

**EL RELATO NEGATIVO DE LA TRANSICIÓN ESPAÑOLA
Y SU PLASMACIÓN LITERARIA: UNA LECTURA SOCIOCRTICA
DE *EL JARDÍN COLGANTE*, DE JAVIER CALVO**

THE NEGATIVE NARRATIVE OF THE SPANISH TRANSITION
AND ITS LITERARY REPRESENTATION: A SOCIO-CRITICAL READING
OF JAVIER CALVO'S *EL JARDÍN COLGANTE*

José Manuel RUIZ MARTÍNEZ

Universidad de Granada
jmanuelruiz@ugr.es

Resumen: En el presente artículo, llevaremos a cabo una lectura sociocrítica de la novela *El jardín colgante* de Javier Calvo. Esta novela aborda en su argumento la Transición española y, en parte a través del recurso al subgénero de la novela de espionaje, presenta desde la ficción una imagen negativa, violenta y descarnada de dicha Transición, entendida como una conspiración de las elites fundada en la violencia y en un pacto de olvido. A través del citado análisis sociocrítico, mostraremos cómo se inscriben ciertos elementos simbólicos de carácter antagonico en el dispositivo semiótico-discursivo de la obra y cómo a la postre estos muestran una visión de la Transición más problemática, ambigua y contradictoria de lo que podría parecer en una lectura superficial del texto, y revelan de forma inconsciente los principales conflictos conceptuales e ideológicos que la Transición aún genera.

Palabras clave: Transición. Sociocrítica. Novela española contemporánea. Javier Calvo.

Abstract: In this article, we will carry out a socio-critical reading of the Javier Calvo's novel *El jardín colgante*. This novel is set during the Spanish Transition to democracy, and, partially based on the conventions of the spy novel as a subgenre, it builds a negative image of it. The novel presents the Spanish Transition as a conspiracy of elites based on violence and in a pact of oblivion. Through the aforementioned socio-critical analysis, we will show how certain symbolic antagonistic elements are inscribed in the semiotic-discursive device of the work, and also how they reveal a more problematic, ambiguous and contradictory view of the Spanish Transition than it might appear from a first reading, and also how they unconsciously expose the main conceptual and ideological conflicts that this period of Spanish History still generates.

Keywords: Spanish Transition. Sociocriticism. Contemporary Spanish Novel. Javier Calvo.

1. INTRODUCCIÓN

Desde el final de la Transición —aun cuando la propia fecha exacta de su finalización todavía sea objeto de debate— hasta nuestros días, se ha producido una ingente cantidad de textos de todo tipo en torno a este hecho trascendental de nuestra Historia reciente, de los que no pocos de ellos tienen un carácter literario. Así, parece acertado el título dado por Carme Molinero y Pere Ysàs al reciente (y enésimo) estudio sobre la cuestión: *La Transición. Historia y relatos* (2018). En efecto, en relación con la Transición y a partir de los hechos históricos, es preciso hablar de “relatos, opiniones, interpretaciones históricas, memorias y representaciones en general, siempre en plural” (Pasamar, 2019: 9). En relación con dichos relatos, Molinero e Ysàs resumen cierta deriva —por lo demás, bastante clara y también muy estudiada ya— que se ha producido en la interpretación de la Transición: “aplaudida y loada durante mucho tiempo, la transición ha sido también, en especial en los últimos años, denostada hasta el punto de presentarse como el origen de los males del pasado reciente y del presente de la sociedad española” (2018: 6). Esta imagen pesimista, que comienza, a juicio de Pasamar, en torno a los años 90 (2019: 155), constituiría una suerte de movimiento pendular desde un entusiasmo inicial casi generalizado a la decepción que acaba produciendo “el funcionamiento real y complejo de la propia democracia” (2019: 156). Dicha visión negativa, que a veces llega a tintes de leyenda negra (quizá en oposición a cierta leyenda rosa precedente), puede resumirse, simplificándola, en la idea de una Transición incompleta, producto de una traición o derrota de la izquierda y de la conspiración de las elites, y que tiene como resultado “una democracia de ínfima calidad, casi fallida” (Molinero e Ysàs, 2018: 6), o un postfranquismo perpetuo (Pasamar, 2019: 156): “la Transición como una suerte de pretérito imperfecto que sigue pesando como una losa sobre el presente” (Pasamar, 2019: 156). Probablemente, el epítome de esta visión crítica, por la nómina de sus autores¹ y su tono, pueda constituirlo el libro *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, coordinado por Guillem Martínez (2012), donde de hecho se acuña el sintagma de “Cultura de la Transición”, entendida esta como un “paradigma cultural hegemónico” que habría supuesto una merma real de las libertades (2012: s. p.), paradigma al que en ese momento se le opondría como su opuesto liberador y posible solución el del 15-M (Pasamar, 2019: 197).

En este sentido, la novela como género literario, desde su propia forma específica de conocimiento estético que refleja de forma activa, polifónica y compleja el mundo, se ha hecho eco, como es lógico, de todos estos paradigmas interpretativos y, en particular, de la citada representación negativa de la Transición. De hecho, para Pasamar, a diferencia

¹ Participan en el volumen Carlos Acevedo, Pep Campabadal, el Colectivo Todoazen, Jordi Costa, Ignacio Echevarría, Amador Fernández-Savater, David García Aristegui, Irene García Rubio, Belén Gopegui, Víctor Lenore, Carolina León, Isidro López, Raúl Minchinela, Silvia Nanclares, Pablo Muñoz, Miqui Otero, Carlos Prieto, Gonzalo Torné y Guillermo Zapata.

de otro tipo de textos y géneros, las novelas sobre la Transición “desde el principio guardan una relación más contundente con una cierta prevención, insatisfacción y/o desencanto —en algunos casos directamente pesimismo y negación— hacia aquel periodo” (2019: 260).

Para comprender mejor cómo este relato concreto acerca de los hechos históricos de la Transición española —en disputa con otros— como leyenda negra, traición, conspiración de las élites y pacto de olvido puede llegar a codificarse literariamente, el propósito del presente artículo es llevar a cabo el análisis crítico de una de las novelas que más claramente parecen plasmar esta visión: *El jardín colgante* de Javier Calvo (2012). La elección de esta novela nos parece especialmente pertinente, no solo por ser un ejemplo significativo donde puede percibirse, como decimos, esta idea de la Transición sino porque, a diferencia de otras novelas de carácter más realista, testimonial o incluso historiográfico, lo hace desde una óptica ficcional muy nítida, capaz de subsumir el paradigma citado en su propia lógica novelesca y transformarlo estéticamente. En *El jardín colgante*, las marcas discursivas y retóricas de la ficción resultan especialmente claras —con personajes y situaciones que a veces bordean los límites de lo realista para entrar en el terreno de, por una parte, lo fantástico y, por otra, lo grotesco o *grand-gignolesco*—; es, además, un ejemplo de cómo la novela sobre la Transición “ha ido incorporando aquellos subgéneros que más se adecúan a los temas que trata” (Pasamar, 2019: 259), en este caso el de la *novela de espías*, y donde la presencia de algunos pocos personajes históricos reales se entiende dentro de las convenciones de la novela, no ya histórica, sino directamente *realista*, a modo de marco o telón de fondo; una novela, además, y esto es importante señalarlo, que en ningún momento obedece a un esquema de *novela de tesis* ni donde pueda deducirse a partir de su lectura ninguna proposición ideológica directa o explícita enunciada por ninguna instancia de autoridad. Nos parece significativo, además, que esta novela sea de 2012, el mismo año en el que se publica el citado libro colectivo *CT o la cultura de la Transición*, del que, en cierto modo, parece constituir su correlato literario al llevar a un extremo su tono conspiranoico —así califica Pasamar a las tesis sustentadas en él (2019: 197)—.

