

El realismo expresionista de Pablo Gutiérrez: *Los libros repentinos*, novela social entre testimonio y vanguardia

Pablo Gutiérrez's Expressionist Realism: *Los libros repentinos*, a Social Novel Between Testimony and Avant-Garde

CRISTINA SANZ RUIZ

Universidad Complutense de Madrid / Universidad Carlos III de Madrid

cristina.sanz@ucm.es / cristina.sanz@uc3m.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2121-9944>

Recibido/Received: 30/09/2024. Aceptado/Accepted: 12/11/2024.

Cómo citar/How to cite: Sanz Ruiz, Cristina, "El realismo expresionista de Pablo Gutiérrez: *Los libros repentinos*, novela social entre testimonio y vanguardia", *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 22 (2024): 321-343.

DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.22.2024.321-343>

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: Este artículo lleva a cabo un análisis de *Los libros repentinos* (2015), novela de Pablo Gutiérrez, a partir de dos ejes principales, el del espacio y el del lenguaje. El primero la emparenta con la novela de barrio y la tradición de la literatura realista. Por otro lado, el uso del intertexto y de los recursos lingüísticos la acerca a un formalismo vanguardista. Argumentamos que el quijotismo de la novela se apoya en el dialogismo para hacer de puente entre ambas preocupaciones. Así, Gutiérrez representa y reivindica una nueva forma de hacer novela social, innovadora en lo estético y comprometida en lo temático.

Palabras clave: Compromiso; testimonio; novela social; quijotismo; intertextualidad

Abstract: This article conducts an analysis of *Los libros repentinos* (2015), a novel by Pablo Gutiérrez that is grounded in two main axes: space and language. The first connects it to the neighborhood novel and the tradition of realist literature. On the other hand, the use of intertextuality and linguistic resources aligns it with avant-garde formalism. We argue that the Quixotism of the novel relies on dialogism to bridge these two concerns. In this way, Gutiérrez represents and advocates for a new way of writing social novels that is innovative in its aesthetics and committed in its themes.

Keywords: Commitment; testimony; social novel; quixotism; intertextuality.

Sumario: Introducción: un libro al filo del olvido; 1. Una novela de barrio; 2. El poder revolucionario de la palabra; 3. Un esqueleto intertextual; 3.1. Intertexto como fuste arquitectónico; 3.2. Intertexto como sutura discursiva; 3.3. Intertexto como recurso paródico; 3.4. Intertexto como legitimación; 4. En busca de un lenguaje inesperado; 4.1. Juegos ortotipográficos; 4.2. Innovaciones morfológicas; 4.3. Exploración sintáctica; 4.4. Experimentación discursiva; Conclusiones

Summary: Introduction: A Work on the Edge of Oblivion; 1. A Neighborhood Novel; 2. The Revolutionary Power of Words; 3. An Intertextual Skeleton; 3.1. Intertext as Architectural Shaft; 3.2. Intertext as Discursive Suture; 3.3. Intertext as Parodic Resource; 3.4. Intertext as Legitimization; 4. In Search of an Unexpected Language; 4.1. Orthotypographic Games; 4.2. Morphological Innovations; 4.3. Syntactic Exploration; 4.4. Discursive Experimentation; Conclusions

INTRODUCCIÓN: UN LIBRO AL FILO DEL OLVIDO

Azar, mercado, modas, fortuna, calidad, interés. Nadie ha descubierto todavía a qué obedece en última instancia el éxito de una obra literaria y, aún menos, su capacidad para asentarse como canónica (o lograr convertirse en objeto de debate académico). En general, es más fácil encontrar el punto que favorece el éxito de un libro —una reseña, una entrevista, un reportaje, un premio— que el motivo por el que otro cae en el olvido. Y no es raro que esto pase, dada la saturación abrumadora de novedades que cada semana se disputan nuestro posible amor en las librerías. A veces sucede que una noción, un concepto, sitúan una (o varias) obras en el centro de la atención crítica. En marzo de 2013, el periodista cultural Javier Rodríguez Marcos habla por primera vez del fenómeno de “la novela de la crisis” y a él adscribe, a priori, tres novelas: *Animales domésticos* de Marta Sanz, *Democracia* de Pablo Gutiérrez y el texto que pone en marcha su reflexión, *En la orilla* de Rafael Chirbes. Los tres novelistas coinciden en su postura comprometida y testimonial, además de su preocupación por escribir con un lenguaje que supere lo estrictamente funcional. Pero, a diferencia de Marta Sanz y Rafael Chirbes (y de otros autores de esta tendencia, como Isaac Rosa, Belén Gopegui o Elvira Navarro), la obra de Pablo Gutiérrez no ha despertado un interés parejo en la literatura académica.

Su novela *Democracia*, publicada en 2012 por el sello Seix Barral, marcó, sin duda, un antes y un después en su carrera. Primero, porque con ella había dado el salto a un gran grupo editorial (antes le habían publicado

dos novelas y una colección de relatos las editoriales La Fábrica¹ y Lengua de trapo).² Segundo, porque su clasificación como “novela de la crisis” en el momento en que se empezaba a hablar del fenómeno la situó en un espacio privilegiado del mapa literario español: el de la nueva literatura social. Con ello, *Democracia* suele aparecer al menos mencionada en casi cualquier estudio monográfico sobre la materia (Ayete Gil, 2023; Basabe, 2019; Becerra Mayor, 2021; Bezhanova, 2017; Calvo Carilla, 2019) y ha sido ya objeto central de análisis por parte de algunos investigadores (Matos-Martín, 2017; Rentería, 2020). Sin embargo, su sucesora cronológica, *Los libros repentinos* (2015), no parece haber dejado todavía huella visible. El lanzamiento atrajo un discreto interés y fue reseñada en varios medios de crítica literaria prestigiosos como *Babelia* (Solano, 2015), *El Cultural* (Suau, 2015) o *Mercurio* (Sanz Villanueva, 2015) pero no encontramos después nuevas referencias, salvo una discreta mención en un artículo de Carolina León Vegas (2019: 82) sobre la novela de la crisis, donde sí se ocupa por extenso de *Democracia*. Esperamos, por tanto, que este trabajo sirva para poner una primera piedra sobre la que edificar el estudio de *Los libros repentinos*, una obra que no merece haber quedado al filo del olvido. Las próximas páginas tratarán de demostrarlo.

