

Espacio, memoria y búsqueda en *La soñadora*, de Gustavo Martín Garzo

Space, memory and search in *La soñadora*, by Gustavo Martín Garzo

ÓSCAR BAZÁN RODRÍGUEZ

Universidad de las Antillas Menores (UWI)

Oscar.bazan@sta.uwi.edu

ORCID: 0000-0001-6202-2975

Recibido/Received: 15/02/2023. Aceptado/Accepted: 24/04/2023.

Cómo citar/How to cite: Bazán Rodríguez, Óscar, “Espacio y memoria en *La soñadora*, de Gustavo Martín Garzo”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 21 (2023):1-29.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.21.2023.1-29>

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](#). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](#).

Resumen: Gustavo Martín Garzo se entronca en la última narrativa procedente de la región castellanoleonesa de España. Dicha literatura se caracteriza por el tratamiento dialógico de la memoria y el olvido, emplazado muy frecuentemente en espacios ficcionales y simbólicos. El objetivo del presente trabajo es explorar diferentes significaciones del espacio en la novela *La soñadora*, tomando como base la crítica de la segunda mitad del siglo XX que trata el espacio como una construcción metafísica. Con esa idea central, el artículo propone un análisis del espacio como espacio mítico, relacionado con la búsqueda infructuosa de la felicidad de los personajes, y con los *lugares de memoria* de Pierre Nora. Este artículo se encuadra en la producción crítica sobre la memoria y el espacio en la literatura de Castilla y León, que ha cobrado especial importancia en la última década.

Palabras clave: memoria; Gustavo Martín Garzo; espacio; soñadora; mítico.

Abstract: Gustavo Martín Garzo can be placed among the latest narrative production from the Spanish region of Castilla y León. Such production is characterized by the dialog between memory and oblivion, often located on fictional and symbolic spaces. The objective of this article is to explore different meanings of the space in the novel *La soñadora*, having as a reference the criticism produced on the second half of the 20th Century which consider the narrative space as a metaphysic construction. With this central idea, the article proposes an analysis of the space as a mythical space, related to the unsuccessful search of happiness of the characters, and to the *memory places* studied by Pierre Nora. This paper is framed in critical production on memory and space in the literature from Castilla y León, that has become especially important in the last decade.

Keywords: memory, Gustavo Martín Garzo, space, soñadora, mythical.

Sumario: Introducción; 1. El espacio metafísico; 2. Un mundo de agua; 3. La búsqueda de una casa en la que ser feliz; 4. El Canal de Campos como espacio mítico; Conclusiones; Apéndice.

Summary: Introduction; 1. The metaphysical space; 2. A world made out of water; 3. The search of a house to be happy; 4. The Canal de Campos as a mythical space; Conclusion; Appendix.

INTRODUCCIÓN

Gustavo Martín Garzo es uno de los escritores más notables de la última literatura producida en España. Comparte con otros autores castellanoleoneses, como Luis Mateo Díez y Julio Llamazares, un interés por la elaboración y el arte de relatar historias que lo convierte en un auténtico cuentacuentos de su generación. En este sentido, ha declarado en diferentes ocasiones la influencia que Walter Benjamin tiene en su escritura y pensamiento,¹ sobre todo la consideración de la obra narrativa como producto de arte, y del narrador como un artesano cuya facultad es la de saber contar historias y recuperar un tiempo y espacios distantes, además de explicar facetas de la realidad de otro modo difícilmente accesibles.

Fernando Valls señala dos de las características más importantes en la labor creadora de Martín Garzo (Valls, 2003: 271): la primera, como escritor vallisoletano de reciente generación, es la influencia destacable de Miguel Delibes;² la segunda es la importancia de la imaginación como pilar narrativo. Su obra, aunque se distancia de lo puramente fantástico, busca revelar al lector una faceta de la realidad que no puede ver, el pasado mítico que condiciona todas las cosas y que pasa desapercibido diariamente por la cotidianidad. El autor alude a este mismo proceso al explicar la obra cuentística de Delibes:

¹ Ver apéndice.

² En *El hilo azul* (2001), Martín Garzo habla ampliamente sobre sus influencias. Además de los castellanos Miguel Delibes, José Jiménez Lozano y Francisco Pino, cabe destacar a Flannery O'Connor, Carson McCullers, Katherine Mansfield, Emily Brontë, Emily Dickinson e Isak Dinesen. Estas escritoras agruparían los valores de la mejor narrativa, según nuestro autor: "Todo lo decisivo, las preguntas esenciales acerca del hombre y del mundo, del amor y la muerte, el destino y la fatalidad están en sus libros" (Martín Garzo, 2001:27).

Paul Klee dijo que la misión del arte no es representar lo visible, sino hacer visible lo que no vemos. Pues bien, estos relatos surgen de ese mismo deseo de visión [...] y estos relatos están llenos de personajes que tienen visiones; es decir, que ven donde nosotros no llegamos a ver. (Martín Garzo, 2006:8)

En la narrativa del autor existe la idea de que recordar es inevitablemente imaginar, y que no tiene trascendencia si lo relatado es cierto o pura invención: “Solo importa lo que queda en nuestros corazones” (Martín Garzo, 2000:185), afirma el abuelo de Lázaro cuando cuestionan la certeza de su memoria en *El valle de las gigantas* (2000). Paul Ricoeur señala que la memoria y la invención han adquirido valores semejantes desde la filosofía platónica: “La amenaza permanente de confusión entre rememoración e imaginación, que resulta de este devenir-imagen del recuerdo afecta a la ambición de fidelidad en la que se resume la función veritativa de la memoria” (Ricoeur, 2000: 22).³ En Martín Garzo, la relación entre memoria e imaginación es fundamental, ya que propone un tipo de narrativa que recupera el arte tradicional de contar historias, y al tiempo es una herramienta que permite el mantenimiento de las mismas.

Martín Garzo introduce a menudo el recurso del sueño, o el delirio, en sus narraciones. Los sueños son una herramienta de creación, y por lo tanto están ligados íntimamente a los mecanismos de la imaginación; explicar los sueños es explicar también cómo imaginamos. Por lo tanto, esa suerte de desdoblamiento de la realidad acerca a la persona que sueña a realidades paralelas e inventadas. Ricardo Gullón, en su trabajo *Espacio y novela* (1980), apunta que:

Las imágenes del sueño son simbólicas en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados y manifiestos en ellas. Al descifrarlas se descifra el mecanismo de la imaginación [...] el sueño es un lenguaje y por eso mismo instrumento de creación: mundos, accidentes, personajes se realizan en ese ámbito en que se ingresa sin dificultad, a nivel y con la sustancia de lo demás. (Gullón, 1980:32)

³ Sobre esta cuestión es interesante la propuesta que hace Juana Gamero de Coca de concebir la “verdad” desde la traducción griega *aletheia* que, literalmente, significa “lo que no está oculto” o “lo que se preserva”, es decir, lo que se salva del olvido. En este caso, el conflicto entre realidad y ficción se transformaría en el conflicto entre recuerdo y olvido (Gamero de Coca, 2009:141-142).

El sueño y el delirio son importantes en *La soñadora* (2001), ya que su historia arranca con la visión alucinada de Juan Hervás, su protagonista. También la lejanía del amor se representa simbólicamente con el sueño que Juan relata sobre un ciervo en la espesura de un bosque que no se dejaba atrapar. La fiebre que padece Juan le permite hablar con su novia de adolescencia y juventud, Aurora, ya fallecida, en la habitación de un hotel de Medina de Rioseco. La narración de Aurora posibilita la recuperación de un pasado, ficticio o real, que Juan ha olvidado. Los sueños explican partes de la realidad narrativa que nunca quedan resueltas de otra manera.

La importancia de la memoria, la imaginación, los sueños, y la contemplación simbólica del espacio, facilita que sea posible encuadrar al vallisoletano entre una producción narrativa que, a partir del siglo XX, tiene especial prevalencia en la región castellanoleonesa de España. Tal narrativa está encabezada por el grupo de León,⁴ e incluiría otros autores de la Generación del 68, como Moisés Pascual Pozas. El espacio rural y simbólico de *La soñadora* comparte rasgos con la Celama de Luis Mateo Díez, o el Ainielle de Julio Llamazares. Entre otras cosas, a todos estos territorios los une la contemplación del espacio como un elemento que sobrepasa sus límites físicos, y que recoge la memoria y anhelos de sus personajes.

