones que mantiene con su jefe y por las reprensiones que éste le hace acerca de su trabajo, el servicio en el departamento le resulta odioso. Lo único que le gusta hacer es afilarle las plumas al director, pues lo toma por unos honores que se le conceden personalmente, mientras que en realidad el director ni siquiera se despide de él cuando se marcha. La culpa de todo se la echa primero al jefe del departamento y luego, cuando se vuelve loco, al gobierno francés. Finalmente, es un hombre solitario que no tiene familia ni amigos. Tal vez sea precisamente la soledad lo que le ha obligado a desahogarse en el papel.

Pero no todo es tan sencillo. En varios pasajes se nota claramente que el protagonista tiene un gran sentido crítico y muchos otros rasgos positivos que se esconden detrás de su miserable aspecto. Lo primero que se aprecia es su descontento ante un mundo en el que la forma vale mucho más que el contenido y la vida, en consecuencia, carece de sentido. Pese a sus prejuicios, el personaje reconoce desde el principio todo lo vana y absurda que es una existencia así, y sus opiniones al respecto se acentúan alcanzando una profundidad asombrosa a medida que se acerca el final de la obra.

Igual que a Gógol, le gusta mucho el teatro. Aunque Gógol, gran defensor de la escena, se mostró muy crítico con los vodeviles rusos, el mero hecho de que a un personaje suyo le guste el teatro ya es un rasgo muy positivo dentro del contexto de su obra. Más adelante, el protagonista estalla ante lo cursi y lo vacío de un pasaje de la carta del perro, que podemos considerar como una parodia de los novelones ambientados en el mundo refinado de la alta aristocracia. Por tanto, el personaje tiene un gusto

estético lo bastante maduro y personal como para poder rebelarse contra la vulgaridad y defender los auténticos valores del arte.

Y otro rasgo muy importante que debemos señalar es que el protagonista, siendo un monárquico convencido, no es partidario de un régimen despótico. Cuando se vuelve loco, afirma que no tiene nada en común con Felipe II y más adelante, cuando le echan agua fría en la cabeza, dice que no es capaz de concebir el desatino de los reyes que no quieren desterrar esta costumbre.

Por tanto, estamos ante el desahogo de un hombre complejo y contradictorio que se siente extraño y acaba volviéndose loco en un mundo hostil. Su locura se manifiesta en un cambio de perspectiva y de estilo, ya que en toda la primera parte del diario, cuando aún está sano, no escribe prácticamente nada que nos haga sospechar su estado de salud mental. La única excepción al respecto podría ser la presencia de unos perros que hablan y se escriben cartas, pero nosotros lo consideramos como uno de los elementos fantásticos de la obra narrativa de Gólgol, puesto que encaja perfectamente en la trama y, además, desempeña un papel importante en el desarrollo de la acción.

Desde el punto de vista funcional, las cartas aportan al personaje y al lector la información que necesitan. Formalmente, esta información también es fragmentaria, porque el protagonista lee las cartas a trozos, pasando rápidamente, sin transición, de una carta a otra e intercalando entre estos fragmentos sus propios comentarios acerca de lo que lee. Para el personaje, la fuente es doblemente indirecta, puesto que se trata de unas cartas escritas por un perro que ofrece su visión de lo que se cuenta, lo cual nos muestra desde una óptica distinta los hechos que el narrador ya ha tenido la ocasión de comunicarnos. La diferencia consiste en que ahora los vemos matizados por el cambio de perspectiva y conocemos nuevos detalles que nos permiten completar el cuadro.

Por otra parte, se trata de una parodia de la vida que llevaba la alta nobleza en aquellos tiempos. El efecto paródico se debe a que su vida está vista con los ojos de un perro que, en cierto sentido, también participa de ella, pues vive en casa de los señores, se alimenta con unos manjares deliciosos, lleva un nombre francés, se cartea con su amiga y, en general, tiene las mismas inquietudes que sus dueños. El hecho de que el perro también pertenezca al mundo de la nobleza se refleja, además, en el estilo de sus cartas, escritas con un lenguaje muy exquisito y rebuscado que a veces cae o está a punto de caer en una cursilería que no deja indiferente al personaje. El momento culminante es el párrafo que empieza con la frase de que la primavera ya está cerca. A nuestro entender, aquí no sólo se parodia la alta aristocracia sino también las novelas con las que se entretenía. Por tanto, la exclamación del protagonista expresa su rechazo tanto de este tipo de literatura, como de todo el mundo deshumanizado en que le ha tocado vivir.