Proponemos aquí una lectura con las herramientas de análisis que nos proporciona la corriente teórica y metodológica de la *Sociocrítica*. Lo que nos interesa de ésta es que, frente a otros planteamientos de carácter más sociológico general, busca “la inscripción del discurso social en el texto literario” (Chicharro, 2012: 21). Se acerca a éste, no por su contenido digamos referencial, sino en tanto que “red de interrelaciones y estrategias interdiscursivas” (Chicharro, 2012: 41), buscando sacar a la luz “cómo los problemas sociales y los intereses de grupo se articulan en los planos semántico sintáctico y narrativo del texto” (Chicharro, 2012: 42); constituye por tanto “un modo de lectura” (Chicharro, 2012: 39); o, dicho de otro modo, implica, según el término empleado por Malcuzyński, un “*monitoring*” o “escucha atenta” que se produce “dentro del texto mismo” (en Chicharro, 2012: 71).

En definitiva: se trataría de observar cómo “la literatura no refleja [...] lo real ni inscribe pasivamente el discurso social, sino que lo textualiza, lo pone en ficción, lo desplaza, constituyéndose así en un dispositivo interdiscursivo e intertextual que absorbe” (Chicharro, 2012: 21) y, no menos importante, cómo luego “vuelve a poner de modo específico y singular las representaciones de lo real presentes en el ‘ya allí’ del discurso social” (Chicharro, 2012: 21) contribuyendo, desde la especificidad de lo literario, a la ya citada pugna de relatos e interpretaciones del hecho histórico —en este caso de la Transición— que forma parte del discurso social o ideológico siempre en competencia y construcción.

2. LA SOCIOCRÍTICA COMO HERRAMIENTA METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE TEXTOS

El paradigma teórico de la Sociocrítica y su posible aplicación como herramienta metodológica y crítica ha sido desarrollado, a lo largo del trabajo investigador de toda una vida, por el profesor Edmond Cros (2009: 23-24). Aparte de lo ya indicado a la hora de explicar los motivos por los cuales íbamos a utilizar este método, exponemos a continuación —de un modo inevitablemente sucinto y parcial— las principales líneas maestras del mismo en la medida en que después vamos a emplearlas para llevar a cabo nuestro análisis.

Como ya hemos indicado, el método sociocrítico estudia las relaciones entre literatura y sociedad a través del análisis específico de los textos. Busca aprehender cómo se inscribe la ideología en la materialidad misma de estos. En cuanto teoría sociológica, no se olvida de la realidad social a la que apunta el referente textual, pero atiende ante todo al “proceso de transformación semiótica que codifica este referente bajo la forma de elementos estructurales y semióticos” (Cros, 2009: 81). Asimismo, no concibe el proceso de producción semiótico-ideológico como una construcción textual coherente susceptible de análisis sino que, en consonancia con la hermenéutica de la sospecha, de la que es deudora (en particular con el psicoanálisis), busca más bien “la emergencia de una coincidencia de contradicciones” (Cros, 2009: 81) que, sin embargo, se articulan de forma estructurada en torno a recurrencias y oposiciones en la medida en que percibe al texto literario como un sistema estructurado de representaciones que se van ajustando (Cros, 2009: 264). Estas discordancias, como señala Francisco Linares “actúan en el texto bajo diversas apariencias transcribiendo por desplazamiento u ocultación polaridades estructurales, conflictos, de otros niveles de la historia” que se insertan en el texto en forma de microsemióticas analizables (Cros, 2009: 27). De este modo, en palabras de Cros, “remontándonos río arriba del texto nos topamos a menudo con la ideología materializada que corresponde a la puesta en escena [...] de las diferentes problemáticas sociales bajo la forma de discursos [...] lingüísticos que pueden ser captados desde un punto de vista semiótico” (2009: 82). En este sentido, existen una serie de fenómenos que se articulan como vectores y que operan sobre el texto en forma de “polaridades

nocionales” y que, en función de las prácticas sociales a las que aludan y cómo lleguen a modular las categorías textuales, consiguen que la materia social se *injer*te en el texto. A estos vectores, Cros los denomina *ideosemas* (Cros, 2009: 82). Entre estos vectores intertextuales con los que la ideología se inscribe en el texto se cuentan, por ejemplo, símbolos colectivos en los cuales “una sociedad proyecta sus acciones, sus conflictos o incluso los acontecimientos que la afectan” (Cros, 2009: 84). Estos símbolos se subsumen en el texto literario, que los deconstruye y los inscribe en nuevos contextos, de manera que dicho texto se conforma como un “espacio polifónico de confrontaciones cuyos estados sucesivos son portadores de disputas ideológicas” de forma que, “alrededor de un nudo conceptual y simbólico se organiza un sistema de naturaleza contradictoria” (Cros, 2009: 85). Así, el significante mismo

es un espacio cargado de memoria que liga el presente a un pasado y convoca sujetos colectivos; es un espacio intensamente habitado donde se entrecruzan voces venidas de horizontes y de tiempos históricos diversos y que, por tanto, reproduce y redistribuye intenciones y contradicciones (Cros, 2009: 94).

El análisis sociocrítico se propone identificar un determinado material histórico inserto en los diversos niveles de un texto (Cros, 2009: 99). Este material se inscribe en el texto a través de los citados vectores, que se incorporan “bajo la forma de opuestos que se constituyen en estructuras y cuyos efectos contradictorios van a irrigar los diferentes niveles del texto (redes de significantes, narratología, espacio tiempo, mito, etc.)” (Cros, 2009: 99). Esto, sin que el texto deje de instituir las regularidades, las leyes de repetición que, en cuanto estructura, le son características (Cros, 2009: 100). A partir de esta premisa, y en discusión con Kristeva, Cros desarrolla los conceptos de *genotexto* y *fenotexto*. Para Edmond Cros el genotexto “opera con categorías conceptuales y corresponde a una enunciación no gramaticalizada” (2009: 101). Es un enunciado no formulado ni estructurado, pero que se estructurará en las diferentes realizaciones fenotextuales: el genotexto no existe “nada más que en sus realizaciones múltiples y concretas que son los fenotextos” (2009: 102). Dicha realización se produce en la actualización de un proceso de significación literario donde operan tanto las categorías propiamente lingüísticas como los distintos niveles de modelización secundaria que lo conforman (elementos como las cualidades narratológicas, los personajes, los códigos de simbolización, la cadena de significaciones de los significantes, entre otros) (2009: 101-102). En la escritura literaria, el fenotexto actualiza al mismo tiempo que deconstruye (o, mejor, dicho, lo actualiza al deconstruirlo) al genotexto en todos los niveles textuales (Cros, 2009: 100).

Para entender cómo la materia histórica se incorpora al texto, en un proceso denominado *morfogénesis*, Cros propone imaginar un eje vertical de interdiscursividad donde se insertan las condiciones sociohistóricas en las cuales se encuentra inmerso un emisor y su traducción en operaciones semióticas, y un eje horizontal donde se insertan los intertextos que constituyen “todo el material semiótico *heredado*, destinado a

materializar el sentido y a informarlo” (mitos, la doxa, etc.) (2009: 103). Es en este punto de confluencia, donde, como en un crisol, “a menudo surgen líneas de fuerza, focos de sentido alrededor de los cuales se organizan nuevas operaciones semióticas, [...] es decir, toda una combinatoria de elementos que son los portadores de la textualidad en ciernes” (Cros, 2009: 103).

De este modo, se trata de buscar en un texto concreto determinados fenómenos que se considerarán como marcas de referencia, correspondientes por lo general a distintos niveles del texto, cada uno con su propio sistema de significación y reglas de funcionamiento y que, dentro del texto, no desempeñan la misma función (Cros, 2009: 105-107); y, no obstante, todas estas formas de referencia se corresponderán con un mismo enunciado del genotexto, que “se encuentra deconstruido y redistribuido” por estos niveles, que resulta rastreable por las citadas marcas y que, en su reiteración y regularidad en los distintos niveles, estructura la modelización fenotextual (2009: 108). Se trata de un espacio complejo constituido por distintas unidades, los denominados elementos morfogenéticos, cuyo conjunto “constituye el campo morfogenético”. Cada uno de los elementos morfogenéticos está compuesto de una pareja de opuestos “de la cual cada término unas veces se actualiza o, al contrario, otras veces se potencia” (Cros, 2009: 109). Los elementos textuales tomados de forma aislada no pueden funcionar como marcas de referencia; estamos ante un dispositivo semiótico entendido como “conjunto vivo que organiza su dinámica alrededor de una serie de estructuraciones —o elementos mórficos— que se actualizan y se potencian alternativamente” (Cros, 2009: 112). Se desarrolla así toda una “red semiótica” que en realidad no llega a ser propiamente sino en las concreciones fenotextuales de ella misma (2009: 114).