1. UNA NOVELA DE BARRIO

Con una caja que “llegó por azar para contarle cuanto no sabía” (Gutiérrez, 2015: 15) comienza *Los libros repentinos*. Una caja repleta de los clásicos y contemporáneos de la literatura española de la colección Austral acaba por error en manos de Remedios, viuda septuagenaria y lumpenproletaria que ha vivido recluida y sin aspiraciones en el barrio sevillano de las Casas Baratas. Su lectura hace efecto quijotesco y despierta en Reme una conciencia de clase que la llevará a liderar una revuelta colectiva tras leer en un bando municipal que se les prohíbe tender ropa en terrazas y balconillos. La prohibición parte de una idea tan ingenua como bienintencionada: el bando ha sido firmado por el concejal del distrito —un pijo ajeno a la realidad de las Casas Baratas—, quien visita la barriada y se queda horrorizado ante la estampa de balcones llenos

¹ Rosas, restos de alas (2008)

² En Lengua de Trapo publica su segunda novela, *Nada es crucial* (2010), su colección de relatos *Ensimismada correspondencia* (2012) y la reedición de *Rosas, restos de alas y otros relatos* (2011), donde la ópera prima aparece acompañada de seis cuentos inéditos.

de ropa tendida. Esto le hace pensar que un cambio estético ayudará a mejorar las condiciones de vida de sus moradores. El concejal resulta ser bisnieto del ficticio Conde de Alcotán, presidente perpetuo del Patronato de Casas Baratas y trasunto del histórico Conde de Halcón.³ Con este parentesco el autor pone de relieve cómo la incapacidad de ver al otro pervive desde la propia ideación del barrio hasta la actualidad: ricos jugando a arreglar la vida de los pobres. El concejal del distrito del siglo XXI hereda la misma ceguera social que impedía al director general del Real Patronato entender las condiciones materiales de la gente que iba a asentarse en esos enclaves. Hasta tal punto es importante la reflexión en torno al modelo urbano, que la novela se cierra con una cita extensa de Antonio Fernández Medina, el director general del Real Patronato de las Casas Baratas, quien en 1961 definía “el arte de *habitar* como el conjunto de conocimientos y normas para conservar las viviendas en condiciones de higiene, limpieza y un mínimo de decoro estético” (Gutiérrez, 2015: 261). La reflexión, ubicada de broche final, derrocha sorna. ¿Cómo es posible que los habitantes de las “nanocasas” (Gutiérrez, 2015: 86) no logran dominar “el arte de *habitar*”?

El espacio se erige, por tanto, como uno de los protagonistas de *Los libros repentinos*, no desde un presupuesto colorista sino con la voluntad testimonial de denunciar un urbanismo hecho para pobres. El propio Gutiérrez confirma en un ensayo posterior que *Los libros repentinos* habla “del problema de la vivienda, del urbanismo, de la construcción hostil y deshumanizada de nuestras ciudades, de las casas” (Gutiérrez, 2017: 197). Para ello, en los primeros capítulos de la novela conocemos la historia de esta anciana que ha vivido toda la evolución del barrio de las Casas Baratas. El relato se acerca casi a un tratado de sociología urbana, donde los cambios en el paisaje del asfalto se producen siempre ligados a transformaciones sociales. La novela insiste en cómo estos enclaves se construyen en torno a parroquias con el objetivo de situar la religión en el centro de la vida social y que esta ejerza su poder domesticador (Gutiérrez,

³ Antonio Halcón y Vinent (1865-1963), I Conde de Halcón y tres veces alcalde de Sevilla. Como explica Ramón Queiro Quijada en su tesis doctoral *Patronato Municipal y Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla. Aportaciones a la conformación de la ciudad a través de la vivienda social: 1913-1986*, el Conde de Halcón y presidente perpetuo del patronato fue una de las personas más ligadas a la historia del Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla, que fundó a instancias de Alfonso XIII en 1913 y refundó en colaboración con el arzobispado de Sevilla en 1954 (2015: 59-63). Para un conocimiento más detallado de la historia de las Casas Baratas remitimos a este mismo trabajo.

2015: 76). Además de la preeminencia de la religión en estos espacios, se señalan otros patrones sociológicos unidos indisociablemente a ellos: la insalubridad, la falta de acceso a la educación, las familias desestructuradas, la delincuencia o el efecto de las drogas en la población joven.

El barrio donde se desarrolla la trama aparece denominado a lo largo del texto como “extramuros”, por oposición al “intramuros” con que se define el centro de la ciudad. El muro queda constituido en su doble dimensión, real y simbólica. Las Casas Baratas se muestran como un entorno cerrado y escindido de la ciudad principal, donde no hay cabida para el trasvase de personas o de ideas, “un cinturón suburbial del mismo tamaño que la ciudad antigua, [...] una muralla de piezas idénticas como una dentadura” (Gutiérrez, 2015: 22), un micromundo que opera con reglas propias. La tragedia, de hecho, se produce cuando se traspasa esa frontera, cuando un elemento de uno de los dos núcleos cruza al otro: Reme yendo a la biblioteca de intramuros a saciar su sed de lectura; el concejal de buena cuna que decide adentrarse en el barrio extramuros.

Esta atención al barrio suburbial enlaza, por cierto, con una fecunda tradición de la novela española que bebe de los cauces del realismo para escenificar la “oposición binaria entre centro y periferia” (García Ponce, 2015: 86). Nos referimos a lo que algunos autores han bautizado como la “novela de barrio” (Escrig Aparicio, 2003). Pero, a diferencia del costumbrismo que suele caracterizar a estas narraciones, las descripciones en *Los libros repentinos* intentan alejarse de lo mimético. El narrador apenas indica el nombre de las calles⁴ o la ocupación de sus habitantes. El topónimo no aparece siquiera mencionado en la nota aclaratoria final, donde se aportan unas pinceladas acerca de la historia de las Casas Baratas.⁵ Que la ciudad marco donde se sitúa la acción es Sevilla se deduce por el contexto o ha de indagarse a partir de ciertas informaciones

⁴ Sí se menciona que “Reme vive en el tercero derecha del número nueve de la calle Coral” (Gutiérrez, 2015: 96) y que las calles afectadas por el bando son “Amatista, Coral, Esmeralda y Diamante” (Gutiérrez, 2015: 204). Estos nombres modernistas, antítesis de la realidad que designan, cumplen una función más irónica que referencial.

⁵ Las casas baratas son un fenómeno propio del urbanismo español en el siglo XX, sobre todo de la primera mitad, que se proponía “paliar los problemas de carestía e insalubridad en las viviendas, tenía el propósito explícito de fomentar la propiedad individualizada de la residencia, tendencia que se consideraba como favorecedora de la cohesión social e incentivadora del ahorro. [...] De un modo más genérico, la denominación de casas baratas se ha atribuido de forma indiscriminada a toda la vivienda pública de la primera mitad del siglo XX realizada en el país.” (Zoido, 2000: 65)

complementarias. No significa esto que se pretendan ocultar las coordenadas espaciotemporales (es fácil echar cuentas a partir de la edad de Reme⁶ o relacionar las cofradías de Semana Santa con un enclave específico), pero tampoco se explicitan. Es curioso, cuanto menos, que en una obra donde se otorga al espacio una importancia capital y donde se presta tanta atención a la historia del lugar, no se mencione ni el nombre ni la ubicación exacta de la urbe, que el lector tendrá que intuir o averiguar. Como resultado, el texto se aparta de cualquier tipo de tinte localista y folclórico revistiéndose de una capa universalizadora que se ve reforzada por la decisión del autor de representar la lengua de los personajes sin transcribir particularidades diatópicas o diastráticas.

2. EL PODER REVOLUCIONARIO DE LA PALABRA

Los libros repentinos denuncia, pues, la construcción de esos lugares diseñados con el objetivo de contener a sus moradores sin necesidad de amenazas ni alambres de espinas. A los habitantes de estos guetos se les proporciona una serie de servicios básicos que los mantienen alejados de los centros urbanos. Se trata, en fin, de una arquitectura pensada para impedir que germinen revoluciones. Solo algo extraordinario, algo de veras poderoso y fuera del orden establecido, podría romper ese *statu quo*. ¿Y si ese algo fuera la literatura? Reme ha vivido anestesiada, sexual y políticamente, pero la lectura hace saltar una chispa que la saca de su letargo. Y no sólo a ella. La literatura le aporta el capital cultural necesario para diferenciarse y, por tanto, convertirse en líder de un motín insumiso:

Esa extravagancia situaba a Reme en una posición distinguida dentro de la jerarquía del barrio: Reme era la vieja loca pero también era la vieja médium, la que se enteraba de lo que ocurre y sabe palabras que los demás desconocen, salmos, proverbios, reales decretos, normativas municipales (Gutiérrez, 2015: 100).