La anotación del día 8 es el fragmento de transición entre los “apuntes de un cuerdo” y los “apuntes de un loco” propiamente dichos. El personaje se siente tan impresionado por lo que está pasando en España, que no puede pensar en otra cosa, ni siquiera va a trabajar. Aquí, por cierto, se refleja el interés por la cultura y la política española que hubo en la sociedad rusa durante todo el primer tercio del siglo diecinueve a raíz de la Guerra de la Independencia, las Cortes de Cádiz y el Trienio Liberal, que inspiró bastante a los decembristas. Si al principio de este párrafo el protagonista dice que reflexiona, en la última frase ya lo vemos discurrendo sobre este asunto. Esta frase es la que enlaza ambas partes del relato, pues lo primero que escribe en el siguiente fragmento son cuatro oraciones solemnes en las que se proclama rey. Luego añade que

fue una locura total pensar que era funcionario, se asombra de que no acabara en un manicomio y se rebela contra el servilismo que reina en el departamento sin disimular ya el desprecio que siente por sus empleados. Para romper definitivamente con su pasado, rompe en mil pedazos su nuevo uniforme de funcionario, que simboliza su trabajo y, en un sentido más amplio, el mundo real que rechaza creyéndolo falso y absurdo. Significativo es también el hecho de que sean precisamente estos pedazos con lo que se hace el uniforme de monarca, símbolo de su nueva condición, de su nueva vida y, por tanto, de la nueva realidad que se inventa considerándola verdadera y llena de sentido. Así pues, el cambio de perspectiva se produce cuando el protagonista, igual que Alonso Quijano, se sustituye la realidad que lo rodea por otra que ha sido inventada por él y que sólo existe en su imaginación. Esta realidad, vista única y exclusivamente por el personaje, es la que estará reflejada en las páginas restantes de tal manera que podamos relacionar las cosas que se imagina con lo que realmente son.

Al llegar a este punto, nos gustaría analizar brevemente la relación que guarda la novela con *El Quijote*. Alonso Quijano se hace una armadura con los restos de las piezas que usaron sus antepasados en distintas épocas, por lo que acaba teniendo un aspecto extraño. El personaje de Gólgol, después de proclamarse rey de España, se hace un manto real con los retazos de su nuevo uniforme de gala y asusta a la criada. Los celadores que van a su casa a recogerlo son para él los diputados españoles; el coche en que lo llevan, la carroza real; el hospital psiquiátrico, la propia España; a los enfermos rapados los toma por los grandes o soldados españoles y el celador que lo apalea se le representa primero como el canciller y luego como el Gran Inquisidor. Cuando éste le pega por primera vez, se cree armado caballero; cuando le siguen dando palos y empiezan a echarle gotas de agua fría en la cabeza, lo toma por los usos y costumbres de la sociedad española, y cuando el sufrimiento se vuelve insoportable, se cree víctima de la Inquisición. Todo esto recuerda mucho las aventuras más famosas de Don Quijote, como su estancia en la venta del Puerto Lápice o la lucha contra los molinos de viento. Finalmente, mientras Don Quijote le echa la culpa de sus desventuras a un sabio encantador, nuestro héroe cree que sus percances se deben al gobierno de Francia.

Todos estos puntos comunes son más bien unos rasgos externos. Lo esencial es la tragedia de un hombre que no encuentra su lugar en el mundo que le ha tocado. En este mundo, como ya hemos tenido la ocasión de señalar, dominan unos intereses mezquinos y pedestres. Nadie persigue unos objetivos ilustres; lo único que importa son los títulos, las condecoraciones, los convencionalismos. Alonso Quijano y el personaje de Gólgol son, aunque de origen aristócrata, unos hombres sencillos que llevan una vida anodina, pero trascienden sus barreras cuando se vuelven locos y recobran, paradójicamente, la razón. Creando a los personajes que encarnan, se crean a sí mismos y se remontan sobre la ordinariez que los rodea. Tanto don Quijote como Fernando VIII defienden unos ideales nobles, pues si don Quijote sale en busca de las aventuras para deshacer los tuertos, Fernando VIII quiere restaurar la monarquía, que para él es un principio sagrado. Los dos obedecen en todo a su propia visión de un mundo inventado que choca abiertamente con la visión del mundo real que tienen los demás, y acaban sucumbiendo ante la realidad existente. Igual que don Quijote, el héroe de Gólgol discurre sobre nuestra realidad con tanta lucidez que no nos cabe otra cosa que preguntarnos si el verdadero mundo de los locos es precisamente aquel en el que nos movemos todos.