Una última cosa que hay que tener en cuenta es que este análisis sociocrítico no pretende buscar el *sentido último* del texto, lo que el autor pretendería decir; se trata más bien de “explicar y comprender aquellos elementos del *con-texto* que el texto *transcribe* en sus estructuras, entre sus formas significantes” (Lampis, 2018: 46; cursivas del autor). En palabras de Cros, “la sociocrítica no se interesa por lo que el texto significa sino por lo que transcribe” (2009: 98) y, además, insistimos, lo hace “no al nivel de los contenidos sino al nivel de las formas” (2009: 98). En conclusión, el método sociocrítico no es “una metodología de hermenéutica textual, sino una metodología textual de hermenéutica histórica y de crítica ideológica” (Lampis, 2018: 47).

A continuación, vamos a tratar de aplicar este modelo de análisis a la novela *El jardín colgante*.

3. *EL JARDÍN COLGANTE*. UN ANÁLISIS SOCIOCRTICO

Para comenzar, ofrecemos, para una mejor comprensión de la lectura sociocrítica que vamos a llevar a cabo, una sinopsis de la novela, si bien lo cierto es que no resulta fácil resumir el argumento de esta en pocas palabras.

La acción se desarrolla en Barcelona en 1978, esto es, en plena Transición. Solo que en la Barcelona del mundo posible de la novela se ha producido un cataclismo natural: ha caído un enorme meteorito en la localidad de Sallent, el cual ha generado una nube tóxica que ha cubierto la ciudad de Barcelona con una ceniza permanente que oscurece el cielo. Poco después, ha comenzado a llover de forma torrencial, sin que escampe durante semanas, una alteración meteorológica que se especula sea efecto del meteorito (como al meteorito se atribuirá también más adelante una inusitada ola de calor extremo). En este contexto, el capitán Ponce Oms, responsable del servicio secreto español (el SECED, futuro CESID) en la delegación de Barcelona, le encarga a Arístides Lao, un agente genialoide, con rasgos propios del trastorno del espectro autista, relegado por sus manías a labores de archivo a pesar de su potencial, el mando de una compleja y secreta operación para dismantelar una peligrosa organización terrorista de extrema izquierda, el TOD (un evidente juego de palabras con “muerte” en alemán). Al mismo tiempo, asistimos a las peripecias de un miembro de dicha organización, Teo Barbosa, del que pronto descubrimos que es en realidad un informante de la SECED infiltrado, así como de otros miembros de la TOD. De forma paulatina, la misión (cuyos intrincados secretos y giros sorprendentes, son los propios de la novela de espionaje), comienza a entrar en un ciclo acelerado de entropía, violencia y descontrol donde nadie está del todo seguro de quién trabaja para quién. Barbosa se adentra cada vez más en el corazón de la organización y, ya completamente mimetizado con los terroristas, se ve obligado a participar en un sangriento atentado (a todo esto, la SECED resulta estar en contacto secreto con el TOD para negociar y propiciar atentados). Entra en juego un antiguo confidente infiltrado que ha perdido la razón y que ha creado un culto propio en torno a la caída del meteorito, en realidad un advenimiento a la Tierra del dios Sirio, y que, por su potencial destabilizador debido a su estado, Lao consigue infiltrar de nuevo en la organización mediante un plan rocambolesco. La operación termina como Lao había previsto, o al menos entrevisto, con una orgía literal de sangre en la que los terroristas, incitados por la conducta del infiltrado y enloquecidos por el consumo de drogas alucinógenas, se han mutilado y asesinado horriblemente entre ellos en una pequeña isla privada cercana a Mallorca donde tenían su cuartel general y se hallaban escondidos. Al final, todo el asunto deja entrever una conspiración donde los servicios secretos usan a los distintos grupos terroristas (que, por sus propios fines, se dejan usar) para promover un estado de terror permanente que facilite la justificación de la tutela continua y excesiva a la democracia por parte de las fuerzas del orden. Este argumento, expuesto por necesidad de forma incompleta, muestra en su planteamiento delirante, rocambolesco y no exento de violencia extrema (en la novela también se describen terribles torturas por parte de la policía a los elementos subversivos —terroristas o no— detenidos) y humor negro, el rasgo ya citado de *grand gignol* con algo de esperpento a través de cuyo ridículo, en efecto, se perciben diversas claves simbólicas y algunas recurrencias de sentido que apuntan en una cierta dirección y que a continuación vamos a tratar de dilucidar.

A nuestro juicio, son varios los elementos mórficos que, en forma de pares interrelacionados entre sí, constituyen el campo morfogenético de *El jardín colgante*. Veamos cómo se articulan en los distintos planos semióticos y discursivos del conjunto y las consecuencias en forma de inscripciones ideológicas en el discurso que comportan.

3.1. Primera dicotomía: *continuidad frente a ruptura*

El primero de estos pares de elementos mórficos es el de *continuidad* frente a *ruptura*. Como podemos observar, este par es indicativo ya, de hecho, de una de las principales tensiones asociadas con la idea misma de la Transición española en su dimensión *real*, histórica e ideológica, que se suele plantear de forma habitual como *reforma* frente a *ruptura*. La tensión entre continuidad y ruptura reaparece como dominante en distintos elementos a diferentes niveles en el texto, cada uno con su propia función en éste, pero a la vez apuntando todos de forma sistemática y coherente a esta dicotomía.

Para empezar, en el plano argumental, en la novela se cuenta cómo se ha producido un acontecimiento insólito, impensado, que ha roto el orden natural de las cosas: la citada caída del meteorito en Sallent. Este acontecimiento marca un antes y un después, esto es, una ruptura de la continuidad: “fue como si la irrupción del cuerpo celeste detuviera el orden terrenal de las cosas. Las convulsiones políticas, las intrigas, los atentados, los secuestros, todo quedó en suspenso. Un orden superior de cosas acababa de penetrar en el nuestro” (Calvo, 2012: 49). El meteorito, además, ha generado efectos meteorológicos anómalos: primero, una lluvia de ceniza que se ha posado sobre la ciudad; luego, una lluvia continuada a lo largo de semanas; por último, una ola de calor inusitada cuya descripción por parte del narrador subraya su carácter excepcional: “el calor de las últimas semanas desafía todas las leyes naturales. Es un calor que hace pensar en suspensiones cataclísmicas de las leyes de la Naturaleza” (Calvo, 2012: 191).

El narrador vincula este acontecimiento de la caída del meteorito (ficticio y con tintes fantásticos), con otro que, además de a la lógica temporal y realista de la novela, pertenece de hecho la Historia misma: el asesinato de Carrero Blanco.

En cierta manera, el impacto del meteorito fue una réplica invertida del atentado que había matado a Carrero Blanco, cuyo automóvil lanzado a las alturas ahora era contrarrestado por la trayectoria descendente de aquella roca de cuatro mil millones de edad y doscientos kilos de peso que había llegado a la Tierra en vuelta en una bola gigante de fuego y había abierto una herida de dos kilómetros en la corteza terrestre (Calvo, 2012: 49).

De este modo, se está estableciendo una correlación entre dos acontecimientos violentos, uno ascendente y cuya causa es una explosión, otro descendente y en el que la explosión es por tanto la consecuencia, el resultado; uno histórico y otro ficticio, pero cuya violencia en ambos casos viene a alterar el orden: por una parte, el natural, y, por otra, el natural *histórico* (en el sentido justamente de continuidad de las cosas): la violencia, según veremos, como marca de posibilidad de la ruptura. No obstante, esta

isotopía se presenta también como contraste (lo equivalente que es, a la vez, su opuesto). Así, mientras que la muerte (sic) del presidente del gobierno forma parte de un orden natural de acontecimientos, “la lógica impecable de la retribución, del golpe y contragolpe, de la conspiración política y la mano negra de las potencias extranjeras” (Calvo, 2012: 50), el meteorito inaugura “el des-orden de las cosas. La falta de sentido” (Calvo, 2012: 50)².