Con un personaje de cierta edad que se vuelve loco leyendo libros, el molde quijotesco salta a la vista. Reme cree que habita en esas lecturas, que esos libros son el mundo y que su misión particular, por tanto, es la del héroe cervantino: salir a desfacer entuertos. En el quijotismo confluyen literatura y revolución siguiendo una relación de tipo causal: la causa (la

⁶ Sabemos que nació en el 42 y que la caja de libros llegó cuando “iba a cumplir setenta años” (Gutiérrez, 2015: 30), por lo que acción se desarrolla a partir de 2012.

lectura) y la consecuencia (la sed de justicia). Por supuesto, hay muchos elementos que también separan a Reme y don Alonso. Reme no ve gigantes donde hay molinos de viento, pero sí ve a un Juanito Santa Cruz cuando mira a un simple concejal. E, igual que el discurso de don Quijote se apropia —imita, parodia— de los libros de caballerías o de la novela pastoril, el de Reme se apropia —imita, parodia— de los libros repentinos.

Rasgo que ya se apunta desde el propio nombre de la heroína. Por un lado, un remedio alude a la manera de arreglar algo. Reme se convierte, gracias a la lectura, en la voz de las Casas Baratas y, por ende, en su posible salvación. De este modo, la novela establece una identificación metonímica entre lectura y solución a través del nombre de la protagonista. Por otro, y al mismo tiempo, en su forma apocopada, “Reme” también evoca el verbo remedar. Un remedo es una imitación, una copia que, en cuanto tal, siempre será imperfecta (y que incluso podrá llegar a alcanzar el nivel de caricatura o parodia). Reme es un personaje construido a partir de remedos de los grandes personajes de la literatura. De hecho, su primera descripción al principio de la novela ya se colma de reminiscencias literarias: “Reme es una vieja indecente que viste con harapos y deja que el pelo le crezca sobre los hombros como la mala hierba” (Gutiérrez, 2015: 9); más allá de la directa alusión al título de Baroja, pensamos enseguida en la vieja Benina, en la indecente *puta vieja* Celestina o en la harapienta Nela.⁷ También en esa primera descripción se relaciona al personaje con la tradición popular: “las mejillas son dos manzanas de Blancanieves” (Gutiérrez, 2015: 9); aunque, por supuesto, el símil con Blancanieves es de carácter antitético: frente a la pureza virginal de la protagonista de Disney, aquí el veneno de la manzana —la pasión— tiene un origen endógeno, surge desde el interior del cuerpo. A medida que avanza el relato, Reme va recibiendo atributos de otros muchos personajes. Así, de Sancho tiene el “orgullo baratarío” (Gutiérrez, 2015: 136), de Ana Ozores, la frustración sexual; de Fortunata, la conciencia de clase social; de Segismundo, la necesidad trágica de entender su destino.⁸ Por último, en ese Alonso Quijano ya mencionado, el de la “locura libresca que le proporcionaba proteínas” (Gutiérrez, 2015: 100), es donde se aglutinan los demás.

⁷ No se localizan en el texto, sin embargo, referencias o alusiones intertextuales al personaje de Fernando de Rojas ni tampoco a esas dos heroínas galdosianas.

⁸ El segundo verso del famoso soliloquio de Calderón de la Barca se fusiona para convertirse en uno de los epítetos de esta heroína, “Reme-apurarcielospretendo” (Gutiérrez, 2015: 39).

La configuración remedada de la heroína encuentra su correspondencia en la forma del discurso novelesco, que Gutiérrez teje a partir de referencias e intertextos. Vemos, por tanto, que el quijotismo en esta ficción trasciende la equivalencia entre ambas figuras y se asienta sobre el principio bajtiano del dialogismo (quizás conviene recordar que, no por casualidad, Bajtín desarrolló sus teorías en torno a la heteroglosia en la novela contemporánea a partir, entre otros, de la obra de Cervantes).⁹ Por eso no podemos estar de acuerdo con la afirmación del crítico literario Francisco Solano quien, en su reseña de la *Los libros repentinos*, señalaba que “la relación con Don Quijote es aquí más decorativa que oportuna” (Solano, 2015). La relación se revela más que oportuna si atendemos a la construcción lingüística del relato. En esta novela que habla del poder de la palabra, de la posibilidad transformadora de la literatura, esa palabra, hecha discurso, asciende a asunto de primer nivel, a actante central de la trama. Papel que alcanza por dos caminos: el de la intertextualidad y el de la innovación lingüística.

3. UN ESQUELETO INTERTEXTUAL

La heteroglosia conforma el esqueleto de *Los libros repentinos* y lo hace a través de cuatro funciones principales (arquitectónica una, hiladora otra, paródica la tercera y una última legitimadora), según explicaremos a continuación.

3. 1. Intertexto como fuste arquitectónico

Los libros repentinos consta de cinco secciones, cuatro denominadas partes, divididas en capítulos, más un epílogo. Dejando al margen este último, que no lleva título agregado, la estructura de las partes se asienta sobre un andamiaje dialógico explícito, pues cada una toma su título de un texto canónico de la literatura española de la primera mitad del siglo XX: dos novelas de Baroja (“Primera parte. La sensualidad pervertida” y “Cuarta parte. Aurora Roja”), un ensayo de Ortega (“Segunda parte. La rebelión de las masas”) y una pieza de Buero Vallejo (“Tercera parte.

⁹ No es el objetivo de este trabajo hacer una lectura de *Los libros repentinos* a partir de la teoría bajtiana, pero sí nos parece que sus reflexiones en torno a la polifonía, el dialogismo y la heteroglosia arrojan luz sobre cuestiones especialmente apropiadas para el análisis de esta novela y por eso remitiremos a algunos de ellos. Lo hacemos a partir, sobre todo, de su ensayo “La palabra en la novela” (Bajtín, 2019: 493-654).

Historia de una escalera”). Mientras que los títulos de las partes se calcan de esas cuatro obras, los encabezados de los capítulos son originales y se desligan, al menos en apariencia, de la cohesión intertextual. A su vez, cada capítulo se abre con un epígrafe en cursiva cuya fuente no se cita. La procedencia de estos lemas es, en cada caso, el libro que da título a la parte, retomando esa coherencia con el intertexto base.