1. EL ESPACIO METAFÍSICO

Para definir la Medina de Rioseco, el espacio, que aparece en *La soñadora*, apenas vale su emplazamiento en el mapa. Li-Jung Tseng hablará de un marco para el desarrollo de lo fantástico: “El narrador se sirve de espacios verosímiles para que el relato fantástico sea creíble” (Tseng, 2010:203). Martín Garzo usa la palabra para recrear un espacio que se relaciona con los sueños, cubierto por la niebla de un pasado que no puede actualizarse. Este trabajo tiene como objetivo el análisis de tal espacio.

Las diferentes teorías que han ido surgiendo en la segunda mitad del siglo XX proponen el estudio del espacio como un elemento relacionado con la sociedad que lo forma; la idea central es que el espacio

⁴ Para más información sobre el grupo de León, es recomendable la lectura de *La invención del grupo leonés* (1995), de Carlos Javier García.

rebasar los límites geográficos para adentrarse en los ámbitos antropológicos y metafísicos. El concepto de “espacios vividos” de Henri Lefebvre sugiere un tipo de espacios de muy alta complejidad en los que se interrelacionan los valores físicos, humanos y sociales, y que están influenciados por el desarrollo de las sociedades que los habitan, así como de su visión filosófica, artística y poética: “They project themselves into a space, becoming inscribed there, and in the process producing the space itself” (Lefebvre, 1991:129). De este modo, el “espacio vivido” está marcado por la subjetividad, y es posible que varios espacios coexistan en un mismo lugar, cada uno con diferentes cualidades.

La propuesta de Lefebvre es que el espacio es un producto social que se concibe por la existencia de una doble ilusión. La primera es la ilusión de transparencia, según la cual el espacio es considerado como algo básico y luminoso: es un lugar libre, inocente, moldeable, puro. La segunda ilusión es la realista: la creencia de que las cosas tienen una existencia propia, como el sujeto y su deseo. Es una ilusión que se relaciona con el materialismo, mientras que la primera lo hace con el idealismo.

El espacio “vivido” de Lefebvre se actualiza en la teoría posmoderna del “tercer espacio”, del geógrafo Edward Soja, quien fue uno de los primeros en llamar la atención sobre el cambio que se estaba dando en los estudios espaciales de la segunda mitad del siglo XX: de la importancia del sujeto en la contemplación única del espacio, se estaba pasando a una visión coral que no solo facilitaba que el espacio trascendiera sus límites físicos, sino que lo convertía en un producto social explorable a través de la meta filosofía: “It lay “beyond”, in a (third) world that could be entered and explored through metaphilosophy” (Soja, 1996:33).

Otras visiones de especial importancia relacionadas con el espacio son el estudio fenomenológico *Poetics of space* (1994), en donde el filósofo francés, Gaston Bachelard, explica que todos los elementos de nuestro espacio pueden ser analizados poéticamente y adquirir diferentes valores simbólicos; y la propuesta de los “lugares de memoria” de Pierre Nora, quien plantea que en ciertos lugares ocurre una cristalización de la memoria mientras la misma está en proceso de desaparición: “The Lieux of memory are fundamentally remains, the ultimate embodiments of a memorial consciousness that has barely survived in a historical age that calls out for memory because it has abandoned it” (Nora, 1994:289).

Por otro lado, Michael de Certeau establece una clara distinción entre lugares (*places/lieu*) y espacios (*spaces*), siendo los primeros delimitados, físicos; mientras que en los segundos entran en juego factores como el tiempo, o la velocidad. Certeau señala que:

A place (*lieu*) is the order (of whatever kind) in accord with which elements are distributed in relationships of coexistence [...] a space exists when one takes into consideration vectors of directions, velocities and time variables” (Certeau, 1988:117).

El “espacio”, para Certeau, no está marcado solo por fronteras físicas, sino por lo que sucede dentro. Es, por lo tanto, un espacio caracterizado por el movimiento y las actividades de sus habitantes. El espacio difiere dependiendo de quién lo experimenta, de quién lo narra, y toma forma por las prácticas que se realizan dentro de él.

En este sentido, para completar las referencias más importantes a espacios metafísicos, es preciso nombrar el “espacio orgánico” del que habla Ernst Cassirer, imbricado con la sociedad y los pueblos a la manera del espacio social de Lefebvre; o el espacio que estudia Georges Poulet siguiendo la figura geométrica del círculo, en la que sitúa al ser humano y su entorno.

2. UN MUNDO DE AGUA

Aunque la historia de *La soñadora* tiene lugar principalmente en el pueblo vallisoletano de Medina de Rioseco, no es difícil percatarse de que tanto los personajes, como la narración y la memoria expuesta, se estructuran en torno al Canal de Campos que recorre el pueblo, y que parte del Canal de Castilla, en Valladolid. El canal va a ser el primer elemento de memoria que aparece en la novela, en el sentido de que su visión retrotrae a Juan hacia su infancia: “Habían estado tirando piedras que, apresadas en el hielo, parecían flotar en el agua. Juan se las quedó mirando con nostalgia, recordando el tiempo en que él mismo había hecho otro tanto” (Martín Garzo, 2002:12).

Se dice que el canal, asimismo, había unido en otro tiempo la tierra con los océanos y los puertos del norte, y que es su recuerdo el que invita a los habitantes de Medina de Rioseco a soñar. Los personajes del libro son personajes que sueñan con un futuro inaccesible al que añaden la

invención de un pasado que no pueden dejar atrás, y sus deseos se sitúan junto al Canal de Campos y la contemplación del agua: “El canal había sido la maldición de aquel pueblo, porque le había llenado de sueños” (Martín Garzo, 2002:98). Las personas que habitan alrededor del canal viven, de este modo, en un pueblo ensoñado, y pertenecen por lo mismo a una raza diferente de seres humanos, los soñadores: “Una raza envenenada por los sueños, que solo aspiraba a apurar hasta el límite el elixir de la vida” (Martín Garzo, 2002:147-148).

El agua representa, entre otras cosas, una forma de escape. También actúa como un recipiente que atrapa y conserva la memoria; es al tiempo el elemento que separa el mundo de afuera, y hermana a los personajes atrapados en su interior. Se convierte así en una manifestación física de los deseos y frustraciones de los personajes. Por eso, cuando Aurora se suicida junto a su sobrino van a un mundo de agua. El agua es el elemento con el que todo se va a comparar. El propio fluir de la vida es el fluir del agua por el canal: “Eso era la vida, agua, agua que corría sobre las cosas y que ellos trataban de retener” (Martín Garzo, 2002:38). Así, la luz de la mañana es agua que recorre los azulejos: “Los azulejos brillaban como si el agua corriera por ellos” (Martín Garzo, 2002:38). Pero al tiempo el agua también es oscuridad, pues al ser el reflejo de la existencia misma, comparte la ambivalencia de la experiencia humana: “También el dolor era agua. Te parecía que no se terminaría nunca y de pronto no te acordabas de él” (Martín Garzo, 2002:38).

Cabe mencionar que el agua es uno de los símbolos que aparecen con más frecuencia en la narrativa de Martín Garzo, tal y como señala Carmen Morán: “El espacio acuático es una constante en la narrativa de nuestro autor [...] se relaciona frecuentemente con la feminidad, o bien con el ideal de fusión total entre los sexos” (Morán, 2010:169). En *El lenguaje de las fuentes* (1993), por ejemplo, se describe un sueño en el que José se ve a sí mismo nadando en un lago con María, convertida en su hermana, y del que luego es expulsado. Se trata de un episodio que hace referencia al líquido materno, a un estado prenatal de total felicidad. La contemplación de María como hermana de José, inmediatamente hace reflexionar sobre la falta de sexualidad en la pareja, y sobre el tipo de relación que ambos sostienen.