Esta dicotomía tiene su eco, de modo superpuesto y también paradójico, en otras manifestaciones que se van desarrollando a lo largo de la trama: así, la de los diversos grupúsculos subversivos y más o menos violentos que pululan por la novela y, en particular, el del sindicato (que en realidad es uno de los brazos políticos de la organización terrorista TOD) donde Teo Barbosa milita como agente doble: la tensión entre no hacer nada, asumir el cambio político en marcha (es decir, la Transición), como una suerte de continuidad, o adoptar la violencia como motor de ruptura y cambio: en un momento dado, Teo Barbosa, en una reunión del sindicato, dice: “¿Por qué no nos vendemos ya, igual que todos los demás? Si nos damos prisa, igual nos dan un despacho como Dios manda” (Calvo, 2012: 23); un poco más adelante, el mismo Barbosa reivindicará la virtud de la guerra periódica, a la manera de las sociedades tribales justo como un elemento con un potencial disruptor, y por ende revolucionario, en la continuidad del *satu quo* (Calvo, 2012: 24).

Por último, la aparición del meteorito propicia que uno de los agentes infiltrados por la SECED en el TOD junto con Teo Barbosa, apellidado Dorcas, tenga un brote psicótico bajo la forma de una revelación mística (que a la postre lo aparta del servicio activo): oye una voz que dice ser de un dios llamado Sirio —y que él vincula con toda una serie de divinidades mitológicas, desde Osiris a Shiva—, y que se ha encarnado para bajar a la tierra e inaugurar una Nueva Era; y lo ha hecho, como estrella que (además) es, bajando del cielo en forma de meteorito (es decir, el meteorito de Sallent es, para Dorcas, el dios Sirio). Ocurre además que el agente Lao tiene como nombre en clave en el servicio justamente *Sirio*. En el marco de la diégesis, se trata una casualidad pero, en realidad, su función es generar una nueva recurrencia: el ex-agente Dorcas identifica el meteorito con el Dios Sirio, y el propio Arístides Lao, con su peculiar forma de entender la realidad y de pensar fuera de parámetros lógicos y previsibles, y de provocar con sus planes una entropía creciente que acaba por destruir a la célula terrorista del TOD, constituye él mismo en efecto una suerte de meteorito que viene a alterar la normalidad operativa del servicio. Pero es que su plan final, denominado de forma significativa como “operación meteorito”, consiste justamente en reintroducir a Dorcas en la organización a modo de meteorito para, que, desde su esquizofrenia, la desestabilice:

² Nótese que, en el primer caso, lo que se presenta como cotidiano, como normal, es en realidad la normalidad de la convulsión política y la violencia, que el meteorito vendría a haber interrumpido; por eso en el segundo caso, de forma coherente, se considera que el atentado contra Carrero Blanco forma parte de la lógica de las cosas, esto es, de la lógica de esa realidad marcada por la violencia.

—Les estoy proponiendo que introduzcamos una variable en el sistema que el sistema no pueda asimilar —dice Lao—. Que colapse sus mecanismos de control. Si quieren, piensen con analogías. Como por ejemplo un meteorito que impacta en la tierra y provoca cambios que hacen inviable la vida (Calvo, 2012: 226).

Lao invita a sus superiores a pensar por analogía. Pero la propia narración es la que está estableciendo toda una red de analogías que se retroalimentan: ha sido la conducta de Dorcas la que ha inspirado a *Sirio* para su operación; y la forma de convencerlo para que acceda a reincorporarse al servicio es suprimiendo su medicación y, con un nuevo brote psicótico, vincular el nombre en clave de Lao —que Dorcas conocía y que probablemente inspiró su delirio— con la divinidad a quien Dorcas rinde pleitesía. De este modo, como decimos, Dorcas se convierte en el meteorito que irrumpe en la continuidad de la célula terrorista en la pequeña isla balear donde se refugian, pero, en realidad, como hemos apuntado más arriba, es el propio Lao (cuyo nombre a la postre es también Sirio), el que constituye el verdadero meteorito que ha puesto patas arriba, no solo a la organización terrorista, sino también los procedimientos habituales del servicio secreto. Se está reiterando pues la idea de anomalías que marcan una ruptura con la continuidad e introducen un elemento importante de entropía y caos.

3.2. Segunda dicotomía: *continuum temporal* frente a *no tiempo*

La ruptura con la continuidad que acabamos de exponer da lugar a una dicotomía secundaria, pero no menos importante, que se deriva de esta: frente al *continuum* temporal, la ruptura marca también el advenimiento de un *no tiempo* que, a su vez, genera un *espacio fuera del tiempo*, esto es, una suerte de *no lugar* en la medida en que en él no rige el orden temporal ni causal y todo parece en suspenso. El meteorito por tanto no solo crea la citada ruptura de la continuidad: también propicia la conversión de la ciudad de Barcelona —y, en general, de toda España— en un lugar donde el tiempo parece haberse detenido, en un lugar fuera del tiempo. Esto se manifiesta, por ejemplo, por la aparición de la ceniza: “la ceniza del meteorito ha cubierto todas las ventanas de la ciudad de una película negra que, por mucho que uno se esfuerce en limpiarla, vuelve a aparecer al cabo de una hora” (Calvo, 2012: 20). En efecto:

El cielo de España se llenó de ceniza y de polvo meteórico y adoptó una especie de estado intermedio entre el día y la noche, un interludio de color gris opaco que varios medios de comunicación coincidieron en describir inexplicablemente como una “luz negra” que lo bañaba todo (Calvo, 2012: 49).

Además, el impacto del meteorito (similar, como ya se indicó, al provocado por la explosión del coche de Carrero Blanco), tiene como efecto que las ondas televisivas y radiofónicas se inunden de un “ruido blanco de estática” (Calvo, 2012: 49) —por oposición al citado oxímoron de la “luz negra”, pero cumpliendo una función semiótica análoga—. Después “todos los receptores se llenaron de música clásica” (2012: 49): la

música clásica (como también sucedió, por ejemplo, durante el fallido golpe de estado de 1981), es la marca de la irrupción de algo extraño —primer par de opuestos—, pero también la inauguración de un tiempo provisional, fuera del tiempo, sin información, noticias o la programación habitual marcada por un horario. Recordemos también que el calor, fenómeno al que ya se ha aludido más arriba, se describía como una *suspensión* de las leyes de la Naturaleza.

A partir de aquí, en la novela se produce una concatenación significativa de espacios que se caracterizarán, por sus cualidades simbólicas, descriptivas etc., por ser lugares detenidos, donde de algún modo parecerá que el tiempo no discurre. Recurrimos aquí, para explicar mejor este fenómeno, a la noción bajtiniana de *cronotopo*. El cronotopo hace referencia “a la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin, 1989: 237); en el cronotopo literario:

tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, el argumento de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo (Bajtin, 1989: 237-238).

Pues bien, en *El jardín colgante* se suceden toda una serie de lugares que inciden en la recurrencia cronotópica —pequeños cronotopos incluidos en el cronotopo general descrito (Bajtin, 1989: 402)— citada de presentar espacios cuyas características, reflejadas a través de la descripción, sus valores simbólicos, míticos, asociativos, generan una sensación de paréntesis temporal, de suspensión del tiempo. El primero de ellos es, como hemos indicado, Barcelona (y, por extensión, la propia España) que, tras la caída del meteorito y, primero por la ceniza, después por la lluvia y, por último, por el calor, parece estar detenida en un estado de estupefacción, como a la espera. Esta sensación de detención, de estupefacción, se explicita además a través de una analogía de carácter metafórico: Barcelona —y, de nuevo, como se indica más adelante, España en su conjunto— es como si hubiera sido víctima de un hechizo. Es, de hecho, una princesa de cuento de hadas que ha sido encantada:

Barcelona se agita con movimientos irritables sin terminar de despertarse, presente en forma de millares de calles grises, edificios grises y alcantarillas inundadas, pero al mismo tiempo intensamente ausente, despojada de su conciencia y de su memoria, prisionera en una torre de cuento de hadas azotada por el diluvio. Víctima de un hechizo que flota como polvo de estrellas sobre su cara dormida (Calvo, 2012: 77-78).