La elección de estas cuatro fuentes para el intertexto no es arbitraria ni gratuita; han sido escogidas por su capacidad para dialogar con la anécdota específica de cada sección de la novela. La estructura, por lo demás, es de factura tradicional, siguiendo el modelo de introducción-nudo-desenlace. La “Primera parte. La sensualidad pervertida” se compone de cinco capítulos (“Reme”, “La caja de libros”, “80/90”, “La plusvalía” y “Porno y acción”) y en ella aparecen, con una perspectiva diacrónica, los elementos vehiculares del relato: el personaje, Reme, y el espacio, el barrio. La sexualidad de Reme se presenta como el rasgo diferenciador entre ella y sus vecinos. La “Segunda parte. La rebelión de las masas” consta de cinco capítulos (“Dinero”, “Las vecinas”, “Propaganda”, “Represión” y “La carga de los húsares”) y narra el inicio de la revolución “sans-culotte”. A la “Tercera parte. Historia de una escalera” (con tres capítulos, a saber, “Obras de misericordia”, “Huérfanos del mismo hospicio” y “Crac”)¹⁰ corresponde el relato de la derrota, tanto colectiva —del barrio— como individual —de la protagonista—. Por último, en “Cuarta parte. Aurora Roja” (con los capítulos “Intramuros”, “La Feroz” y “La asamblea”) se relata una “aurora roja”: la venganza —y redención— de Reme, que asciende “al cielo de los soviets” (Gutiérrez, 2015: 259).

3. 2. Intertexto como sutura discursiva

Más allá del armazón estructural, el intertexto en *Los libros repentinos* funciona también como sutura discursiva, es decir, cose el discurso de Reme prestándole las palabras que ella no tiene. Las lecturas le permiten poner voz, ordenar y tallar ese pensamiento nebuloso y en bruto. Buena parte de estos intertextos surgen de la caja de “libros repentinos” y por tanto remiten, de nuevo, a ese canon de la literatura española. Entre ellos,

¹⁰ Todos los epígrafes de *Historia de una escalera* proceden de las didascalías. Los diálogos de los personajes también aparecen en *Los libros repentinos*, pero lo hacen en el cuerpo del texto.

Reme fagocita a los tres autores ya citados (Baroja, Ortega y Buero) y a otros, como Lorca, Machado, Unamuno, Valle-Inclán, Miguel Hernández o Blasco Ibáñez. Pero, sobre todo, Reme bebe de Galdós. La anciana se identifica enseguida con la joven que come huevos crudos en la Cava de San Miguel y *Fortunata y Jacinta* se convierte en el modelo con el que más dialoga *Los libros repentinos*. De la novela galdosiana se extraen, de hecho, descripciones del espacio, que viajan a través de la geografía y el tiempo para demostrar que ciertas realidades raramente cambian. Y no deja de ser curioso, de nuevo, que el narrador tome prestadas las palabras de un autor realista, descriptivo y referencial —en las obras de Galdós conocemos cada detalle de cada esquina que recorren los protagonistas— en un relato que se aparta de manera constante (y consciente) de esa propuesta estética:

la mayoría permaneció para siempre dentro de la hornacina de aquellas nanocasas del yugo y la flecha, gente diminuta que no necesita grandes salones para recibir invitados, ningún comedor donde celebrar pedidas de mano ni buenas noticias, *edificios que parecen estuches o casas de muñecas, los techos se cogían con la mano, las escaleras había que subirlas con el credo en la boca, y las habitaciones parecían destinadas a la premeditación de algún crimen*, Reme supo que nunca sería de otro modo porque Galdós lo predijo, *mucho ha desaparecido en las renovaciones de los últimos años, pero la estrechez de las viviendas subsiste*, deberían estar contentos (Gutiérrez, 2015: 86).

Al igual que sucedía en los epígrafes, estos intertextos hilanderos aparecen marcados en cursiva sin mencionar la fuente. Esta, a veces, se deduce sin dificultad por el contexto o por la referencia explícita al nombre de un personaje, como en el siguiente ejemplo:

no le pasó con *Fortunata* como con otras novelas de la caja, de las que apenas entendía nada, *y sus amigos fueron a verle, y uno de estos amigos, al subir la escalera de piedra, encontró una muchacha que se estaba comiendo un huevo crudo*, no, aquel libro repentino estaba escrito para ella sola, *una salvaje que no sabía leer ni escribir*, era un diario sentimental con llave y candado, un manual de instrucciones transparente como un cuento infantil, *hay que poner la mano sobre el corazón del pueblo, que es sano, pero a veces sus latidos no son latidos, sino patadas* (Gutiérrez, 2015: 240).

Si nos fijamos un poco más en detalle en la cita, observamos que el narrador omnisciente de Gutiérrez se combina con la voz del narrador omnisciente galdosiano (primera cursiva), así como con un parlamento en estilo directo del personaje Juanito Santa Cruz (segunda y tercera cursiva). Se mezclan, por tanto, narradores en tercera y primera persona, en estilos directo e indirecto. No cabe duda de que Gutiérrez escoge con cuidado qué palabras ajenas le permiten reforzar su texto y, para lograrlo, no le importa descontextualizar frases y personajes. Establece así una relación libre — casi podríamos decir tramposa, si no fuera por la connotación negativa del adjetivo— con las fuentes, que son puestas al servicio de la estructura novelesca y la sutura discursiva. Este aparente engaño al lector no es tal. Encuentra su explicación en que esa es la forma —oblicua, equívoca, grotesca, contrahecha, glotona— de leer para Reme, quien, desprovista de toda educación formal, se alimenta de frases que hace suyas acríticamente.

En otros momentos, en cambio, el intertexto se inserta sin ofrecer ninguna pista contextual y será el bagaje previo de quien lo lea el que permitirá, o no, identificar la fuente. A un lector con una educación cultural mediana es posible que le suene el verso alejandrino de la “Sonatina” de Rubén Darío —“como si formara parte de un programa bilingüe de estudios, *parlanchina*, *la dueña dice cosas banales*, la Feroz aprendió todas esas palabras viendo tiradas de vídeos gonzo” (Gutiérrez, 2015: 203)—. Más difícil parece que reconozca a bote pronto, por leído que sea, un intertexto de la novela *Entre naranjos* de Blasco Ibáñez:

los reveladores volúmenes que los bachilleres glosan con un párrafo en sus exámenes sin haber leído una línea, *aquellos años de lectura al azar y sin los escrúpulos y temores del estudiante*, abatían sordamente muchas de sus creencias, Reme los devoró con ansia porque no tenía otro alimento (Gutiérrez, 2015: 80-81).

Cabría preguntarse, siguiendo a Umberto Eco (1993: 73-89), cuál es el “lector modelo” que Gutiérrez tiene en mente cuando concibe esta novela (y, en general, su obra). Lo cierto es que *Los libros repentinos* no requiere de dichas decodificaciones para ser leída y entendida. Aun así, no cabe duda de que Gutiérrez también escribe para un lector (muy) culto, para un filólogo o un profesor como él mismo, pues sólo un lector de ese tipo logrará desentrañar todas las capas de lectura añadidas (o, al menos, podrá jugar a hacerlo). Sea como fuere, la exigencia de un receptor activo, que venza las dificultades planteadas por la construcción narratológica,

nos enfrenta a una evidente paradoja: ¿no queda, entonces, inevitablemente restringida la capacidad de esta novela para generar una transformación? Dicho de otro modo, ¿no limita su poder político?

3. 3. Intertexto como recurso paródico

Ya hemos apuntado que la esencia de la protagonista, esa *quijota* trasnochada y lúbrica, tiene hechura paródica. Y esa parodia queda reforzada gracias a otro conjunto de heteroglosias. Esto sucede principalmente en dos ámbitos: el de la religión y el de la épica, cuyas proclamas y frases hechas ejercen una tensión opuesta —hacia dentro y hacia fuera— sobre los sujetos del barrio.

