

Páginas amarillas: leer la vida y vivir la literatura

José Antonio Hernández Guerrero

Universidad de Cádiz

Enmarco mi lectura de la novela *Páginas amarillas* (1992), de la profesora Rosa Romojaro, en el ámbito conceptual de la “Teoría de la Literatura como experiencia vital”¹. Es una propuesta que, definida de forma elemental, implica la concepción de la creación literaria como una lectura profunda de la vida, y la vida como una manera intensa -más consciente, más plena y más humana- de escribir y de leer la literatura. Es posible que, de esta manera, rescate aquel concepto tradicional que concibe la literatura como herramienta privilegiada de imitación, de interpretación y de recreación de la vida humana; como un procedimiento estético de reproducción de los objetos y de los comportamientos humanos, como una senda para descubrir sus significados profundos y para asignar nuevas propiedades e inéditas funciones.

En el fondo íntimo de los textos literarios laten esas ansias insobornables de crecer ensanchando, profundizando y trascendiendo la vida humana. Así concebida, la literatura es una manera de vivir intensamente la vida, un modo privilegiado de extraer todos los jugos de las experiencias cotidianas. El escritor es el hombre o la mujer que no se contentan con vivir la vida como es sino que se esfuerzan por inventar una nueva vida. Por eso escribe: para conocer y para reconocer el mundo, para conocerse a sí mismo y para conocer a los demás.

Abordo el análisis de esta obra narrativa con el propósito de verificar hasta qué punto la doble condición de su autora, Rosa Romojaro, como profesora y escritora, como poeta y novelista, determina una peculiar manera de escribir, y parto de dos supuestos epistemológicos fundamentales que me sirven, al mismo tiempo, de criterios interpretativos y valorativos: primero, que la escritura y la lectura, tareas íntimamente involucradas, son actividades configuradoras de la existencia humana, y, segundo, que

¹ Morales Sánchez, I., Coca Ramírez, F., 2008, *Estudios de Teoría de la Literatura como Experiencia Vital*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA.

los géneros literarios se diferencian entre sí sólo cuantitativamente: sus principales procedimientos y recursos son comunes².

La vida es, por lo tanto, el punto de partida, la senda y la línea de llegada de la lectura y de la escritura literarias. Desde esta perspectiva, podemos afirmar que la literatura nos sirve para acercarnos y para alejarnos de la realidad, para penetrar en nuestro interior y para contemplarnos desde fuera. Nos hace pensar y reflexionar, sentir y emocionarnos, disfrutar y sufrir, llorar y reír, y, en cierta medida, nos puede ayudar para que humanicemos nuestras relaciones, aunque a veces la usemos para deshumanizar la sociedad. Podemos afirmar que *Páginas amarillas* es el relato de la lucha dialéctica entre dos concepciones de la vida y de la literatura. Se explica cómo estos ámbitos se conectan, se interfieren y se contradicen en el curso de las intensas y opuestas relaciones que se establecen entre los dos protagonistas de esta novela: Él y Ella, dos socios de una librería.

La Mujer ya había dicho, en tono de reproche (mirándola), y repetido, en tono de queja sostenida (mirándolo), que en todos aquellos días Él apenas había podido escribir. (¿Y Ella desde cuando no había podido hacerlo?) Sin embargo, fue la otra frase (“POR QUÉ NO ESCRIBES DE TODO ESTO”), que sonó a alternativa o a “olvida los tambores”, y la que Él dijo luego, casi cuando se iban (“¡ESTOY DILAPIDANDO MI VIDA!”)³, lo que hicieron decidirse: Ella, que pasaba los días buscando en las páginas amarillas sanatorios y balnearios donde recuperarse. Qué falta de respeto: ¿y la vida de Ella? Pero: ¿qué se habían creído estos dos? (82)⁴.

Los hechos las palabras de Ella muestran cómo, a pesar de los problemas que le plantearon las relaciones de amistad con Él, el compañero que poseía una visión opuesta de la literatura y de la vida, logró escribir el libro completo y, por lo tanto, consiguió que las consecuencias de sus conflictos fueran positivas. A esta conclusión llegó cuando, ya como lectora de su propia obra, la valoró como lo mejor de lo que “Ella había leído en mucho tiempo” como también confirmaron especialistas en los que Ella confiaba.

Y fue en estos días también cuando Ella juró que se mantendría apartada de la tela de araña del éxito, del dorado tapete de esta adicción, del virus que Él inoculaba, del juego que Él había logrado convertir en juego sucio desde que había logrado entrar en la partida. Sin embargo,

² Incluso me atrevo a afirmar que los procedimientos literarios, aunque en distinta intensidad y en diferente cantidad, están virtualmente activos en los demás usos y funciones de las lenguas naturales. El lenguaje literario llega a ser cualitativamente distinto del lenguaje referencial a partir de un cierto nivel, de una determinada cantidad de usos genéricos. El salto cualitativo se produce por acumulación de recursos convergentes. Esta teoría está muy próxima a la teoría de Jean Cohen (1970) que repite la definición de Charles Bruneau, inspirándose en Valéry. *Confer*, Hernández Guerrero, J. A., 1987: 7.

³ El subrayado es nuestro.