A propósito del deseo que la contemplación del agua aviva, Cirlot, en su diccionario de símbolos, alude a que es de valor universal la asociación del agua con el porvenir: “The waters, in short, symbolize the

universal congress of potentialities, the *fons et origo*, which precedes all form and all creation” (Cirlot, 2002:345). No obstante, teniendo en cuenta la educación católica de Martín Garzo, y la influencia de las historias bíblicas en su escritura, el vallisoletano estaría implicando el sentido de renovación y purificación que se le da al agua en la Biblia:

Numerosas son las locuciones proverbiales simbólicas contenidas, asimismo, en la Biblia: “agua de hiel”, sinónimo de la amargura; “agua furtiva”, símbolo de los placeres prohibidos; “agua de expiación”; “agua viva” [...] y el “agua madre” [...] de la fecundidad (Pérez Rioja, 2008:49).

Además, dados los estudios en psicología de Martín Garzo, se incorporaría el significado del agua que diversos psicoanalistas como Jung, Baudouin o Dudley le dan: el de maternidad. Adela, en *La soñadora*, es un personaje marcado por la urgencia de tener un hijo, pero no un hijo normal, sino un hijo con aletas para poder surcar el agua. Quería un hijo capaz de llegar hasta el mundo misterioso del otro lado: “y también era lo que quería mi prima. Un niño único, distinto a todos los de allí. Un niño que tuviera alertas y branquias, para llevarle al canal y que le trajera noticias de las profundidades y de los más lejanos ríos.” (Martín Garzo, 2002:51) Adela busca crear a alguien capaz de atravesar esa isla en la que Garzo convierte Medina de Rioseco, alguien nacido para nadar, salir del pueblo y regresar con el futuro y las promesas del exterior.

El espacio narrativo de *La soñadora* se transforma en una isla⁵ en la que se enlazan el misterio del canal y la locura que produce a quienes lo contemplan. Este plano subjetivo del canal posibilita hablar de un espacio simbólico, tal y como lo concibe Ricardo Gullón:

Tales espacios se vinculan a estados de ánimo, a predisposiciones mentales; de la lucidez al delirio, de la atención al ensimismamiento no hay más que un paso: paranoia y esquizofrenia son alteraciones de la persona que implican instalación de yo en otro mundo” (Gullón, 1980:24).

⁵ En cuanto al espacio como isla en la novela, Ricardo Gullón apunta que principalmente obedece a un deseo de aislamiento y de inaccesibilidad. Además, por su carácter circular, también responde al “mito de la representación mental en sus propios enigmas” (Gullón, 1980:27).

El espacio de *La soñadora* es un espacio del que los personajes quieren huir. Juan Hervás es, de entre todos ellos, el único que lo logra, aunque la novela comienza precisamente con su regreso. Los personajes contemplan la imagen del canal pensando en los secretos y los tesoros que oculta el otro lado, pero temerosos a la vez de la distancia que han de recorrer para encontrarlos. Las palabras con que Juan saluda al fantasma de Aurora, cuando entra en Medina después de muchos años, son claras: “No debiste volver aquí. Si me hubieras consultado te lo habría impedido con todas mis fuerzas. Este pueblo ha sido tu destrucción” (Martín Garzo, 2002:17). Juan hace suyo en su comentario el ansia de libertad que recorre las calles junto a la memoria.

Aurora también desea escapar. Cuando es joven, se da cuenta de la frustración que implicaba seguir viviendo entre sueños: “¿No estaba Santiago y todos los que permanecían en las orillas del canal esperando que el agua les trajera noticias de otras vidas, de otros mundos, de deseos distintos de los que no tenía ni idea?” (Martín Garzo, 2002:97). No puede hacerlo, no obstante, porque tiene que cuidar de su sobrino Luisito, inválido a causa de la irresponsabilidad de su hermano. Se ve forzada a quedarse, y poco a poco va adentrándose en el sueño colectivo hasta convencerse de que no ha sido una decisión tan desafortunada, sobre todo a raíz del recuerdo de la historia de Adela que, como “sirena del canal”⁶ y personaje paradigmático, aún en sí todas las ilusiones individuales de los habitantes de Medina. Entre todas estas ilusiones, destaca el deseo de hallar un espacio muy preciso en el que aguardaría la felicidad de los personajes, y que este trabajo explorará a continuación.

3. LA BÚSQUEDA DE UNA CASA EN LA QUE SER FELIZ

Frente al impulso de escapar, contrasta otra idea que se repite en las páginas de *La soñadora*: la creencia de que existe una casa en la que ser feliz, construida exclusivamente pensando en las individualidades, sentimientos y pasiones de cada uno; un espacio concebido al milímetro

⁶ No en vano, “La sirenita” de Hans Christian Andersen tiene mucho que ver con Adela, ya que ambos son personajes aquejados de amor que quieren rebasar el límite de sus posibilidades. Adela es un personaje de cuento, una de esas heroínas de Andersen “que, como la niña de las zapatillas rojas o la sirenita, no se conforman con lo que la vida les da, y persiguen sueños que nunca verán realizados. (Martín Garzo, 2003:180).

para la dicha particular. Este choque entre la búsqueda de una libertad presentida en el exterior, y la seguridad de que un espacio confinado, como una casa, puede otorgar la felicidad a sus habitantes, lo recoge Ricardo Gullón al hablar de la determinación espacial, física y psicológica, tema que ya había sido abordado por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925):

El horizonte que se abre puede corresponderse con una porosidad del alma, sentida, no solo metafóricamente, como apertura, mientras la casa que se cierra será con toda probabilidad anticipación o correspondencia de la necesidad o el deseo de sustraerse a la comunicación (Gullón, 1980:19).

La necesidad de huir responde a un enclaustramiento anímico, mientras que la casa ideal ofrece un retiro apacible y consentido en el que, interiormente, los personajes se sienten en paz.

Sobre la imagen de “la casa” escribe ampliamente el filósofo Gaston Bachelard en su estudio *The Poetics of Space*. Además de una evidente función protectora de la intemperie, Bachelard propone un análisis más profundo del símbolo hasta llegar a su primigenio sentido de refugio original: “original shell” (Bachelard, 1994:4). Es el primer escudo que salvaguarda al ser humano del mal, ya que el hecho de tener una casa se relaciona, según el filósofo, con el concepto de “habitar”⁷ y de ser parte de algo, de encontrar un lugar propio. La “casa”, prosigue Bachelard, no solo protege a quien la habita, sino a sus sueños. Facilita la seguridad suficiente al soñador para dedicarse a sus fantasías, lo que puede entroncarse con la búsqueda de Aurora: “The house shelters daydreaming, the house protects the dreamer, the house allows one to dream in peace” (Bachelard, 1994:6). La casa que Aurora anhela es la “casa del futuro” en términos de Bachelard, en contraposición con la casa, o las casas, de la infancia y del pasado en las que no se ha sido feliz:

⁷ Bachelard apunta que:

It is not a question of describing houses, or enumerating their picturesque features and analyzing for which reason they are comfortable. On the contrary, we must go beyond the problems of description (...) in order to attain to the primary virtues, those that reveal an attachment that is native in some way to the primary function of inhabiting. (Bachelard, 1994:4)

Sometimes the house of the future is better built, lighter and larger than all the houses of the past, so that the image of the dream house is opposed to that of the childhood home. Late, in life, with indomitable courage, we continue to say that we are going to do what we have not yet done: we are going to build a house. (Bachelard, 1994:61)

De modo que la obsesión de Aurora, desde que es una niña, es encontrar un lugar pensado para su exclusivo bienestar; vive su noviazgo con la esperanza de que algún día Juan, que es arquitecto, le construya una casa:

- Prométeme una cosa.

- ¿Qué?

- Que cuando seas un arquitecto famoso construirás una casa para mí. Una casa que lleve mi nombre.

Juan se lo prometió.

- Una casa como Villa Julia, solo pensada para la felicidad. (Martín Garzo, 2002:45)

Pensaba Aurora que Juan era diferente de todos los demás arquitectos porque construía lugares para vivir⁸, no solo edificios; sin embargo, no llega nunca a poseer ese lugar propio. Juan abandona el pueblo para continuar sus estudios, y no cumple su promesa. Es la recriminación de Aurora: más que el haberla abandonado, el no haber edificado su felicidad.