La tensión centrífuga del discurso épico bebe de distintas fuentes, entre las que predomina la homérica. Pero la idealización propia de la épica aquí muda en mofa. La musa del poeta ciego, “Canta, oh musa, la cólera de Aquiles” (Gutiérrez, 2015: 95), unas líneas después pasa a:

Canta, oh musa, la cólera de quien abrió todos los cajones, sacó toda su ropa de señora mayor, y con pinzas y cuerdas e incluso cordones de zapatos colgó cada prenda, como la liana de un preso, entre el balcón de su casa y el casco de una farola que logró abrazar con una lazada de rodeo, Artemisa dirigió su mano. [...] [S]u ropa rebelde llega hasta el alféizar del primero como un pórtico de la victoria invertido, una sonrisa (Gutiérrez, 2015: 96).

El carácter irónico de ese “pórtico de la victoria invertido” se acentúa aún más si cabe al combinar estos intertextos de la épica clásica con la contemporánea de *El señor de los anillos* en la batalla final de Reme, que se traslada hasta el lejano abismo de Helm (Gutiérrez, 2015: 157). También podemos asociar al discurso épico la semántica propia de las revoluciones francesa y soviética. De la revolución francesa toma el narrador el marbete “sans-culottes”¹¹ que aprovecha para calificar la revuelta de las Casas Baratas. La metáfora se aplica a Reme y sus vecinas en un doble sentido: por ser la clase baja revolucionaria y porque su revolución consiste en enarbolar bragas en ventanas y balcones.

¹¹ El calzón o *culotte* era la prenda de vestir que usaban las clases acomodadas galas en el XVIII. La ausencia del elemento distintivo de clase sirvió para acuñar el término con que se denominó al cuerpo militar formado por las clases bajas (y que fue clave para el éxito de la revolución de 1789). Hoy en día, *culotte* designa de manera genérica ciertas prendas interiores.

Por otro lado, la obra equipara el espíritu jacobino al bolchevique en su dimensión de lucha contra el estatus establecido. Así, las imágenes de ambas revoluciones se entremezclan, igual que hacen las frases de los libros en la cabeza de Reme: “En sus corazones brotó la cólera agitprop que el activista añoraba, la misma bronca jacobina y el mismo deseo de romper cristales y asaltar el palacio de invierno” (Gutiérrez, 2015: 101). Pero la retórica de las revoluciones históricas y las grandes arengas se ajusta a la escala del barrio y de la, digamos, *epicidad* de la protagonista que, como el narrador subraya, no es precisamente Lenin: “Reme dijo en voz alta hasta aquí podíamos llegar, que no fue *Pan, paz y tierra* pero sirvió de consigna para una revolución pequeña” (Gutiérrez, 2015: 81). Y por eso la épica deviene en farsa: “Pobre Reme-soviet, adalid de un cantar épico y psicosocial, vencida no por la traición de sus enemigos sino por la osteoporosis” (Gutiérrez, 2015: 185).

El contrapunto a esta retórica épica en clave de parodia lo ponen los intertextos de la retórica litúrgica.¹² Ya se ha comentado el papel central de la religión como elemento domesticador de los barrios periféricos, tirando de sus habitantes hacia dentro. A diferencia de la mayor parte de intertextos que hemos estado viendo, las expresiones que proceden del catolicismo se insertan, en general, con una peculiaridad: no van señaladas en cursiva ni con otro tipo de marcas tipográficas: “hágase en mí según tu palabra” (Gutiérrez, 2015: 12), “no salgas a la calle, perdónalos porque no saben lo que hacen” (Gutiérrez, 2015: 25), “el verbo se hizo carne, y la carne se hizo talla de madera” (Gutiérrez, 2015: 76), “sobre ti fundaré mi Iglesia” (Gutiérrez, 2015: 170), “darás de comer al hambriento y de beber al sediento” (Gutiérrez, 2015: 180). Con ello, creemos, el autor pone el acento en la prevalencia de lo religioso en nuestra cotidianeidad. Frente a otros textos que nos llegan desde fuera, el discurso eclesástico está tan arraigado en esa cultura heredada que traspasa las creencias particulares de cada cual para formar parte de nuestra común heteroglosia.

3. 4. Intertexto como legitimación

En cuarto y último lugar, el dialogismo en *Los libros repentinos* actúa para reivindicar su propia pertenencia a una tradición literaria, cuyos principales referentes ya hemos mencionado. Además de Cervantes,

¹² La parodia de la retórica religiosa aparece con mayor profundidad en *Nada es crucial*, en cuya trama aparece una comunidad de neocatólicos (Gutiérrez, 2010: 134).

Galdós y Baroja, el diálogo se establece desde el medioevo con el Cid — “ha caído el héroe, *mío vassallo de pro*” (Gutiérrez, 2015: 186)—, hasta el franquismo con Buero e incluye ente medias el esperpento, el realismo o la tradición oral. De Lorca y su “Oda a Walt Whitman” se apropia el autor para pintarnos la relación homoerótica entre El Devoto y Román el Putativo. Para otros símiles acude a la picaresca, “el pícaro Robe” (Gutiérrez, 2015: 89), o al Tenorio, “concejal convidado-de-piedra” (Gutiérrez, 2015: 215). Este repaso a la historia literaria se repite en un ensayo de 2017 donde Gutiérrez defiende que toda la literatura española es, en esencia, literatura social. Para ello, traza un recorrido que comienza en el *Cantar de Mío Cid* y se detiene en calas variopintas: menciona una anónima danza de la muerte del XIV, un soneto del Marqués de Santillana, la novela picaresca, Quevedo o las comedias del Siglo de Oro antes de dar el salto al regeneracionismo noventayochista, después a la generación del 27 y, finalmente, a la literatura *engagée* escrita durante la dictadura. Para Gutiérrez

escribir sobre la precariedad, escribir sobre el mal gobierno y sobre la crisis es nuestro eco, nuestra tradición, es vernáculo escribir (como un lamento lánguido e inútil) sobre la decadencia y la crisis perpetua. No hacerlo sería un barbarismo, algo extranjerizante. (2017: 192)

En esa línea fecunda y autóctona que, para el novelista, define la literatura española, vendría a incorporarse su propio texto, que de este modo se proclama perteneciente a una larga tradición lingüística e ideológica. La guinda del pastel de esta reivindicación la pone el intertexto autoreferencial a través del cual un personaje —el activista progre que vive en el barrio de las Casas Baratas— que fantasea con escribir una “novela testimonial” cuyo posible inicio se introduce en cursiva. El texto de esta fábula imaginada corresponde, claro, con el inicio de la novela que el lector tiene entre manos:

qué personaje de cuento, no sería difícil escribir un relato sobre ella, *Reme es una vieja indecente que viste con harapos y deja que el pelo le crezca sobre los hombros como la mala hierba*, etcétera, el activista soñaba con el argumento de una novela testimonial que le abriera las puertas al mundo (Gutiérrez, 2015: 118).