(Cabe aquí destacar esa reiteración retórica del adjetivo “gris”, que se vincula con el color de la ceniza, que siempre volvía tras limpiarla, y que, como hemos visto, ya había convertido previamente la ciudad en una suerte de espacio indiferenciado).

Los otros lugares con estas características de no tiempo, o de suspensión temporal, están directamente vinculados con la organización terrorista. El primero aparece cuando

Teo Barbosa es admitido por la organización a “pasar al otro lado”, esto es, a ascender en esta y pasar de ser un mero afiliado del sindicato a un miembro terrorista operativo y secreto. Este paso implica una ruptura total con el pasado del neófito (nótese que de nuevo surge aquí la idea de disrupción de la continuidad), que tiene que renunciar a su identidad y a sus vínculos personales previos, y pasar por un periodo de prueba o de formación a la manera de rito de paso. Barbosa es drogado para ser conducido a su nueva vida y, cuando despierta, está en un refugio de alta montaña cuya ubicación exacta no puede determinar y que comparte con el que parece ser otro aspirante. Impera el silencio y, con el paso de los días “Barbosa se contagia de la rutina catatónica del refugio de montaña” (Calvo, 2012: 121). Después será trasladado a una casa cercana, ya con sus nuevos compañeros. Pero, en ambos casos, impera la idea de lugar apartado del mundo, aislado, donde no hay nada que hacer, y donde el tiempo se ha detenido. En este caso, además, la idea se ve reforzada por la nieve y la luz blanca que refleja (y que se opone a de nuevo la “luz negra” generada por el meteorito, y a la grisura de la ceniza): “no hay más que luz blanca cuando Teo Barbosa abre los ojos. Un estallido blanco. El amanecer pirenaico que lo invade todo. Un mundo blanco” (Calvo, 2012: 148). Después, cuando Barbosa haya cometido su primer atentado (el robo a un banco que se salda con el director de la sucursal y varios policías muertos), tendrá que esconderse junto con una de sus cómplices en el apartamento de una pareja militante, conviviendo con ellos, sin poder salir a la calle, sin hacer ruido, limitando las comidas y aun el uso del baño: fingiendo no estar allí. En esa rutina casi sonámbula se crea de nuevo un espacio asociado a una sensación de no tiempo:

Teo Barbosa abre los ojos. [...] Todo vuelve a empezar. Una de las consecuencias más inmediatas de la desconexión con el pasado es que todo vuelve a empezar todo el tiempo, sin solución de continuidad. [...] Cada vez que hace las cosas que hace todo el tiempo. Las rutinas de la reclusión. Todo vuelve a empezar cada vez que parpadea. El mundo previo al parpadeo y el mundo posterior son irreconciliables (Calvo, 2012: 179).

Después, cuando tienen que huir de allí, finalmente se refugian en el islote de Arañas, un enclave ficticio que pertenecería supuestamente a las islas Baleares y que aparenta ser propiedad de un millonario excéntrico pero que en realidad está ocupado por la organización, que habita una casa oculta por la orografía de miradas indiscretas de navegantes ocasionales. De nuevo, esta isla aparece como un lugar fuera del mundo, un refugio donde los terroristas de ocultan, pero también descansan y reponen fuerzas tras haber cometido algún atentado. El lugar se presenta como idílico: “no es el paraíso, pero es nuestra pequeña parcela de socialismo en el mundo”, les dice el jefe al recibirlos (Calvo, 2012: 197). Un lugar cuya relativa paz —que, no obstante, ya muestra ser inestable con algunos episodios de celos y violencia— se verá alterada con la llegada del agente infiltrado Dorcas: el particular meteorito simbólico para la isla.

Por último, junto a estos cronotopos menores y parciales, aparece un último cronotopo final proyectado, simbólico, y que nos describe el jefe de los servicios secretos (y que fue quien autorizó en última instancia la “operación meteorito”) como el resultado final de su

misión en el cuerpo: el *jardín colgante*, que da título a la novela y que no es hasta el penúltimo capítulo de esta donde comprendemos su porqué, su dimensión de clave hermenéutica de toda la novela. El coronel al mando del servicio aspira a convertir a España justo en eso, en un jardín colgante, donde vuelve de nuevo el motivo subordinado del hechizo, así como el de la suspensión del orden temporal:

Un país concebido como un jardín. Sin las complicaciones que trae el pasado. Sin ideas preconcebidas. Sin heridas. Bien rastrillado y hermosamente autocontenido. Sin caminos que entren o salgan. Sin caminos al pasado ni al futuro. Un jardín colgante, desconectado de todas las cosas. [...] Limpio y fascinante como un hechizo (Calvo, 2012: 331).

Finalmente, además de esta serie de cronotopos cuya recurrencia conforma el par morfogénico *continuum temporal* frente a *no tiempo*, otro elemento semiótico significativo que viene a redundar en lo mismo, pero en un plano diferente, esta vez de orden narratológico y discursivo, es el hecho de que la novela esté narrada en presente: el narrador relata lo que los personajes hacen, dicen o piensan empleando este tiempo verbal en lugar del esperable tiempo pasado. En este caso, como señala Chatman, el presente es un mero sustituto del pretérito, ya que el narrador conoce el desenlace de la historia: “la diferencia entre el *ahora* de la historia y el *ahora* del discurso se mantiene perfectamente clara, porque el narrador conoce el desenlace de la historia y es evidente que su presente sigue siendo posterior a sus personajes” (1990: 87; cursiva del autor). No obstante, el valor expresivo que esta elección discursiva confiere a la novela es la sensación de algo estancado en el tiempo, de un paréntesis; de una realidad separada que sucede en un no lugar.

3.3. Tercera dicotomía: *memoria* frente a *olvido*

El tercer y último par dicotómico que podemos destacar es el de *memoria* frente a *olvido*. Este par establece una correlación con los pares anteriores: la memoria se vincula con la continuidad, mientras que el olvido —cualidad del lugar donde impera el no-tiempo— es la condición de posibilidad de la ruptura. Este es quizá el par morfogénico donde más se percibe la inscripción ideológica en la novela en relación con el supuesto pacto de olvido que habría implicado la Transición; el deseo —no siempre bienintencionado, acorde con los defensores de dicho mito— de hacer borrón y cuenta nueva a costa de la memoria traumática del pasado. Así, la propia caída del meteorito hizo que sucediera lo siguiente: “durante ese lapso, treinta millones de personas lo olvidaron todo”. Y, de nuevo, se produce la analogía con el cuento de hadas: “como personajes de cuento de hadas tocados por una varita mágica.” (Calvo, 2012: 49)³.

³ Antes hemos indicado que la novela está narrada en presente, podríamos decir que en el llamado “presente histórico”. No obstante, el episodio del meteorito, como sucedido semanas atrás de iniciada la acción de la novela, sí se evoca en un capítulo en un pasado que lo es respecto a los acontecimientos que se están desarrollando en ese momento.

Recuérdese, además, como vimos más arriba, que la crisis desencadenada por el meteorito ha dejado a Barcelona “despojada de su memoria”. Y, más adelante, se incide en el componente de olvido de esta Barcelona como una princesa dormida a través de una metáfora inserta en el entramado signifiante simbólico: “Regueros de leche de amapola sobre sus labios” (Calvo, 2012: 82), en relación con las propiedades estupefacientes de dicha planta.