El cambio de la perspectiva no sólo se manifiesta en la visión de los hechos, sino también en el estilo de los apuntes. El lenguaje del relato y, por tanto, del protagonista, siempre es vivo, directo y espontáneo. El registro, por un lado, cambia a medida que evoluciona el personaje y, por otro lado, también depende de su estado de ánimo y de la situación en la que se encuentra. En toda la primera parte, especialmente en los primeros apuntes, abundan bastante los coloquialismos léxicos (interjecciones, invocaciones a los santos, comparaciones tópicas, giros fraseológicos o algunos sustantivos usados en el sentido figurado), morfológicos (el uso de ciertas formas verbales o de diminutivos con matiz despectivo) y sintácticos (la elipsis o la omisión del verbo principal). La espontaneidad de estos pasajes se ve reforzada más todavía por los signos de puntuación. El narrador suele recurrir al registro coloquial en los momentos de máxima tensión interior, cuando no puede contenerse. Pero en la segunda parte, aunque su tensión interior y su conflicto con el mundo no hacen sino aumentar, los rasgos coloquiales desaparecen casi por completo, ya que ahora, creyéndose el rey de España, el personaje escribe su diario en un estilo muy cuidado y elegante que, sin embargo, no pierde su sencillez.

El cambio de registro no es el indicio más notorio del cambio de perspectiva en el plano de la expresión, puesto que los coloquialismos, pese a ser abundantes, no predominan en el tejido lingüístico del relato y van desapareciendo poco a poco, sin que el lector se dé cuenta de ello. Lo que sí llama la atención son unos pasajes de una forma impensable en la literatura de entonces: la escritura automática. Se trata de una técnica que no proviene de los pensamientos conscientes del autor y consiste en situar el lápiz sobre el papel y empezar a escribir, dejando que los pensamientos fluyan sin ningún tipo de coerción. La palabra deja de ser una unidad léxica y se convierte en una unidad lingüística usada independientemente tanto de su significante como de su significado. El autor no da rienda suelta a la imaginación, sino que va mucho más allá: relaciona las palabras con una libertad total y absoluta, prescindiendo o, mejor dicho, olvidándose por completo de cualquier valor formal o denotativo que pueden tener, y crea así unas asociaciones muy sugestivas que a veces pueden obedecer a la lógica formal, pero que nunca responden a la lógica de la vida. El lector, por su parte, es totalmente libre de interpretarlas, como si estuviera contemplando un cuadro abstracto en el que cada uno ve algo que le recuerda, aunque sea muy vagamente, alguna cosa que pertenece a su mundo interior o incluso al mundo real en el que vive.

En total hemos podido localizar seis pasajes de escritura automática. El primero aparece en la anotación hecha el día 43 de 2000, donde dice que el cerebro humano no se encuentra en la cabeza sino que lo trae el viento desde el mar Caspio. En el capítulo del día 86, después de exponer unas reflexiones verdaderamente impresionantes por su acierto, coherencia y profundidad, el protagonista explica la causa de la ambición con una serie de argumentos que carecen de sentido y no tienen nada que ver con la realidad existente ni con el mundo creado por el autor en la novela. En la anotación hecha en Madrid, el personaje afirma que España y China son el mismo país y expone sus reflexiones sobre la luna; en el fragmento del día 25 está la idea de que todo gallo tiene su España debajo de las plumas y, finalmente, podemos incluir en nuestra lista la última frase del relato.

Lo que caracteriza a todos estos pasajes es, por un lado, su falta de cohesión interna y, por otro lado, su incompatibilidad con el texto de la obra. Dentro de un mismo fragmento, las unidades gramaticales se concatenan sintáctica y, desde el punto de vista formal, también semánticamente, pero el texto en sí, desprovisto de un tema

que lo subordine todo, no tiene ningún sentido. Lo que explica siempre su presencia es el hecho de que le pertenezcan a una persona demente. Pero cada uno de estos pasajes también aparece en el texto por unas razones concretas: los dos primeros suponen una explicación de un cierto fenómeno; los tres siguientes son unos descubrimientos que el personaje cree haber hecho; el último no tiene ya ningún mecanismo formal que lo enlace con el texto, y su relación con lo que se cuenta, como veremos más adelante, la tenemos que deducir nosotros mismos a partir de nuestras propias hipótesis.