4. EN BUSCA DE UN LENGUAJE INESPERADO

Gutiérrez paga tributo a la tradición literaria en la que se inserta mientras se proclama parte de ella. Pero, a la vez, lo hace alejándose a nivel formal del modelo realista que encarnarían Galdós o Baroja. La palabra, como veremos a continuación, sufre un proceso de exploración constante que afecta a todos los niveles de la lengua y que lo acerca a una estética vanguardista.¹³

4. 1. Juegos ortotipográficos

A primera vista, la prosa de Gutiérrez sorprende por la libertad con que trata ciertas convenciones ortotipográficas, sobre todo en lo que se refiere a la puntuación. Así, se aprecia un empleo inusual por lo abundante de los dos puntos. Estos aparecen, en general, tras sustantivos independientes, bien sean comunes —“Tedio: los barones del arriate tenían tiempo de sobra” (Gutiérrez, 2015: 104)— o propios —“Heráclito: nada permanece en la ciudad mutante” (Gutiérrez, 2015: 14)—. A veces el recurso se emplea con sintagmas nominales —“Las vecinas: siervas y zurcidoras del manto de la virgen.” (Gutiérrez, 2015: 100)—, enunciados no oracionales —“Ni tregua ni paz social: pronto se extendió el rumor de que las unidades de intervención habían recibido la orden de asaltar el campamento [...]” (Gutiérrez, 2015: 153)— e incluso oraciones completas —“Reme no era dócil: dormía en la plaza por la mañana y hacía guardia en su puesto durante la noche, [...]” (Gutiérrez, 2015: 144)—. En otras ocasiones, en vez de dos puntos, estos sintagmas se cierran con punto y seguido: “Justicia social. Reme abrió la caja de herramientas del incauto, [...]” (Gutiérrez, 2015: 134).¹⁴ Este proceder añade al discurso una cierta sensación enciclopédica o lexicográfica,¹⁵ que se ve reforzada por la

¹³ Los aspectos que analizamos a continuación coinciden en gran medida con lo que podríamos decir de sus dos novelas anteriores, *Nada es crucial* (2010) y *Democracia* (2012) y parcialmente de la siguiente, *Cabezas cortadas* (2018); no así de *La tercera clase* (2023), donde el estilo de Pablo Gutiérrez toma un giro de ciento ochenta grados.

¹⁴ La decisión de usar uno u otro signo de puntuación no parece obedecer a un motivo concreto, ya que en ocasiones incluso un mismo sustantivo aparece con una y otra variable sin que se altere su sentido: “Rencor. No es un alma purificada [...]” (Gutiérrez, 2015: 125) y, unas páginas después, “Rencor: Reme se resignó a su exilio de extramuros [...]” (Gutiérrez, 2015: 133).

¹⁵ No obstante, en *Democracia* es mucho más acusado el estilo de glosario pues la disposición de buena parte del texto sigue la convención habitual de las obras

inclusión puntual de expresiones propias de la jerga informática —“Dinero, CTRL-P” (Gutiérrez, 2015: 89)— o técnica —“fig. 1, molar, a. corona, b. cuello, c. raíz” (Gutiérrez, 2015: 49)—.

Otra marca ortotipográfica no tan recurrente pero mucho más connotada es el tachado.¹⁶ El autor lo emplea, de hecho, en dos momentos muy significativos, justo al principio y al final de la narración. En el primer caso, cuando nos comparte la historia de Reme: “La señorita Remedios nació en el 42” (Gutiérrez, 2015: 32). Sin embargo, unas pocas frases después, al repetir el sujeto oracional, este pasa a ser “la ~~señorita~~ Remedios”. ¿Qué ha cambiado en tan breve espacio? Que un chico “introdujo dos dedos en su vagina”. Ahí pierde Reme, según la sociedad, el estatus de “señorita” y el correspondiente vocativo de cortesía. Borrar sin más el sustantivo contribuiría a invisibilizar ese descenso de estatus; emplear el tachado lo resalta, obliga al lector a fijarse en el cambio. En el “Epílogo” volveremos a encontrar un tachado muy revelador. De pronto, el narrador sugiere que nada de lo contado ha sucedido, que el evento particular que transformó todo y dio origen a este relato —esto es, la llegada de los libros repentinos— nunca tuvo lugar. En esta versión alternativa sin literatura, Reme “vio materializarse frente a ella a sus ~~libros~~ hijos repentinos” (Gutiérrez, 2015: 260) y, en vez de una líder revolucionaria, tan sólo fue una madre más del barrio lastrada por retoños indeseados. Ambos descubrimientos (el de la sexualidad y el de la lectura) configuran los dos hitos clave de la vida de Reme y, si alguno no hubiera sucedido, la historia narrada habría sido otra. O, mejor dicho, no hubiera habido historia que narrar. “Cada decisión es la cápsula que encierra un universo” (Gutiérrez, 2015: 15), dice el novelista. El tachado opera, por tanto, a la manera del distanciamiento brechtiano, rompe la cohesión del universo ficcional en que se inserta el texto y plantea así —digamos, explicita— otros posibles relatos dentro del relato.

4. 2. Innovaciones morfológicas

A nivel morfológico, podemos señalar curiosidades tales como la inclusión de onomatopeyas —“ding-dong” (Gutiérrez, 2015: 33) o “crac”

lexicográficas, a saber: inicio de cada entrada en párrafo alemán (sin sangría), lema en negrita redonda seguido de punto, espacio de cuadratín e inicio de la definición. Por tomar un ejemplo cualquiera de este proceder: “**Neurodepresor**. A escondidas, Gina acudió a nuevos pediatras [...]” (Gutiérrez, 2012: 95).

¹⁶ Se trata, de nuevo, de un procedimiento ya explorado por Gutiérrez en *Democracia*.

(Gutiérrez, 2015: 184)— que revela una influencia también de la estética pop. Más allá de eso, predomina el gusto por la innovación léxica y, sobre todo, por una composición nominal que aspira a trascender el mero juego de palabras. Porque los sustantivos resultantes adquieren nuevas cargas metafóricas a pesar de su aspecto y uso lexicalizado. Así lo vemos en dos términos empleados a lo largo de la novela: la televisión pasa a llamarse la “siemprencendida” (Gutiérrez, 2015: 147, 164, 230, 239, 249, 256, 260) y la abulia se transforma en el “nadaquehacer” (Gutiérrez, 2015: 25, 68, 89, 104, 200, 219, 255, 260). El significado unívoco del propio sintagma “nadaquehacer” supera el sentido del esplín y se eleva a metáfora del abandono y, por ende, símbolo del barrio.

Otro rasgo distintivo de la escritura de Gutiérrez es la composición nominal por medio de un guion. Sin ánimo de ofrecer un catálogo exhaustivo, nos parece conveniente mostrar un número suficiente de ejemplos para ilustrar la profusión del recurso: “bebé-gusano” (Gutiérrez, 2015: 28), “mensajero-Hermes” (Gutiérrez, 2015: 33), “no-profesor” (Gutiérrez, 2015: 38), “chico-zahorí” (Gutiérrez, 2015: 43), “desempleo-estigma” (Gutiérrez, 2015: 92), “vecinas-furias” (Gutiérrez, 2015: 95), “vecinas-esclavas” (Gutiérrez, 2015: 101), “Eloísa-cautiva” (Gutiérrez, 2015: 112), “Elo-bolche” (Gutiérrez, 2015: 115), “bragas-soviet” (Gutiérrez, 2015: 136), “Robe-diecisiete” (Gutiérrez, 2015: 140), “Leo-Lenin” (Gutiérrez, 2015: 149), “chico-Marco”¹⁷ (Gutiérrez, 2015: 157), “útero-nicho” (Gutiérrez, 2015: 171), “Román-misántropo” (Gutiérrez, 2015: 182), “Angelita-cuervo” (Gutiérrez, 2015: 183), “policía-orco” (Gutiérrez, 2015: 184), “concejal-Sócrates” (Gutiérrez, 2015: 210), “chica-pep” (Gutiérrez, 2015: 230), “chico-activista” (Gutiérrez, 2015: 237), “activista-Leo” (Gutiérrez, 2015: 245), “cuarto-desguace” (Gutiérrez, 2015: 249), “Robe-Cristo” (Gutiérrez, 2015: 249), “Anita-espídica” (Gutiérrez, 2015: 250), “mamá-Anita” (Gutiérrez, 2015: 250).