3.4. Los elementos intertextuales en *El jardín colgante*

Junto con estos pares de elementos mórficos, opera además en la novela una serie de elementos intertextuales que contribuyen a su modo particular a configurar la morfogénesis. Como ya explicábamos más arriba, en el proceso de inscripción de elementos referenciales o ideológicos en la materialidad discursiva del texto, los intertextos se ubican en el eje horizontal de nuestro esquema de construcción del genotexto: son, si recordamos, sentidos pre-construidos y pre-asertados, doxa, “material semiótico *heredado* destinado a materializar el sentido y a informarlo” (Cros, 2009: 103). Una suerte de “islotos semióticos, microespacios de lectura susceptibles de generar zonas conflictivas” (Cros, 2009: 103). En este caso, hay dos intertextos explícitos fundamentales. El primero es *Alicia en el país de las Maravillas*, la novela de Lewis Carroll. Barbosa encuentra la novela en el refugio de montaña donde pasa la prueba para convertirse en agente terrorista. A partir de ese momento, llevará ese ejemplar como talismán siempre consigo. En este caso, el intertexto cumple una función de reforzamiento isotópico, por vía intertextual, de algunos de los vectores de sentido que venimos indicando; por ejemplo, recordemos que en la jerga del TOD, a ingresar en la organización se le denomina *pasar al otro lado*, que es lo que hace la propia Alicia. En la novela se inserta un pasaje bastante extenso, citado en su literalidad, que Barbosa lee: el de la caída de Alicia por el agujero:

“Cayendo y cayendo y cayendo” —lee en la segunda página—. “¿Es que nunca se iba a acabar la caída? [...] ¡Me pregunto si voy a salir POR EL OTRO LADO de la Tierra! ¡Qué gracioso será salir por entre la gente que camina cabeza abajo! Las antipáticas, creo que se dice...” (Calvo, 2012: 123; mayúsculas en el original).

Casi al final de la novela, el capítulo 44 de esta se titula, de hecho, “Las antipáticas”: en él, Barbosa parafraseará de memoria este pasaje (“¡Me pregunto si saldré *por el otro lado*! ¡Qué gracioso será salir por entre la gente que camina cabeza abajo! Las antipáticas, creo que se dice...’ ¡Las antipáticas!” [Calvo, 2012: 297]), completamente alucinado por efecto de unas drogas psicotrópicas que ha robado de sus caseros y repartido además entre sus compañeros, justo cuando todo comienza a desmoronarse en la isla y se produce la matanza desencadenada por el aumento progresivo de la entropía, tanto en la historia misma como, por cierto, en el discurso.

El segundo elemento intertextual pertenece al ámbito de la cultura de masas. Se trata de un episodio de la exitosa serie televisiva *Vacaciones en el mar*, que Barbosa ve por casualidad cuando se encuentra oculto en el piso franco, fingiendo junto con su compañera que no está allí, que no existe. El episodio genera una nueva isotopía que viene a redundar en el cronotopo del lugar fuera del tiempo histórico:

Lo cierto es que *Vacaciones en el mar* parece sufrir la misma clase de dislocación temporal que Barbosa percibe a su alrededor. Los tripulantes del transatlántico parecen empezar sus vidas de cero con cada episodio. [...] Los protagonistas de *Vacaciones en el mar* no están menos atrapados en su barco que Barbosa en el piso del enfermero y su novia. Encerrados en un bucle circular de acciones. Desprendidos de la Historia (Calvo, 2012: 181).

Finalmente, el tercer elemento intertextual que queremos destacar, más difuso, es el del mundo de los cuentos de hadas y sus personajes. Cuando por fin llega *al otro lado*, Barbosa descubre que los nombres en clave de sus distintos compañeros son los de otros tantos personajes de dichos cuentos. Como es lógico, tanto en el plano de la historia como en el discursivo, los nombres escogidos guardan algún tipo de relación con la personalidad de aquellos a quienes se asignan (así Barbosa es el camarada “Juan el Listo” o Dorcas, por su aspecto férax e hirsuto, es el camarada “Ogro”). Aparte de converger de forma isotópica con el recurso simbólico ya expuesto de que Barcelona y la propia España están presas de un hechizo, de ser las princesas de un cuento atrapadas en un castillo, la idea del grupo de terroristas cuyas identidades personales concretas han sido sustituidas por las de personajes de cuento —y que además se desenvuelven en escenarios que, como hemos visto, parecen fuera del tiempo—, no hace sino redundar en el par de opuestos *realidad como continuum temporal-realidad fuera del tiempo*. Como señala Susana Reisz, una de las características principales del cuento de hadas en cuanto perteneciente al género de lo maravilloso, es que “ocurre en un lugar que puede ser cualquier lugar —y ningún lugar concreto— y es un tiempo que es todos los tiempos, un nunca desde el punto de vista histórico y un siempre desde una perspectiva simbólica” (Reisz, 2001: 202), es decir: coincide con la idea de cronotopo de un espacio que implica también un no tiempo, o de un tiempo fuera del tiempo que venimos describiendo. También ayuda a reforzar, desde el punto de vista semiótico, la sensación de Barbosa de estar adentrándose progresivamente un ámbito de mayor y mayor irrealidad, reforzada por el consumo de sustancias psicotrópicas antes del violento clímax final, lo que a su vez redundará de igual forma con el (inter)texto de *Alicia*, convertido asimismo, según hemos visto, en una clave interpretativa (en ciertos aspectos, *Alicia en el país de las Maravillas*, como ya aparece implícito en su título, comparte algunos rasgos genéricos con el cuento de hadas).

4. CONCLUSIONES: EL *JARDÍN COLGANTE* DE LOS SENDEROS DONDE SE TEXTUALIZAN LAS PARADOJAS DE LA TRANSICIÓN

Según hemos tratado de explicar siguiendo el modelo propuesto por Edmond Cros de lectura sociocrítica, es en el dispositivo semiótico donde se inscribe la auténtica carga social de un texto: “lo que se presta a dar cuenta del sedimento de lo social que se halla ‘memorizado’ en el texto” (Cros, 2012: 112). Es en el entramado textual, que requiere de una lectura adecuada para comprender de forma correcta “las claves de transformación semántica, semiótica e ideológica” (Cros, 2012: 112) de los discursos que contiene, donde se articulan —se integran y se resisten— algunos “símbolos colectivos, es decir, las metáforas en las cuales una sociedad proyecta sus acciones, sus conflictos o incluso los acontecimientos que le afectan” (Cros, 2012: 84). Para dicha lectura, tenemos que tratar de reconstruir el campo morfogenético, constituido por sus distintos elementos, compuestos a su vez “por una pareja de opuestos de la cual cada término unas veces se actualiza o, al contrario, otras veces se potencia” (Cros, 2012: 109). De este modo, “alrededor de un nudo conceptual y simbólico se organiza un sistema de naturaleza contradictoria” (Cros, 2012: 85).

En este sentido, consideramos que algunos de los principales referentes ideológicos de la Transición como hecho histórico están inscritos en la red textual de *El jardín colgante* y se manifiestan en ella con toda su carga problemática y contradictoria, y que lo hacen a través de los elementos mórficos establecidos como parejas de opuestos que hemos creído percibir en ella y donde, en efecto, en la relación dialéctica de las parejas, se adivina la proyección de un sentido que va más allá de lo que el texto parece querer decir, hasta llegar a algunas aporías que afloran como resultado. De este modo, los tres pares dicotómicos que aparecen en la novela, continuidad frente a ruptura, *continuum* temporal frente a no-tiempo o lugar fuera del tiempo, y, por último, memoria frente a olvido, se interrelacionan en una compleja, y a veces paradójica, red de sentidos. En relación con el primer par mórfico, parece potenciarse la idea de ruptura de la continuidad por causa de un *acontecimiento* según la definición que da Žižek de este como “algo traumático, perturbador, que parece suceder de repente y que interrumpe el curso normal de las cosas; algo que surge aparentemente de la nada, sin causas discernibles, una apariencia que no tiene como base nada sólido” (2014: s. p.): por ejemplo, bajo la forma de la caída de un meteorito (o del atentado contra Carrero Blanco) —si bien esta no se entiende sin su antagonista, la continuidad con la cual se rompe—. Aquí parece inscribirse una dicotomía fundamental en la interpretación de la Transición como referente histórico real: aquella que se dio entre la idea de Transición como *reforma* (con lo que podía tener de continuidad) y la de Transición como *ruptura*, “las dos únicas estrategias —excluyentes e incompatibles entre sí— aparentemente disponibles para dar una salida política al franquismo” (Pradera, 2014: 54)⁴. Por una parte, en la novela, las fuerzas del

⁴ La realidad es que, finalmente, como señala Javier Pradera, ambos extremos “se convirtieron en los dos polos de un continuo” (2014: 57).

orden, encarnadas por el servicio secreto, buscan en esta ruptura anómala la instauración de un nuevo orden que rompa totalmente con el pasado, lo que nos abre al segundo par dicotómico: la creación de un cronotopo donde el espacio queda vinculado a un no-tiempo o tiempo fuera del tiempo —por contraposición al tiempo histórico—:

En la Nueva España, el tiempo está siendo clausurado. Las compuertas que comunicaban el pasado con el futuro se están cerrando, y los puentes y túneles que comunicaban con la Historia del país están siendo dinamitados. Solamente es cuestión de tiempo que la gente descubra que el futuro también está desapareciendo (Calvo, 2012: 96).