Los únicos pasajes que guardan cierta relación con la trama argumental son las reflexiones sobre la luna y la última frase de la novela. El day argelino, como ya hemos dicho, debe de ser el que fue derrocado por los franceses en 1830, pero ¿qué tiene que ver con el resto de la historia? Es probable que el protagonista, imaginándose un rey destronado a causa del tratamiento que recibe el hospital, se asocie involuntariamente con este personaje, pero esto no deja de ser nuestra interpretación personal. Incluso si lo que suponemos es cierto, no podemos explicar el significado del hecho de que el day tenga un chichón debajo de la nariz, puesto que no tiene nada que ver con el resto del relato.

El último fragmento merece un estudio especial. Ya no estamos ante un caso de escritura automática, porque todo este pasaje, plenamente integrado en el contexto de la obra, no sólo tiene coherencia sino también una perfecta cohesión regida por un tema central que lo organiza interiormente. Su efecto impactante se consigue gracias a su dinamismo creado por una organización rítmica en todos los planos lingüísticos: el fónico, el sintáctico y el semántico. En el plano fónico, el texto consta de varias series de oraciones agrupadas por sus rasgos prosódicos, entre las que se destacan especialmente las interrogativas y las exclamativas. Desde el punto de vista sintáctico, estas oraciones suelen tener una estructura análoga que a veces viene a ser exactamente la misma. Semánticamente, el orden de algunos elementos sintácticos obedece a una gradación y, si consideramos el texto en su totalidad, las frases siguen un orden lineal, consecuente y lógico, ganando en intensidad a medida que se va acercando el final de la obra.

Al principio del párrafo, el personaje reacciona primero ante el sufrimiento físico que le causan los celadores, pero muy pronto empieza a sufrir también la incomprensión y el desamparo, haciéndose una serie de preguntas existenciales que cualquier persona puede plantearse en una situación difícil. Como no obtiene respuesta, pide ayuda en tres frases, cada una de las cuales es más precisa que la anterior, y luego se dirige al cochero, a la campanilla y a los caballos en cuatro oraciones coordinadas en un grupo exclamativo. Acto seguido describe su retorno en una oración compuesta de ocho frases, que por su estructura sintáctica y su gradación semántica se dividen en tres grupos: las cinco primeras, que constan de sujeto, verbo y complemento circunstancial y describen un paisaje indeterminado; luego dos frases construidas en un orden inverso que indican por dónde pasa el personaje en este momento y, finalmente, la última frase en la que distingue las isbas rusas. En las dos oraciones siguientes, con una construcción casi equivalente, se pregunta si ve allí su casa y a su madre, a la que empieza a invocar en seguida pidiéndole ayuda en una serie de oraciones exclamativas que tienen una sintaxis similar y acaban en unos puntos suspensivos. El dolor, la angustia y la desesperación han alcanzado aquí su punto culminante; lo que sigue después es una violenta explosión interior que, como una explosión de verdad, no deja tras de sí nada que pueda formar algo coherente. Esto explica, en parte, la presencia de la famosa frase que cierra el relato.

La inmersión en la mente del personaje ya es total y absoluta; lo único que alude explícitamente a la realidad exterior es que le echan agua fría en la cabeza. La relación con el mundo inventado también es muy tenue: el protagonista primero ve Italia y luego divisa las isbas rusas, lo que hace suponer que se imagina a sí mismo huyendo de España. Todo lo demás es un grito de dolor en el que se oye al mismo tiempo la voz del personaje, de Gógol y del ser humano en general, con su miseria y su grandeza.

Así pues, el análisis que hemos realizado nos permite considerar a Gógol como un artista que se adelantó un siglo entero a la narrativa experimental, que, junto con el realismo mágico, supuso una de las transformaciones más profundas en la literatura contemporánea.

BIBLIOGRAFÍA

- БЕЛИНСКИЙ, В.Г.(1988): *Взгляд на русскую литературу*. Современник. Москва.
- ГОГОЛЬ, Н. В.(1986): *Повести*. Советская Россия. Москва.
- История русской литературы в 4-х томах (1980)*: Т.2. Наука. Ленинград.
- СОКОЛОВ, А (1895): *История русской литературы XIX века*. Москва.
- GUILLERMO, Edenia, HERNÁNDEZ, Juana Amelia (1971): *La novelística española de los 60*. Eliseo Torres. New York.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María (1997): *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid. Castalia.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe, RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2000): *Manual de literatura española*, v. XIII. Cenlit Ediciones, S. L.
- PRESA GONZÁLEZ, F. (Editor) (1997): *Historia de las literaturas eslavas*. Cátedra. Madrid.