Aurora, Adela, Juan, Santiago, todos buscan un espacio semejante en el que sitúan sus esperanzas. La idea de los personajes concuerda con la del arquitecto futurista Antonio Sant'Elia, "que llegó a proponer la construcción de viviendas temporales, de una vida más breve que la de sus habitantes, para que cada generación pudiera decidir el aspecto de su ciudad" (Martín Garzo, 2002:65).

En última instancia, se refuerza la unión entre casa y habitante. La persona que sufre asocia su dolor al espacio en el que padece; quien ama enlaza sus sentimientos al espacio en el que ha disfrutado de ese amor: "Me pregunto lo que deben de sentir las mujeres cuando, después de una ruptura amorosa, vuelven a la casa en que tuvieron su hogar. Una casa en la que ya nadie les espera" (Martín Garzo, 2002:167). Las casas guardan la memoria de sus huéspedes, y *La soñadora* es ante todo la historia de

⁸ "Él no construye fachadas, ni contenedores o monumentos, sino lugares donde vivir" (Martín Garzo, 2002:91).

alguien que desea recordar. Uno de los motivos por los que Juan regresa es para asegurarse de que sus recuerdos son reales. Cuando el espacio que se habita es diferente del espacio del pasado, este se vuelve difuso.: “Our past is situated elsewhere, and both time and place are impregnated with a sense of unreality” (Bachelard, 1994:58).

En numerosas obras de Martín Garzo, las inquietudes de los personajes tienen su origen en un frustrante anhelo de felicidad que algunas veces conduce a la tragedia, y otras a la simple negación de lo que se persigue: “Todos buscan esa materia escondida, luminosa [...] que tiene el poder de vivificar” (Martín Garzo, 2007:24). Aurora desea un lugar en el que ser feliz; Adela su amor trágico; Marta y Fernando la completa armonía matrimonial en *Las historias de Marta y Fernando* (1999); Isma a Reme en *El pequeño heredero*; Esteban a su princesa en *La princesa manca*; y Dulcinea el recuerdo de su caballero, Don Quijote, en *Dulcinea y el caballero dormido* (2005). Los personajes parecen estar ligados existencialmente, como los de Delibes, a la persecución de la felicidad y, también como en el caso de Delibes, condenados al fracaso. No obstante, en este sentido, para Martín Garzo la derrota de sus personajes no supone la extinción de sus sueños.

Esta persecución infructuosa en el origen de la ambivalencia que los personajes que Martín Garzo suelen presentar; por un lado los caracteriza la esperanza de hallar esa pieza que los haga felices, y por otro el fracaso de su empresa. El resultado son personajes tristes, pero iluminados por la ilusión. En una de sus primeras novelas, *Ña y Bel* (1997), ya apunta a este proceso que modela a sus personajes: “Creo que estar triste es tener el convencimiento de que las cosas son más de lo que parecen, que esconden siempre otra vida. Una vida que, sin embargo, nunca podremos alcanzar” (Martín Garzo, 1997:28). Son personajes, en cierto modo, enfermos de esperanza, con esa dolencia del espíritu que señala Martín Garzo al describir los personajes de Delibes:

Gran parte de los personajes más vivos e inolvidables de Miguel Delibes padecen esa rara enfermedad del alma, una enfermedad que les hace sentir los cambios y las transformaciones del mundo como si tuvieran lugar en sus propios cuerpos (Martín Garzo, 2001:273-274).

En *La soñadora*, la búsqueda de esa casa ideal en la que ser feliz sirve como contrapunto del deseo de escapar del pueblo,⁹ como se ha mencionado antes. Tanto el espacio íntimo, cerrado y seguro de la casa, como el abierto y enigmático que se extiende más allá del Canal de Campos, se entienden como representaciones simbólicas que sobrepasan sus límites físicos. Lefebvre apuntaba que los “espacios vividos” se creaban a través de las interacciones de sus habitantes, sus sueños, sus emociones y su memoria. De modo que tanto el espacio de soledad, como el espacio de libertad, habría que relacionarlos con la subjetividad de los personajes, así como con la idea central de que el Canal de Campos, en *La soñadora*, es un espacio gobernado por la memoria, y es esta la que impulsa a sus personajes en sus obsesiones, sueños y búsquedas.

4. EL CANAL DE CAMPOS COMO ESPACIO MÍTICO

Ivan I. Mitin, en su estudio sobre las “mitogeografías” en el ámbito rural, propone que el espacio mítico se concibe como un palimpsesto en el que tendríamos la coexistencia de diferentes sistemas semiológicos, es decir, un espacio construido a base de capas coexistentes que pueden definirse individualmente por diferentes grupos de reglas. Estas capas se corresponderían con los planos subjetivos y objetivos que señalan otros teóricos y críticos que se mencionarán a continuación. Mitin apunta hacia una realidad espacial que traspasa lo geográfico: “each place is not only filled with elements, attributes, objects that we can see or touch. We

⁹ Fátima Serra señala que es Carl Jung quien retoma el mito de la búsqueda, así como el de “la caída o descenso a un mundo de ultratumba” (Serra, 2000:76) que Freud consideró, y los coloca en primer orden de importancia. Esta búsqueda y su consecutivo fracaso pondría en relación a la naturaleza y al hombre, de modo que ese proceso ayudaría en el descubrimiento de la propia identidad. Serra añade que Joseph Campbell fue el responsable de popularizar las ideas de Jung a un nivel universal, y junto a Northrop Frye, extiende el conocimiento de que la búsqueda y la caída son parte de la formación humana, y son inevitables.

En el prólogo a *El lenguaje de las fuentes*, se apunta que uno de los mitos más frecuentes que aparece en la narrativa de Martín Garzo es el mito del “Titanic”; un proyecto que nace como desafío y que acaba en catástrofe, como el propio anhelo de la felicidad, o de muchas veces conquistar un amor imposible: “La pugna entre lo temporal y lo intemporal, entre la belleza y la miseria” (Mas, 1993:27).

shouldn't forget that each place is perceived and thought over" (Mitin, 2005:15).

Como se señalaba en las primeras páginas de este trabajo, la concepción metafísica del espacio es imprescindible para tratar el espacio literario y, en particular, en el caso de *La soñadora*, el espacio mítico. El principio básico es que el espacio no se define por sus fronteras y límites, sino por lo que ocurre dentro de él, y la visión subjetiva de los habitantes/personajes. Michael Certeau alude a esta idea, y describe un espacio social caracterizado por el movimiento y las actividades de sus habitantes. No resulta difícil establecer una conexión entre la propuesta de Certeau y la teoría de Henri Lefebvre sobre la producción de un espacio social.

Lefebvre apunta en las primeras páginas de su obra capital, *The Production of Space*, la importancia de una superación del espacio como geográfico, o geométrico: "not so many years ago, the word "space" had a strictly geometrical meaning" (Lefebvre, 1991:1). Sin embargo, el filósofo francés va más allá de la simple modelación del espacio por parte de la sociedad, y también apunta hacia la propia creación del espacio por la interacción de sus habitantes. Por lo tanto, la sociedad crea su propio espacio, aunque Lefebvre señala que la correspondencia entre un espacio y un tipo de relación social determinado es una idea demasiado simplista. Las relaciones sociales se proyectan en el espacio, de modo que solo pueden tener lugar en el mismo.

Lefebvre propone tres tipos de espacios, o mejor, tres perspectivas desde el que contemplarlo y trabajar con él: el espacio como percibido, el espacio como concebido y el espacio como vivido. El último es un aporte novedoso que va a entrar en oposición- pero no solo oposición- a la dialéctica entre lo concebido y lo percibido. Lo percibido se refiere a lo que los sentidos captan y tiene que ver con el ámbito geográfico; lo concebido se relaciona con lo mental y se corresponde con la representación discursiva del espacio, el espacio subjetivo e individual. El espacio "vivido" es un espacio en donde todos los espacios subjetivos son posibles, y pueden ocurrir al mismo tiempo. Un ejemplo que trataría de llevar al discurso este tipo de espacio sería *El Aleph*, de Borges.