Esta ruptura de puentes con la Historia —que desaparezca el pasado es lo que propicia que lo haga el futuro— es la que conduce a la idea de Nueva España a la que aspira el poder y cuya imagen es el título de la novela: España como un *Jardín colgante* “sin caminos al futuro ni al pasado” (2012: 331). Aquí se produce otra de las inserciones de esos *topos* o lugares pre-asertados que el texto literario modula: la resonancia simbólica del jardín, que, como nos recuerda Cirlot, es la de naturaleza “sometida, cercada [...] como la isla ante el océano” (1995: 258; la cursiva es nuestra, para subrayar la isotopía con el cronotopo de la isla). En la novela, como vimos, se nos dice que ese jardín colgante estaría “bien rastrillado y hermosamente autocontenido. Sin caminos que entren o salgan” (2012: 331). Esta imagen se asocia, además, en la tradición occidental, con otra muy concreta: la del jardín cerrado u *hortus conclusus*, en principio símbolo de la virginidad de María, pero que, en cuanto tal, se extiende a la idea de un paraíso (Cirlot indica expresamente que es un lugar donde se guardan tesoros, 1995: 259), cerrado, aislado (Hagen: 2016: 50). Por tanto, la aspiración del poder en la novela es transformar a España en esta Nueva España, un lugar sin pasado (al precio de no tener tampoco futuro), así como un lugar, frente a la libertad representada por la naturaleza abierta e interconectada, “sometido, ordenado, seleccionado, cercado” (Cirlot: 1995: 258): *colgante*. Se produce aquí la paradoja de la perfección al precio del olvido, la represión, la nada. Al final de la novela, cuando ya se ha consumado la matanza de sus compañeros entre sí y de la que él ha sobrevivido, aún bajo los efectos de los alucinógenos, Barbosa piensa en España, a través del narrador, en una combinación de estilo indirecto libre y monólogo interior, en estos términos:

España es una isla desierta *para alguien que ha nacido en esa isla desierta*. Y perdonen la aporía. Es el mundo para un bicho que no tiene ni ojos ni oídos: inexistente, sin coordenadas, sin estímulos, y por eso mismo absolutamente perfecto y total. La imagen de la totalidad más perfecta que pueda existir (Calvo, 2012: 333; cursiva del autor).

También entonces, volverá el motivo de Alicia, pero esta vez será España la que empiece “a caer vertiginosamente por el abismo” (2012: 334). Poco más adelante, cuando, tras producirse sus peripecias siempre en capítulos alternos, al modo del montaje cinematográfico en paralelo, en el último capítulo por fin confluyan los personajes antagónicos de Arístides Lao y de Teo Barbosa descubriéndonos que, en realidad,

estábamos ante un montaje alterno (Carmona, 2000: 112-113), este, al informarle Lao de que van a retirar los cadáveres de sus compañeros (repartidos sus trozos por toda la isla tras la orgía de sangre) y arrasarlo literalmente la isla con excavadoras, pide ver a su compañera y Lao replica: “no entiende usted la dinámica de la Nueva España. Es 1978, señor Barbosa. Lo estamos borrando todo. Los crímenes del pasado. Las guerras del pasado, los nombres, las caras. Nosotros somos las excavadoras. ¿Lo entiende?” (Calvo, 2012: 336). Esto nos conduce, como es evidente, al tercer par dicotómico: el de *memoria* frente a *olvido*. Esta idea, además, desemboca en la del hechizo: el no-tiempo se asemeja a un hechizo; como vimos, Barcelona y, por extensión, el resto de España está dormida, necesita un príncipe que la despierte.

Por lo que respecta al TOD, los pares dicotómicos afloran de una forma diferente. Si el servicio está instaurando en España el cronotopo de lugar fuera del tiempo bajo la forma de un hechizo, el TOD, en cuanto organización terrorista fuera de la legalidad, *ya está*, como vimos, inmerso en él: vive en un estado de latencia mientras percibe cómo el país se va adentrando en otro tiempo. Por eso su aspiración es, justamente, provocar un golpe, es decir romper con la continuidad lo que, en los términos simbólicos de la novela, equivale a romper el hechizo; besar a la princesa. Es decir, al contrario que el servicio secreto, aquí el movimiento de ruptura tiene como objeto, en apariencia, reanudar el tiempo. En una conversación entre Barbosa y su superior, llamado el camarada “Cuervo”, queda explicitado: los españoles parecen muertos en su inmovilismo; parecen víctimas de un hechizo. Ante la pregunta de Barbosa de quién es el responsable del conjuro, Cuervo responde:

Quien fuera que lo ha hecho, es nuestro enemigo. Tal vez lo hizo Franco, pero Franco está muerto. Quienes lo hacen ahora presentan el problema de ser invisibles. Su cometido es detener la historia. Sepultarla. Crear un presente infinito donde nadie se dé cuenta de que está bajo un conjuro. Son los Hombres Sin Alma (Calvo, 2012: 140-141).

Frente a estos “Hombres sin alma” se alza el TOD que, como recuerda Cuervo, significa *muerte*: “Somos la muerte. Somos lo que hace falta para que la historia se vuelva a poner en marcha. Hace falta la sangre y el sacrificio. Para poner todo a rodar otra vez. Ellos son la rueda y nosotros somos el beso del príncipe” (2012: 141).

La novela presenta al TOD y al servicio secreto como dos elementos en apariencia antagonistas. Desde el punto de vista estructural, la novela en su conjunto se articula en un binarismo que apunta a esta oposición: esta se divide en dos partes, con igual número de capítulos cada una, más la citada alternancia rigurosa de capítulos que nos cuentan las andanzas del TOD con otras que narran las del servicio secreto; la primera parte se titula “meteorito”; la segunda, “isla” —una refleja el elemento mórfico de la disrupción, y la otra el de no tiempo—. No obstante, en un momento dado, por una conversación fortuita que sorprende uno de los hombres de Lao (quien no está al tanto de esto), descubrimos que el servicio secreto, aunque aparente luchar contra el TOD, como indicamos en la sinopsis, se encuentra en comunicación secreta con él. De hecho, la *operación meteorito*

no tenía tanto que ver con la destrucción de uno de los comandos del TOD cuanto la creación de mártires que garantizaran su supervivencia. El jefe del servicio secreto lo explica en el penúltimo capítulo: el TOD sirve de este modo como “una amenaza que nos acompañe [...]. Que nos permita seguir teniendo las riendas a los que realmente nos preocupamos por este país” (Calvo, 2012: 331); a continuación, vuelve a la cuestión de la ruptura histórica:

Estamos acabando con el pasado de este país. Con esa dichosa Historia que nos pesaba como una losa. Quedará alguna amenaza, pero será una amenaza útil. Que nos unirá a todos. Y a fin de cuentas, tendremos cierto control sobre ella. Ya sabe. [...] Siempre podremos hacerles *una llamada*. Hablando se entiende la gente (Calvo, 2012: 331; cursiva del autor).