Como se puede observar, se trata, en su mayoría, de aposiciones (sustantivo-sustantivo) o epítetos (sustantivo-adjetivo) que con un solo brochazo pintan o connotan al sujeto en un momento determinado. Por ejemplo, el nombre propio de la protagonista se va derivando en función del cronotopo asociado a su edad —“Reme-quince” (Gutiérrez, 2015: 11), “Reme-setenta” (Gutiérrez, 2015: 11)— o de la emoción que prima en un pasaje concreto —“Reme-remordimiento” (Gutiérrez, 2015: 58), “Reme-

¹⁷ Este “chico-Marco” cuya belleza extasía a Reme bien podría ser, y así lo creemos, un cameo con guiño intertextual al protagonista de *Democracia*.

podrida” (Gutiérrez, 2015: 100), “Reme-pájaro-herido” (Gutiérrez, 2015: 161), “Reme-escorrentia” (Gutiérrez, 2015: 174)—. Además, estos sufijos también ejercen de epítetos épicos. Esto ocurre sobre todo con “Reme-soviet” (Gutiérrez, 2015: 120),¹⁸ fórmula que más se repite a lo largo del relato y a la que acompañan otras asociadas a ese campo semántico: “Reme-rebelde” (Gutiérrez, 2015: 12), “Reme-militante” (Gutiérrez, 2015: 93), “Reme-miliciana” (Gutiérrez, 2015: 134), “Reme-médium” (Gutiérrez, 2015: 155), “Reme-canta-oh-musa” (Gutiérrez, 2015: 182). El empleo constante de estos epítetos épicos sin epicidad se suma a apuntalar la parodia discursiva que proponía el intertexto, según vimos antes.

4. 3. Exploración sintáctica

La particular práctica sintáctica de Gutiérrez merecería un análisis monográfico que excede las posibilidades de este trabajo. Intentaremos, aun así, aportar algunas pinceladas sobre esta cuestión. En relación directa con los usos de la puntuación ya comentados, la prosa de *Los libros repentinos* se caracteriza por la abundancia de frases nominales cortas separadas, bien por puntos, bien por comas: “Modelo reactivo. Vidas ejemplares. Caso práctico: Reme y los suyos.” (Gutiérrez, 2015: 27); “El autobús, los peldaños de metal, la artrosis.” (Gutiérrez, 2015: 121). Estas frases nominales escuetas y directas como fogonazos se alternan con frases largas cargadas de enumeraciones hiperbólicas: “Eran un arroyo oculto, el charco en el suelo, la huella en el peldaño de la escalera común, el deshielo en los muslos, los calcetines raídos por el ácido vagina que se desliza hasta sus tobillos” (Gutiérrez, 2015: 36). A ello se suma un habitual empleo de estructuras paralelísticas: “Ricos contra pobres, limpios contra sucios, gel hipoalergénico versus pringue” (Gutiérrez, 2015: 87).

También llama la atención, en este nivel, el uso de elipsis agramaticales que provocan anacolutos con clara intención irónica. La elipsis puede afectar a un sustantivo propio, potenciando la arreferencialidad de la que ya hemos hablado: “la Muy Noble y Muy Antigua ciudad de.” (Gutiérrez, 2015: 87); “observatorio integral de.” (Gutiérrez, 2015: 47); “la hermandad de” (Gutiérrez, 2015: 77). Pero también encontramos elipsis de adjetivos —“nadie se compadece del dolor del otro cuando el propio es muy.” (Gutiérrez, 2015: 27)—, de cláusulas

¹⁸ El mismo sufijo con función de epíteto se aplica al protagonista de *Democracia*: “Marco-soviet” (Gutiérrez, 2012: 226).

coordinadas —“Muchos huevos con las ancianitas, pero.” (Gutiérrez, 2015: 136)— y hasta subordinadas —“cólera funesta que.” (Gutiérrez, 2015: 95), todo lo cual produce una constante sensación de extrañamiento. ¿El resultado? Una prosa envolvente de carácter torrencial y con giros imprevistos que se aleja con determinación del lenguaje meramente informativo.

4. 4. Experimentación discursiva

Si nos distanciamos un poco más para observar los procedimientos discursivos, visualizamos también que Gutiérrez juega con la disposición de la caja tipográfica para que la prosa alterne con teatro y verso. Por ejemplo, el intertexto de *Historia de una escalera* sirve de trampolín para introducir diálogos *ex novo* que se insertan según la convención del texto dramático. Así pues, tras citar una conversación entre “FERNANDO” y “CARMINA”, se añaden dos escenas en las que los personajes son “REME” y sendos chicos, “MUCHACHO 1” y “MUCHACHO 2”. De esta manera queda ilustrado el proceso que sigue Reme a la hora de apropiarse y reinterpretar sus lecturas:

REME.—*No sigas, por favor.*

MUCHACHO 1.—*Tú también quieres.*

REME.—*Aquí no, no así.*

MUCHACHO 1.—*¿Te llevo a un hotel? ¿Te compro rosas? ¿Me caso contigo?*

REME.—*No te burles.*

MUCHACHO 1.—*Yo te amo.* (Gutiérrez, 2015: 34).

El verso, en cambio, no lo introduce el pensamiento de la protagonista, sino la voz narrativa principal y parece obedecer a un propósito tanto enfático como paródico. Por ejemplo, cuando el concejal y su mujer se congratulan por haber encontrado la solución para ayudar al barrio (esa feliz idea de prohibir tender ropa en los balcones que, como sabemos ya, acarreará catastróficas consecuencias), su pensamiento se versifica:

Un momento. Pausa. Oh: cambiar
la apariencia
de las cosas
para cambiar
las cosas.

(Gutiérrez, 2015: 210)

Por otro lado, el discurso fluye cambiando entre voces narrativas y entre estilos directo e indirecto sin marcas tipográficas. Aunque predomina una voz narrativa de focalización multiselectiva, en un mismo párrafo o incluso en una misma oración, se salta de este narrador al monólogo interior o al diálogo. Los diálogos, por su parte, se introducen dentro de la narración sin comillas, señalando la alternancia de los enunciadores únicamente por comas. El siguiente ejemplo ilustra ambas cuestiones:

Son como nosotros, piensa Reme, igual que nosotros cuando llegamos, la misma cara de pasmo, han pasado doce años, ¿ya doce?, Reme mira la fecha en la losa de la fachada. Que lo vas a ahogar, dice, deja que le dé el sol, ¿puedo?, lo coge en brazos, qué poco pesa, una pluma, ya ni me acuerdo, dice, y sonrío del modo que nunca hizo cuando tomaba en brazos a los suyos, cómo se llama este gusanito, pregunta, se llama Ana, hola, Anita, bienvenida. (Gutiérrez, 2015: 28)

En el párrafo se aprecian claramente los saltos entre el monólogo interior (“han pasado doce años, ¿ya doce?”), el narrador omnisciente (“Reme mira la fecha en la losa de la fachada”) y las voces de Reme (“cómo se llama este gusanito”) y su vecina (“se llama Ana”). Esta mezcla y confusión a nivel discursivo enlaza, de nuevo, con la tendencia hacia lo complejo y la inquietud por la exploración lingüística que caracteriza la escritura de Gutiérrez.