La representación del espacio subjetivo va a ser una de las premisas para que se dé el espacio mítico. Como apunta Yi-Fu Tuan, una de las herramientas fundamentales del espacio mítico es la imaginación: "Mythical spaces are initially created by the power of imagination. The

world we live in, our spatial concepts are not merely based on perception, but also on the imagination” (Tuan, 2002:16)

En este trabajo se aludía antes a la importancia de explicar el espacio de *La soñadora* como un espacio de agua, ya que la relación entre los habitantes del pueblo y el canal va a condicionar la historia, los pensamientos y las emociones de los personajes. Este espacio acuático ofrece una capa subjetiva que, junto al espacio delimitado geográficamente de Medina, estructura una de las características del espacio mítico: la convivencia de un plano objetivo y material con uno subjetivo y figurado: “El espacio del mito es el lugar donde la subjetividad humana entra en relación con los fenómenos objetivos estudiados hasta ahora por la ciencia, no para anularlos sino para enriquecerlos” (Catalá Doménech, 2000:55)

Por esa visión y preminencia metafórica del agua, no es extraño encontrar que, a algunos personajes, como Santiago y Juan cuando son niños, se les califique de duendes: “dos espíritus del canal” (Martín Garzo, 2001:67). O que cuando Tomás Araujo espía a Adela mientras está bañándose, le parezca “una criatura acuática, dueña de los secretos de aquel mundo líquido” (Martín Garzo, 2001:75). La pasión de Tomás por la poesía modernista le lleva a pensar que es una ninfa, o una ondina a quien está contemplando a escondidas. A Adela, personaje más importante dentro de ese entorno en el que todos son criaturas acuáticas, se le confieren enseguida propiedades míticas, como dueña del canal y de sus sueños: “Adela, la sirena del canal. La sirena que también habría de quedarse sin voz para seguir a su apuesto forastero” (Martín Garzo, 2001:153).

Existe en *La soñadora* la conciencia colectiva de haber nacido para vivir bajo el agua. En este sentido, es notable la relación con la teoría de Lefebvre de un espacio social. Los habitantes de Medina de Rioseco se unen a su espacio en una influencia mutua:

Tu sitio es el fondo de los pantanos. Me imaginaba que Rioseco era uno de esos lugares que desaparecían bajo las aguas de un nuevo pantano, y veía a los animales [...] nadando por las calles inundadas (Martín Garzo, 2001:96)

Los personajes se vuelven “acuáticos”, el pueblo se llena de seres de mar, y todo tiene su reflejo en el agua y el Canal de Campos. También la niña muerta, imaginaria o real, que convive con Adela, necesita beber constantemente agua para seguir presente en la sociedad de los vivos,

como si sólo a través de ese simbólico acto pudiera volver a ser parte real de ese espacio: “salvo algunas conductas extrañas, por ejemplo, su necesidad constante de ingerir agua, parecía una niña normal” (Martín Garzo, 2001:236). La sociedad y el espacio son de agua, por lo tanto, alguien que viene de la muerte y pretende entrar en ellos, tiene que transmutarse de alguna forma también en agua. La perfecta comunión entre espacio y hombre se culmina en las últimas páginas con el suicidio de Adela en el canal. La búsqueda infructuosa de un futuro de amor por parte de Adela termina en el elemento que produce su esperanza. Adela muere por la frustración de sus anhelos fusionándose con el canal.

Se refuerza con este espacio metafórico la capa subjetiva del palimpsesto al que aludía Mitin. El crítico barcelonés Catalá Doménech propone la memoria como el segundo elemento fundamental para la construcción del espacio mítico, al que define como: “un no-lugar compuesto por el deseo de cada uno de los personajes y alimentado por los influjos de la memoria” (Catalá Doménech, 2000:57). En el espacio mítico se produce una recuperación del pasado, sin llegar nunca a actualizarse. Tal recuperación se produce por medio del deseo: “Es ese deseo en el que se eterniza [...] por ello se hace necesario que, entre la eternidad de la leyenda y el vacío nunca resuelto de su actual ausencia, deba instalarse el verdadero espacio mítico” (Catalá Doménech, 2000: 56). El deseo también perpetúa el mito. Un espacio mítico literario tiene lugar a través del deseo de los personajes por mantenerlo.

La soñadora es la historia de un hombre que desea recordar, y para ello regresa al espacio en el que ha sucedido su pasado. Juan recibe ayuda de varios personajes para lograr este propósito. El tiempo se sitúa en esferas, siendo la de Juan la exterior, la de Aurora inmediatamente interior, y la de Adela la más interna. Todas las esferas, sin embargo, van a estar regidas por la memoria de Aurora.

Cuando Juan Hervás entra en el pueblo después de tantos años, al recuperar progresivamente sus recuerdos perdidos, convierte a Medina y su canal en un espacio del pasado. Juan llega de un entorno “real” a un espacio y tiempos antiguos en los que lo misterioso aún vaga por las calles porque, como dijo Manolita al relatar la vida de Adela, años atrás: “nosotros aún pertenecíamos a otro tiempo [...] en el que el verdadero misterio no estaba en uno mismo, sino en el exterior” (Martín Garzo, 2002:187). Manolita propone un espacio humanizado, capaz de conservar la memoria dentro de sus límites.

Es este espacio antiguo y misterioso el que Juan recupera en su regreso. El fantasma de su amor de juventud, Aurora, viene para ayudarle en su propósito de redención a través del recuerdo. “He venido a pedirte perdón” (Martín Garzo, 2002:17) le dice Juan cuando la ve en el cementerio¹⁰, y es ella quien primero se da cuenta de que lo que Juan necesita es revivir su propia memoria. Aurora desempeña el papel, voluntario, de la persona que recuerda frente a la persona que lo ha olvidado todo, que es como decir la persona que ha permanecido en el espacio frente a la que lo ha abandonado.

Semejante a los lugares de memoria descritos por Pierre Nora, en los que cristaliza el recuerdo, en la Medina de Martín Garzo solo recuerdan los personajes que permanecen junto al canal. Juan no entiende por qué no puede acordarse de las cosas: “Me pregunto -continuó Juan- por qué no me acuerdo de casi nada. Por qué aquel tiempo es para mí un inmenso vacío” (Martín Garzo, 2002:89). A lo que Santiago le contesta: “Solo se acuerdan los que se quedan” (Martín Garzo, 2002:89). Cuando Juan se marcha, olvida. Aurora le da un primer beso cuando son niños para hechizarlo, para que nunca pierda su memoria, pero falla en su propósito: “Me olvidaste. Te fuiste de aquí y lo olvidaste todo” (Martín Garzo, 2002:143).

El espacio mítico se da por el mencionado choque entre olvido y recuerdo. Ambos planos están aquí especialmente definidos, ya que también se corresponden con el enfrentamiento de lo que está fuera con lo que está en el interior, de modo que Juan, la presencia ajena, el presente y el olvido, cuando entra en contacto con el recuerdo, retenido por Aurora en Medina y en el canal, pone en marcha el mecanismo mítico.