De este modo irónico —desde el punto de vista narrativo, con el recurso a los géneros literarios de corte popular, pero también discursivo, por la ironía manifiesta de las razones del jefe del servicio—, la novela da una última vuelta de tuerca de carácter conspiranoico a la tematización del supuesto pacto de olvido, así como la idea de una Transición dirigida por las elites y eminentemente violenta y brutal: el poder también está utilizando a los elementos subversivos violentos para perpetuarse. No obstante, el entramado semiótico-textual de la obra, con su juego de correlaciones entre dicotomías, ha hecho aflorar contradicciones y afinidades no dichas entre los supuestos antagonistas: como hemos apuntado más arriba, los servicios secretos pretenden clausurar la historia e instaurar un no tiempo. La organización terrorista, por el contrario, aspira a romper el hechizo del no tiempo, que creen ya advenido, mediante un acontecimiento violento, pero en realidad ella misma, en la clandestinidad, es la que vive en una suerte de no tiempo. El poder quiere romper con el pasado, pero la subversión, desde su no tiempo de clandestinidad, vive paradójicamente anclada al pasado. De ahí que, en el mismo capítulo de la novela donde se nos dice que en la Nueva España el tiempo está siendo clausurado, un poco más adelante se nos diga también de forma contradictoria que “España empieza a no ser el mismo lugar que era hace un mes. Hace una semana. Empieza a ser un lugar distinto al que era el día anterior” (2012: 98). Esta aceleración supone además un contraste con la situación de Barbosa cuando está en el piso franco, cuando cada abrir los ojos implicaba, si recordamos, un comenzar de nuevo. De ahí que, cuando huya del piso, para él “las calles se han convertido en un paisaje alienígena” (2012: 184). Esto sucede porque “en las paredes hay pegados carteles extraños. Con caras de políticos desconocidos” (2012: 184). Quizá no está tan claro que este supuesto hechizo y supresión del tiempo al que el poder quiere someter al país para convertirlo en la Nueva España no sea entonces sino una visión de unos grupos ideológicos que, por el contrario, son los que se hallan en su propio no-tiempo, atrapados por el pasado e incapaces de entender el tiempo que, de hecho, sí está transcurriendo, y a pasos acelerados. Anclados, en concreto, en el cronotopo del no-tiempo, que es también un no-lugar: el de la *utopía*. En palabras de Santos Juliá,

en 1978, “la utopía [...] había cedido el puesto a la alternativa de poder y la democracia ideal a la progresiva democratización” (2018: 514). En este contexto,

Los guerreros se han derrotado a sí mismos, han caído en tierra arrastrados [en palabras textuales de un anarquista] “por nuestra pesada cota de malla”. Lo que contaba en la conversación ácrata era la Gran Empresa que acometer, la Lucha que librar, la Revolución que soñar, el Futuro que alumbrar. Todo lo demás, democracia incluida, era política y traición (2018: 519).

Quizá por eso, en un momento, a nuestro juicio fundamental, porque se realiza una metalepsis por la cual el narrador habla de la propia novela y de su lógica narrativa, el subordinado de Lao, el mismo que oyó la conversación entre un alto mando del servicio secreto y un terrorista y a partir de ahí entra en una crisis de lealtad, llega a intuir,

Algo relacionado con la forma en que son traspasadas ciertas membranas internas de este relato. Ciertas membranas estructurales de esa realidad que es la Nueva España. No la frontera entre la ley y la ilegalidad, ni entre dos supuestos bandos que deberían representarlas. Nada de eso. Se trata más bien de la membrana que separa la causa del efecto. Algo crucial se ha estropeado en los mecanismos de la causalidad (Calvo, 2012: 252-253).

En definitiva, observamos cómo el proceso de transformación semiótica del referente ha inscrito en la forma del texto las huellas de una inquietud. Este ha generado toda una suerte de polaridades donde se proyecta un “espacio polifónico de confrontaciones cuyos estados sucesivos son portadores de disputas ideológicas” (Cros, 2012, 85).

Como señala Teresa Vilarós, “la muerte del dictador quedó representada en nuestro imaginario como definitivo punto final, como total ruptura y fin del camino” (2018: 45): como un meteorito que cae y altera la continuidad; pero que posibilita también “un momento de intervalo, un espacio transicional” (2018: 45) que se abre a la posibilidad de una utopía siempre esperada por algunos y que no sucedió: “el tiempo de las utopías se desmoronó, herido él mismo de muerte, una vez desaparecido Franco” (2018: 47): una víspera sin desenlace que da lugar a la sensación de estar *transitando* un largo desierto de esperanzas traicionadas (Vilarós, 2018: 47). De este modo, la Transición se perfila como un “evento de dos caras”, “intervalo suspendido” (2018: 47), espacio productivo y generador por una parte (de la democracia, la equiparación con el resto de Europa, o *La Movida*), o estéril desierto por otro. En suma, “agujero negro, fisura o quiebra en la sintaxis histórica” (Vilarós, 2018: 48) —Meteorito—, pero también, “periodo de latencia” (2018: 12) —Isla—; meteorito e isla: objetos aparentemente opuestos en la lógica discursiva de la novela y que nombran cada una de sus dos partes, pero que quedan secretamente unidos por su cualidad geológica, atemporal, excepcional y aislada.

En *El jardín colgante*, la Transición modula paradójicamente desde su naturaleza provisional por definición⁵, a su contrario: una suerte de estadio permanente: por una parte para quienes pretenden instaurar un nuevo orden desgajado del pasado, de la Historia y de la memoria —si bien vinculado de forma no dicha, reprimida, con la dictadura—, lo que implicaría “la sustitución de la realidad por un relato cuyo fin es perpetuar la CT [Cultura de la Transición] y blindarla frente a todo cambio, ya sea transformador o reformista” (Campabadal, 2012: s. p.); pero también para los que, situados en el cronotopo del espacio fuera del tiempo, la *utopía*, aspiran a reanudar la Historia mediante una disrupción violenta sin ver que la Historia ya ha continuado sin ellos. La Transición aflora, así, como un lugar que permanece en disputa: “estasis negativa”, “presente constante”, “fisura histórica” (Vilarós 2018: 12-13), que esta novela ejemplifica y que aún parece lejos de cerrarse.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAJTIN, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- CALVO, J. (2012). *El jardín colgante*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- CAMPABADAL, P. (2012). “CT y política: la lucha por el punto medio. Del ‘pacto con el régimen, de entrada, no’ a la victoria de la CT”. En *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*, G. Martínez (coord.), s. p. Barcelona: Debolsillo [ed. Kindle].
- CARMONA, R. (2000). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Madrid: Cátedra.
- CHATMAN, S. (1990 [1978]). *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*. Madrid: Taurus.
- CHICHARRO, A. (2012). *Entre lo dado y lo creado. Una aproximación a los estudios sociocríticos*. Varsovia: FOGAR.
- CIRLOT, J. E. (1995). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- CROS, E. (2009). *La Sociocrítica*. Madrid: Arco / Libros.
- HAGEN, R. M. & R. (2016). *Los secretos de las obras de arte*. Colonia: Taschen.
- JULIÁ, S. (2017). *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- LAMPIS, M. (2018). “Una incursión en la teoría sociocrítica desde la semiótica”. *Sociocriticism* XXXIII.1/2, 33-49.
- MARTÍNEZ, G., COORD. (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo [ed. Kindle].
- MOLINER, M. (1980). *Diccionario de uso del español. H-Z*. Madrid: Gredos.
- MOLINERO, C. E YSÁS, P. (2018). *La Transición. Historia y relatos*. Madrid: Siglo XXI.

⁵ Según el *Diccionario de uso del español* de María Moliner, *transición* es “‘cambio, mudanza’. Acción de cambiar o pasar de un estado, manera de ser o manera de hacer una cosa a otro. [...] Estado intermedio entre el primitivo y el estado a que se llega en un cambio” (Moliner, 1980: 1364).

- PASAMAR, G. (2019). *La Transición española a la democracia ayer y hoy. Memoria cultural, historiografía y política*. Madrid: Marcial Pons.
- PRADERA, J. (2014). *La Transición española y la democracia*, Joaquín Estefanía (ed.). Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- REISZ, S. (2001). “Las ficciones fantásticas y sus relaciones con otros tipos ficcionales”. En *Teorías de lo fantástico*, D. Roas (introducción, compilación de textos y bibliografía), 193-221. Madrid: Arco / Libros.
- VILARÓS, T. (2018). *El mono del desencanto: una crítica cultural de la Transición española, (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- ŽIŽEK, S. (2014). *Acontecimiento*. Madrid: Sexto Piso (ed. Kindle).



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International (CC BY-NC-ND).

Fecha de recepción: 20/01/2021

Fecha de aceptación: 19/02/2021