CONCLUSIONES

Una breve sinopsis de *Los libros repentinos* podría llevarnos a la errónea conclusión de que nos encontramos ante un texto naïf que aboga por una literatura salvífica. Ni mucho menos. El propio final de la obra, de carácter metaliterario, nos invita a pensar, en un giro manido de teleserie (y, por tanto, con una carga irónica evidente), que quizás nada de lo que hemos leído sucedió así. Los libros llegados por azar se convierten en el sutil e improbable aleteo de la mariposa que todo lo cambia. El epílogo recuerda al lector que esa línea temporal alternativa del multiverso donde una anciana quijotesca de extramuros inicia una revolución no es, en realidad, la nuestra. Asimismo, el componente polifónico del discurso, las múltiples capas de lectura que proponen los intertextos, junto a la

(auto)parodia, las técnicas de distanciamiento y la ruptura con el *pathos* final impiden cualquier tipo de interpretación unívoca de la voz autorial. A través del dialogismo, esta novela se asienta lúcidamente en la tradición literaria española. Su preocupación por el espacio la emparenta con la literatura testimonial mientras que su interés por la experimentación lingüística la acerca a técnicas propias de la vanguardia. Todo ello da lugar a un estilo híbrido que, a falta de otra denominación mejor, proponemos llamar realismo expresionista, donde se conjugan “dos vectores: una mirada inconformista de la realidad unida a una renovación formal” (Gutiérrez, 2017: 188). Y esa forma resultante no se disocia del contenido, porque la indagación en torno a las posibilidades transformadoras del lenguaje se realiza en dos direcciones, hacia dentro y hacia fuera. Las palabras de Gutiérrez se preguntan, a nivel interno, por los límites de su propia mutabilidad y, a nivel externo, por su capacidad para cambiar el mundo.

A pesar de la escasa atención que ha recibido, *Los libros repentinos* formula un texto sólido y provocativo, sustentado gracias a la eficaz argamasa narrativa que generan espacio y lenguaje. Desprovisto el término de su connotación negativa, podemos decir que esta novela, igual que su protagonista, es un remedo. Un inusitado remedo de novela de la crisis, fábula quijotesca, pintura sociológica, tratado urbanístico, ficción dialógica, narración testimonial, exploración lingüística y canto al potencial transformador de la literatura. Pero también a su previsible fracaso. Un libro que no encenderá la mecha de ninguna revolución. Aunque, quién sabe, quizás llegue, *repentinamente*, a algún loco en busca de justicia.

BIBLIOGRAFÍA

Ayete Gil, María (2023), *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea*, Manresa, Bellaterra.

Bajtín, Mijaíl (2019), *La novela como género literario*, Heredia, Editorial Universidad Nacional; Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; Santander, Real Sociedad Menéndez Pelayo.

Basabe, Nere (2019), “Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española”, en Christian Claesson

- (coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Asturias, Hoja de Lata, pp. 21-58.
- Becerra Mayor, David (2021), *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Manresa, Bellaterra.
- Bezhanova, Olga (2017), *Literature of Crisis: Spain's Engagement with Liquid Capital*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- Calvo Carilla, José Luis (2019), "Novelas de la insatisfacción política en torno al 15-M", in *Narrativas disidentes (1968-2018)*, en María Ángeles Naval y José Luis Calvo Carilla (eds.), Madrid, Visor, pp. 85-100.
- Eco, Umberto (1993), *Lector in fabula*, Barcelona, Lumen.
- Escrig Aparicio, José Antonio (2003), "Novelas de barrio", en Ignacio Peiró Martín y Pedro Víctor Rújula López (coords.), *En construcción: historia local contemporánea*, Daroca, Centro de Estudios Darocenses, Institución Fernando el Católico, pp. 531-538.
- García Ponce, David (2015), "La imagen literaria del extrarradio en la novela española contemporánea (1950-1979)", *Dicenda*, 33, pp. 71-87.
- Gutiérrez, Pablo (2012), *Democracia*, Barcelona, Seix Barral.
- Gutiérrez, Pablo (2015), *Los libros repentinos*, Barcelona, Seix Barral.
- Gutiérrez, Pablo (2017), "Literatura social en España. La crisis perpetua", en Jochen Mecke et al. (eds.), *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*, Frankfurt/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, pp. 187-198.
- Gutiérrez, Pablo (2020), *Nada es crucial*, Madrid, La Navaja Suiza.
- León Vegas, Carolina (2019), "Activismos políticos. Locura, metaliteratura y la narración de una crisis", en Christian Claesson

(coord.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Asturias, Hoja de Lata, pp. 59-88.

Matos-Martín, Eduardo (2017), “Narrating Spain’s Economic Crisis: Unemployment, Precarity and Subjectivity in Pablo Gutiérrez’s *Democracia*”, *Hispanich Research Journal*, 18/6, pp. 520-537.

Queiro Quijada, Ramón (2016), *Patronato Municipal y Real Patronato de Casas Baratas de Sevilla: Aportaciones a la conformación de la ciudad a través de la vivienda social: 1913-1986*. Tesis doctoral.

Rentería Garita, Cristina (2020), “Once upon a time, Españistown: Pablo Gutiérrez y la generación de la abundancia (1970-1985)”, *Álabe: Revista de Investigación sobre Lectura y Escritura*, 21, pp. 1-15.

Rodríguez Marcos, Javier (2013), “Una crisis de novela”, *El País*, (17 marzo), 38.

Sanz Villanueva, Santos (2015), “Cantar de gesta”, en *Mercurio*, 173 <https://mercurio.fundacionjmlara.es/lecturas/narrativa/cantar-de-gesta/> (fecha de consulta: 15/09/2024)

Solano, Francisco (2015), “Conciencia social”, en *El País* (27 mayo) https://elpais.com/cultura/2015/05/27/babelia/1432725881_179527.html (fecha de consulta: 15/09/2024)

Suau, Nadal, (2015), “Los libros repentinos”, *El Cultural* (1 mayo) https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20150501/libros-repentinos/29997057_0.html (fecha de consulta: 15/09/2024)

Velasco Oliaga, Javier (2015), “Pablo Gutiérrez nos vuelve a sorprender con *Los libros repentinos*”, <https://www.todoliteratura.es/noticia/8346/eventos/pablo-gutierrez-nos-vuelve-a-sorprender-con-los-libros-repentinos.html> (fecha de consulta: 15/09/2024)

Zoido Naranjo, Florencio *et al.* (2000), *Diccionario de geografía urbana, urbanismo y ordenación del territorio*, Barcelona, Ariel.