El fantasma de Aurora se presta a desentrañar el pasado para Juan; recuerda incluso anécdotas que no ha vivido: “- ¿Qué quieres de mí? / - Nada, solo recordar. Es curioso, soy yo la que se acuerda de las cosas. Incluso de lo que no pude conocer por haber sucedido mucho antes de que naciera” (Martín Garzo, 2002:21). La importancia de la cultura oral para Martín Garzo facilita que el folclore y las historias populares, como va a ser el caso de los relatos de Manolita, influyan en los habitantes del pueblo hasta el punto de que pasan a la memoria colectiva del espacio. En la entrevista que se recoge en el apéndice de este trabajo, el propio autor

¹⁰ Por iniciarse la novela en un cementerio, y por las unidades temáticas de muerte, “romanticismo, misterio y ensoñación” (Yvancos, 20002:303), José María Pozuelo Yvancos establece una interesante analogía entre la obra de Martín Garzo y el cuarteto para cuerdas inconcluso de Franz Schubert, *Der Tod und das Mädchen D810*.

señala que: “Hay que volver siempre al mundo del relato, el mundo de los mitos y las fábulas, a esas historias eternas que han acompañado al hombre desde el origen de los tiempos y que hablan a nuestro corazón”. Así, es posible que Aurora contemple como suyos ciertos recuerdos que pertenecen a todo el espacio de Medina. Maurice Halbwachs, en su trabajo “On Collective Memory”, apunta que la memoria de un espacio se produce siempre dentro de un marco en el que prima la colectividad:

One can now concede, if one so desires, that various capacities for memory aid each other under and are of mutual assistance to each other. But what we call the collective framework of memory would then be only the result, or sum, or combination of individual recollections of many members of the same society. (Halbwachs, 1992:39)

Al igual que otros escritores castellanoleoneses, como Luis Mateo Díez, Martín Garzo mantiene en sus obras una predilección por los relatos, es decir, los personajes de sus novelas cuentan historias a la manera de los cuentacuentos. Antes se ha mencionado la influencia de Walter Benjamin en su obra, pero si en Mateo Díez la pasión por las historias le llega por la cultura leonesa del filandón, al vallisoletano, como él ha admitido varias veces, le viene a través de su educación religiosa y su gusto por los cuentos infantiles. En *La soñadora*, los recuerdos también se entroncan a las historias, y se recubre de cualidades positivas a los personajes que las narran: “Doña Manolita podía ser sublime, especialmente cuando relataba escenas de amor” (Martín Garzo, 2002:141). Las palabras de Manolita, bajo la remembranza de Aurora, tienen la facultad de insuflar vida a la memoria, que se conserva entre los márgenes del canal y es propiedad de todos sus habitantes.

Se remarca a menudo que la función de Aurora es la de recordar, no en vano en el pueblo la llamaban “Aurora la memoriosa”. En una suerte de predicción, sabe que debe prestar atención a todas las cosas porque tarde o temprano llegaría el momento en que tendría que recordar. Se entrevé entonces la importancia de ese instante venidero:

Santiago y tú os reíais porque era capaz de acordarme de las cosas más insólitas, pero en realidad lo único que hacía era fijarme. Acabábamos de comer y veía los platos y los vasos vacíos, y las botellas a medio llenar, y de pronto pensaba, tienes que fijarte en esto, porque era como si algo me dijera que tendría que volver a ese lugar para buscar algo olvidado. (Martín Garzo, 2002:82)

Desde esa intuición que la impulsaba a mantener su atención despierta, Aurora se va a convertir en un fantasma cuyo propósito es desvelar un pasado que permanece oculto para Juan, y reafirmar su identidad perdida: “What is remembered and what is forgotten first of all depends upon the subjective management of identity, which in turn is steered by emotions, needs, forms and aims” (Schmidt, 2008:193-194). El fantasma de Aurora da voz a su recuerdo como resultado de una confrontación emocional con el amor de su juventud, y elige los diferentes segmentos de su memoria obedeciendo a la necesidad de perdón que alberga Juan.

Aurora es como un personaje de cuento folclórico que debe superar pruebas que desafían la razón: “Seguía con su eterna tarea, vaciar el canal con un cacillo agujereado”¹¹ (Martín Garzo, 2002:85). Las dificultades que atraviesa el personaje literario que recuerda se recogen en *La mirada monstruosa de la memoria* (2009). Se lucha contra el olvido y contra la propia dualidad de la memoria, entre realidad e invención: “Hacer memoria no es un trabajo fácil. En la voluntad de mirar atrás y recoger y significar, se lidia con la ambigüedad de la “verdad”, con la omnipresencia del olvido, y con la imperfección del medio: la escritura” (Gamero de Coca, 2009:141).

Catalá Doménech apuntaba que en el espacio mítico el pasado no llega nunca a actualizarse. Aurora y el cacillo agujereado representan la afirmación del crítico a través de la intención de Aurora de recuperar el pasado para Juan. Se trata de una intención fallida, ya que debe dejarlo ir cada poco tiempo, debido a las interrupciones en la narración por parte del presente en las que Aurora deja de recordar. Bajo la mirada retrospectiva de Aurora se ampara la narración, es decir, en el recuerdo de Aurora tienen lugar todas las historias relatadas en la novela, incluso la de Manolita, que también recuerda y narra, en primera persona, el relato de Adela, que tanta impresión causaría en Juan y en Aurora. Al ser el personaje que origina la narración del pasado, Aurora se sitúa en el centro del espacio mítico, aunque son varias voces las que confluyen en ese pasado.

Sin embargo, es Juan el que pronto, animado por las palabras e imágenes que Aurora trae a su mente, comienza a recordar por sí mismo, aunque el autor no descubre si lo que recuerda es realmente propio o solo

¹¹ Esta imagen se relaciona con la célebre anécdota de San Agustín, cuando vio un niño –un ángel– que trataba de meter el agua del mar en un agujero hecho en la arena.

lo que el fantasma de Aurora le ha hecho imaginar: “Ahora eres tú el que se acuerda de las cosas- murmuró Aurora, que se había sentado a su lado en la cama” (Martín Garzo, 2002:55). Es interesante el cambio que se produce en Juan desde el instante en que llega al pueblo. Fuera de él, los fragmentos deslavazados que se relatan de su vida presentan una existencia más real: el tiempo pasa, y los hechos se muestran en un orden cronológico en el que él persigue diferentes metas profesionales; sin embargo, una vez en Medina, el tiempo se detiene y Juan comienza a ser la persona que era antes, a revivir, gracias a Aurora, su niñez y juventud olvidadas. Juan se mueve entre el pasado y el presente en *La soñadora*; el tiempo se ha detenido en una mirada que se vuelve continuamente hacia atrás en un vano intento de actualización. El espacio de *La soñadora* es un espacio en el que se han armonizado las diferentes temporalidades, y en el que el presente deja de tener protagonismo. Alrededor del canal no existe la diferencia entre pasado, presente y futuro que hay fuera del pueblo:

El espacio de la lectura resuelve en una línea armónica única dos melodías convergentes, dos líneas complementarias que borran la frontera entre lo pasado y lo presente. El tiempo no pasa, quien pasa es el personaje, desplazándose hacia atrás y hacia adelante; el pasado es, como el presente y el futuro, parte de una duración. (Gullón, 1980:41-42)

La memoria se contempla como algo físico que se queda debajo de las piedras del canal, enquistado en ese espacio de agua; por tal motivo, Aurora busca entre sus límites el recuerdo de Juan cuando lo echa de menos: “Cogía la bicicleta y, siguiendo su orilla, llegaba hasta la sexta esclusa, donde estaba el acueducto. Allí, en uno de sus arcos, estaba nuestro sitio” (Martín Garzo, 2002:69). La voz de Juan quedó apresada entre aquellas fronteras, y de allí es donde tiene que recuperarla. Los recuerdos parten del Canal de Campos, de la esperanza y del fracaso de la misma que produce su contemplación.

CONCLUSIONES

La necesidad de inventar y relatar es connatural al hombre, como asegura Aurora. Buscar algo que sea capaz de trascender la experiencia cotidiana incumbe al ser humano a nivel existencial, y conlleva la imposibilidad de su encuentro: “Y, según Aurora, donde había hombres y mujeres siempre había quimeras y el deseo de soltar las amarras que les

sujetaban al mundo real” (Martín Garzo, 2002:14). En última instancia, se inventa para explicar la vida. Aurora termina por esclarecer a Juan algo que considera básico, y con lo que alude a la importancia de acudir al pasado para explicar el momento presente: “Para entender a los vivos hay que comunicarse con los muertos” (Martín Garzo, 2002:228). La finalidad del proceso al que quiere someterse Juan, entonces, sería la de explicar su momento actual, su existencia misma, y para conseguirlo ha decidido regresar al Canal de Campos en busca de su memoria, real o ficticia. Martín Garzo señala que: “El diálogo con los desaparecidos está en la base de esa facultad imprescindible para esa vida del alma que es la imaginación” (Apéndice).

Marta López asegura que el diálogo del hombre con el espacio, adquiriendo este último una autonomía frecuentemente denegada, es el aspecto primordial que separa la representación moderna del paisaje, de su concepción romántica, según la cual el paisaje se supeditaba exclusivamente a la emoción y voluntad humanas (López, 2000:115). *La soñadora* es un libro ejemplar en este sentido, ya que la confrontación entre el canal y los personajes es la acción determinante en la historia. Las teorías espaciales más importantes del siglo XX proponen que el espacio necesita de sus habitantes para formar su identidad. Se apuntan, además, dos elementos fundamentales para que se produzca la mitificación del espacio: la presencia de una capa subjetiva en dicho espacio, y la memoria. En el texto de Martín Garzo, la unión entre espacio y memoria se da a través del deseo de recordar de Juan, y de la interiorización del canal por parte de los personajes, de modo que la presencia del agua da forma a un plano subjetivo y complementario del espacio geográfico.

En ese espacio, poblado de sirenas, ondinas y personajes atados psicológica y emocionalmente al canal, la memoria va a desencadenarse por el regreso de Juan al pueblo. El fantasma de su antigua novia, Aurora “la memoriosa”, comienza a desentrañar el pasado con su cacillo agujereado, en una tarea extenuante que persigue la actualización de unos hechos que Juan ha olvidado al salir del lugar. Tal actualización nunca puede llegar a producirse; como la imagen del cazo indica, el pasado se escurre por los agujeros y hace que sea preciso retomarlo una y otra vez.

El espacio mítico necesita del ser humano para mitificarse, pues solo de la experiencia humana parte la visión subjetiva necesaria para la construcción de los no-lugares de Catalá Doménech, o los palimpsestos de Mitin. La idea de fondo, que ahora resultará fácilmente deducible, es que

“lo mítico” no puede ser parte inherente de un espacio, sino que se adquiere por el contacto con sus habitantes, dada la subjetividad necesaria para que ocurra.

En definitiva, Martín Garzo construye en *La soñadora* un frondoso espacio narrativo, de múltiples significaciones, cuyos ejes centrales son la invención, la búsqueda, el olvido y la memoria. La unión del espacio y el recuerdo, propio de los lugares de memoria; el deseo de recordar de Juan, que posibilita toda la historia gracias a su búsqueda de redención; y la pulsión del agua, como símbolo de libertad y de renovación, componen un espacio metafísico que termina siendo mitificado por sus personajes.

APÉNDICE

Entrevista realizada a Gustavo Martín Garzo en mayo del 2010 de forma telemática.

¿Cuáles considera sus influencias más destacadas a la hora de escribir?

Son muchos los escritores que me gustan. Leo habitualmente poesía, y tal vez mis narradores preferidos, con Franz Kafka, sean los norteamericanos. Los escritores sureños: William Faulkner, Carson McCullers, Truman Capote, Flannery Oconnor. Son escritores realistas, pero sus obras están llenas de locura. Yo no pido a los libros que me entretengan; les pido belleza, atrevimiento, que me lleven a un lugar de extrañeza. Es un error pensar que los libros son iguales para todos. Uno debe dejarse llevar por lo que le da placer. Mis mejores recuerdos como lector era cuando me dejaba llevar por los libros que me gustaban, sin otro rumbo que el que me marcaba la emoción que me proporcionaba su lectura.

Pero también está el cine, que con los libros es la gran pasión de mi vida. He visto miles de películas, y las sigo viendo sin descanso. Entrar en una sala de cine me sigue conmoviendo como cuando era un niño. Me gusta el cine por su poder de fascinación y porque tiene que ver con nuestros ensueños. Mi deuda con él es infinita, y está presente en todos mis libros

¿Cuál es la obsesión o las obsesiones de Gustavo Martín Garzo?

La infancia, el amor y la desdicha. En las tres está presente el paso de tiempo. La infancia es sin duda la época más importante de nuestra vida. La más intensa, la más asombrosa, la más decisiva y perturbadora. Brancusi, el gran escultor, dijo que cuando no somos niños estamos muertos, y creo que es cierto. Para el niño lo real no es solo lo que podemos tocar y comprender, sino que también está hecho de nuestros pensamientos y deseos.

¿Siempre quiso ser escritor?, o ¿recuerda algún momento decisivo que le encaminó hacia ese objetivo?

Nunca soñé con ser escritor. Todavía ahora, cuando alguien me califica así, dudo que se esté refiriendo a mí.

¿Cuáles cree que son las “herramientas” más importante del escritor?

La más importante es la disciplina. El narrador es un corredor de fondo, debe dosificar sus fuerzas, no tener prisa, saber esperar. Pero, claro, tiene que tener una historia. Una historia y el deseo de contarla. Una historia que tenga que ver con él, con su propia vida, que nazca de lo que Natalia Ginzburg llamó la memoria amorosa, pues solo se puede escribir de lo que uno ha vivido. Y hay que amar las palabras. Es un amor exigente, como todos los amores que merecen la pena.

¿Su experiencia como psicólogo condiciona de algún modo su escritura, la creación de los personajes, o cómo estos se relacionan con su entorno? ¿Ha utilizado alguna vez alguna de las historias de sus pacientes como inspiración o punto de partida para su creación?

Mi experiencia como psicólogo me enfrentó a la desdicha humana. Y la literatura se nutre de ella. La vida está llena de pérdidas y de momentos dolorosos, y por eso las grandes historias suelen ser tristes, porque dan cuenta de lo que nos pasa. Pero también está el amor. El amor siempre se rebela contra la muerte, no la admite, se empeña en negarla. Cuando amamos a alguien nos rebelamos contra la idea de que pueda desaparecer.

Escuché hace tiempo a alguien que decía- y es algo que yo también comparto como lector- que leer a Martín Garzo es como si alguien te estuviese contando una historia al oído. ¿Cree que es importante la tradición oral, la cultura de contar historias, de los cuentacuentos, a

la hora de la producción literaria?, y a este propósito ¿considera que entre los escritores de Castilla y León se ha dado cierta tendencia a redescubrir la fascinación por contar historias en los últimos años, ese buscar el asombro del lector?

No hay que renunciar a la imaginación y a la fantasía, y en esto debemos aprender de los niños. Viven en el asombro. Así deberíamos vivir también nosotros, sin renunciar al sentimiento del misterio, esperando siempre encontrar algo nuevo. Hay que volver siempre al mundo del relato, el mundo de los mitos y las fábulas, a esas historias eternas que han acompañado al hombre desde el origen de los tiempos y que hablan a nuestro corazón. Chesterton dijo que los cuentos de hadas eran la verdadera literatura realista. Es en los cuentos donde se dice nuestra verdad.

¿Es todavía posible sorprender al lector con las historias?

El escritor debe seducir al lector. Contar algo atractivo y hacerlo de una forma oscura y luminosa a la vez. Un perverso con un corazón candoroso. No sé si es posible algo así, pero ese sería el mejor narrador. Coleridge dijo que la poesía era transformar lo familiar en extraño y lo extraño en familiar. Y esa es tarea de la imaginación. Santa Teresa la llamó la loca de la casa, pero su misión está llena de sentido común. Hacer que la realidad vuelva a ser deseable, y que los deseos se hagan reales. En definitiva, que eso que llamamos lo real no pueda existir sin el anhelo de lo verdadero.

Sus obras se sitúan en entornos rurales, y dado la proliferación de novelas que tienen lugar en espacios provinciales de los últimos 30 años en Castilla y León ¿cree que es oportuno hablar de un empeño, quizás contra el olvido, que posibilita esta proliferación ante la paulatina urbanización de la comunidad y el país? ¿Hay algo de denuncia consciente contra el olvido en su narrativa?

Nietzsche dijo que para vivir era necesario olvidar. No podríamos vivir sin olvido, cargando el peso de todo lo que sucede, teniendo en nuestro pensamiento las innumerables desgracias e injusticias que se cometen a nuestro alrededor, las que nosotros mismos tal vez hemos cometido alguna vez. El olvido es necesario para que la vida pueda recuperar la inocencia que necesita para continuar. Pero eso no quiere decir que la memoria no sea necesaria. Qué seríamos sin ella. Es como el arca de Noé. En ella guardamos todo lo que no queremos que desaparezca. En

esa dialéctica entre el olvido y la memoria está nuestra vida.

Relacionado con lo anterior, ¿le parece que la memoria es una pieza importante en sus obras literarias? ¿Memoria o invención?

La memoria es una forma de conocimiento, de investigación. Saber quiénes somos supone preguntarse de dónde venimos y quiénes fueron los que nos precedieron. Este diálogo con los muertos me parece inherente a la literatura. En cierta forma, siempre que leemos estamos dialogando con los que ya no están. En unos casos, porque sus autores murieron hace tiempo; en otros, porque no están presentes a nuestro lado. El diálogo con los desaparecidos está en la base de esa facultad imprescindible para esa vida del alma que es la imaginación.

En obras como *La soñadora* uno tiene la impresión de que la memoria se asocia al espacio. ¿Considera que los lugares pueden servir de receptáculos para una memoria popular? Es decir, ¿el que se queda es el que recuerda, frente a la persona que se va?

Walter Benjamin distinguía entre dos tipos de narradores, el campesino sedentario y el marino mercante. El primero hablaba del mundo en que le había tocado vivir y de los sucesos significativos que habían tenido lugar en él; el segundo lo hacía de ese mundo ancho y ajeno a que le habían conducido sus viajes. Los dos eran necesarios. Gracias a los relatos del sedentario los hombres recuperaban la memoria de su comunidad, situándose en la fértil estela de los que les precedieron; gracias a las palabras del viajero se abrían a otras vidas y otros deseos. Saber conjugar ambos papeles es la misión del narrador, que oscila siempre entre ese sentimiento de pertenencia a un lugar, y su deseo de alejarse, de abrirse a un mundo más amplio y diverso. Ese fecundo diálogo entre imaginación y memoria ha sido una de mis búsquedas al escribir.

A raíz, también, de *La soñadora*, y de la búsqueda de Aurora de una casa pensada solo para ella. ¿Existe un lugar en el que ser feliz? ¿Existe un espacio para cada uno en el que nos espera la felicidad, o más bien hay una necesidad insaciable de buscar más allá de nuestro espacio, común a al ser humano?

No, claro que no. Sin embargo, hay momentos, épocas especiales, abiertas a la felicidad. Eso es el amor, llegar a un lugar sin miedo. La vida no nos pertenece, es un don extraño y maravilloso. Los hombres religiosos

hablan de la gracia, como un don que en ciertos momentos privilegiados los hombres reciben de Dios. Hoy no creemos en ningún dios, pero el concepto de la gracia me sigue pareciendo necesario. Habla de la vida como algo que recibimos, como algo que tenemos que cuidar y que nunca entenderemos: el más grande de los misterios. En realidad, no abandonamos el mundo de los cuentos. Creemos que nuestra existencia adulta nos sitúa lejos de ellos, pero no es verdad. Los cuentos siguen ahí y somos presas de las mismas pasiones que agitan a sus personajes. El poder, la ambición, la envidia, los celos, el amor y el odio siguen determinando nuestras acciones. Y la envidia, que lleva a la murmuración y al deseo de dañar al otro, es una de las pasiones negativas más poderosas.

¿Cree que el lugar en el que uno escribe puede condicionar a la hora de la elección de temas, el estilo, etcétera de forma que se puede hablar de una escritura propia castellanoleonesa?

No, no lo creo. Yo hablo de mi ciudad y de los lugares que conocí en mi infancia, pero esos lugares viven a la vez en el mundo que llamamos real y el soñado. El hombre vive en la materia, y necesita la ciencia para comprenderla y la técnica para transformarla; pero también vive entre representaciones, y para moverse entre ellas necesita el mundo del arte. Todo lugar existe a la vez en esos dos planos, el real y el de nuestras representaciones. Sí, todo es mito, todo está traspasado de fantasía. Lo real no es solo lo que podemos tocar y comprender, sino que también está hecho de nuestros pensamientos y deseos. Y un escritor debe nutrirse de ese mundo escondido.

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gaston (1994), *The Poetics of Space*, Boston, Beacon Press.

Catalá Doménech, Joseph María (2000), "La mirada difusa: formaciones y deformaciones del espacio mítico contemporáneo." *Análisi*, 24, pp. 55-69.

Cassirer, Ernst (1945), *Antropología filosófica*. Méjico, Fondo de cultura económica.

- Certeau, Michel de (1988), *The Practice of Everyday Life*, Londres, University of California Press.
- Cirlot, Juan Eduardo (2002), *Dictinonary of Symbols*. Traducción. Jack Sage, Nueva York, Philosophical library Inc.
- Gamero de Coca, Juana (2009), *La mirada monstruosa de la memoria*, Madrid, Ediciones Libertarias.
- Gullón, Ricardo (1980), *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, editor S.A.
- Halbwachs, Maurice (1992), *On Collective Memory*, Chicago, University of Chicago.
- Lefebvre, Henri (1991), *The Production of Space*, Cornwall, Blackwell publishing.
- López, Marta (2000), "Dándole voz a la naturaleza en La lluvia amarilla.", *Ixquic: revista hispánica internacional de análisis y creación*, 2, pp. 113-23.
- Martín Garzo, Gustavo (1997), *Ña y Bel*, Madrid, Ave del Paraíso.
- Martín Garzo, Gustavo (2000), *El valle de las gigantas*, Barcelona, Destino.
- Martín Garzo, Gustavo (2001), *El hilo azul*, Madrid, Aguilar.
- Martín Garzo, Gustavo (2002), *La soñadora*, Barcelona, Random House Mondadori S.A.
- Martín Garzo, Gustavo (2003), *El libro de los encargos*, Barcelona, Areté.
- Martín Garzo, Gustavo (2006) "El vuelo de la perdiz roja.", en Miguel Delibes *Viejas historias y cuentos completos*, Palencia, Menoscuarto Ediciones, pp. 7-11.

- Martín Garzo, Gustavo (2007), "Las cualidades de la puerta que se abre." *Cuadernos hispanoamericanos*, 690, pp. 21-26.
- Mas, José (1993), "prólogo" a Gustavo Martín Garzo, *El lenguaje de las fuentes*, ed. José Mas, Madrid, Catedra, pp. 11-57.
- Mitin, Ivan I. (2005), "Mythogeographies of rural areas." *Theories and Practices of Rural Research*, pp. 32-53.
- Morán Rodríguez, Carmen (2010), "El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo". En María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (ed.), *Geografías fabuladas*, Madrid, Iberoamericana, pp. 159-197.
- Nora, Pierre (1994), "Between Memory and History: Les Lieux de Memoire." En Robert O'Meally y Geneviève Fabre (ed.), *History and Memory in African-American culture*, Nueva York, Oxford UP, pp. 284-300.
- Pérez-Rioja, José Antonio (2008), *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Editorial Tecnos.
- Poulet, Georges (1961), *Les métamorphoses du cercle*, Paris, Plon.
- Pozuelo Yvancos, José María (2004), *Ventanas de la ficción, Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*, Barcelona, Península.
- Ricoeur, Paul (2000), *La memoria, La historia, el olvido*, Argentina, Fondo de cultura económica de Argentina.
- Schmidt, Siegfried J. (2008), "Memory and Remembrance: A Constructivist Approach", en Astrid Erll y Ansgar Nünning (ed.), *Cultural Memory Studies*, Berlin, Nueva York, Walter de Gruyter, pp. 191-203.
- Serra, Fátima (2000), *La nueva narrativa española. Tiempo de tregua entre ficción e historia*, Madrid, Pliegos.

Soja, Edward W. (1996), *Thirdspace*, Oxford, Blackwell Publishers.

Tseng, Li-Jung (2010), “Espacios reales y espacios fantásticos en *La soñadora*”, en María Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez (ed.), *Geografías fabuladas*, Madrid, Iberoamericana, pp. 199-211.

Tuan, Yi-Fu (2002), *Space and Place. The perspective of Experience*, London, University of Minnesota Press.

Valls, Fernando (2003), *La realidad inventada*, Barcelona, Crítica.