⁴ Los números entre paréntesis indican la página en la que está situado el texto transcrito.

jamás tuvo tantos deseos de escribir como entonces y como poco después siguió deseando: se había producido por fin el milagro de la unión entre la vida y la escritura⁵, un milagro que Ella intentó retener y no pudo, y que incluso siguió añorando mientras escribía la trama de este relato, como si hubiera sido una droga esencial a la le perdió el acceso (89-90).

En este análisis trato de identificar las tres líneas dibujadas por el trenzado de tres procesos que se manifiestan durante todo el relato: la oposición contradictoria, el acercamiento contagioso y la identificación de realidades diferentes. No son, por lo tanto, tramos de comportamientos sucesivos sino trazos entrecortados de reacciones que alternan y a veces se superponen desde el principio hasta el final de la narración.

1.- La oposición contradictoria

En la construcción de esta novela, Rosa Romojaro adopta una estructura dialéctica⁶ y narra -por lo tanto “explica”- cómo el desarrollo de la vida humana es posible gracias a la asunción y a la superación de una esencial paradoja: la vida se define por la muerte y la muerte por la vida, y la literatura es la constatación de la paradoja humana: un puro misterio de contradicción. Siguiendo las ideas de Zygmunt Bauman (2008) y, sobre todo, de Ernest Becker (1973), opino que el poder de la literatura estriba en su capacidad para definir de algún modo el horror ante la muerte que, sin embargo, es una fuerza motriz de la vida: la literatura moldea la significatividad de la vida sobre la base de la absurdidad de la muerte.

La razón profunda de la sorpresa que me ha generado esta obra literaria es la fuerza con la que muestra esa contradicción vital como, por ejemplo, el choque entre la verdad y el engaño, la oposición entre la bondad y la maldad. Desde esta perspectiva puedo afirmar que el procedimiento fundamental y permanentemente de *Páginas amarillas* es la paradoja.

Ya, en la información previa que la protagonista -Ella- nos proporciona a los lectores, conecta directamente su vida con el contenido de la novela: “Tengo la intuición de que un episodio de mi vida va a ser reflejado en una novela” (11). En su declaración inicial, Ella, mujer divorciada, que tenía una relación casi platónica con “el Otro”, con el

⁵ El subrayado es nuestro.

⁶ Uso este término en el sentido que adquirió a partir del siglo XVIII, como la teoría de los contrapuestos en los conceptos, en los objetos o en los comportamientos. Este esquema general es el que define la realidad conflictiva que se crea originada por las concepciones de la creación literaria de los dos protagonistas de la novela: Ella y Él.

Amigo, “el amigo de los niños”, como Él lo llamaba, al que pensaba no verlo durante una temporada, manifiesta que la finalidad del relato de una “aventura amorosa” es evitar que sus palabras -su vida- sea “vampirizada”; por eso se dispone a dar por sí misma la verdad de los hechos con el fin de lograr, además, la salud mental. Usa la escritura -una obsesión y una vocación vital- (39), por lo tanto, como una medicina, como un procedimiento eficaz para alcanzar la salud o para mantener el equilibrio mental:

Y es esto lo que quiero novelar, escriturar, como una terapia o una posesión. Podía ir al psicólogo (no sé si un notario serviría para el caso), pero de pensarlo mucho, he decidido optar por este medio: pienso que pudiera funcionar casi como un exorcismo. No se pierde nada por intentarlo (11).

Para Ella los objetos y los episodios, igual que las palabras, están dotados de significados, por eso tenía la costumbre de fijarse en sus reflejos, de detenerse en sus sombras para descubrir e interpretar los avisos y los mensajes que le enviaban (17). Usa la escritura para explicar su modo de vivir y para justificar su manera de reaccionar y, por eso, sus comportamientos muestran una forma personal de entender la escritura: la vida y la escritura, por lo tanto, están trenzadas hasta tal punto que el curso -el discurso- de cada una de las vidas de Ella y de Él se interpretan aplicando las claves contradictorias de sus relaciones amorosas, y, por eso, las respectivas maneras de leer y de escribir están determinadas por sus opuestas formas de vivir. Al principio, tras Ella haberlo seducido y después de experimentar las primeras emociones del enamoramiento, acepta plenamente las pautas de lectura, de escritura y de conducta de Él: “Él elegía un libro y se lo daba. Ella lo convertía en libro de cabecera. Todo está dicho ya, decía Él. Sólo hay que elaborarlo, multiplicarlo para que sea de uno”. Pero Ella, a pesar de que lo “miraba extasiada”, no compartía este procedimiento:

Él intentaba demostrarle con ejemplos hasta lo fácil que era imitar las formas: un día le traía un poema de Ungaretti que él mismo había hecho, incluido el italiano, y era difícil distinguirlo de un original, otro día era de Eliot (20).

Durante esa primera fase de enamoramiento Ella no sólo aceptaba que copiara sus propios versos sino que, incluso, lo agradecía como si fuera una muestra de generosidad:

Cuando le decía: he saqueado tu libro de poemas (el libro de Ella, su primer libro), Ella se sentía halagada: no creía merecer tanto: empezaba a admirarlo: su compostura, su sabiduría, su técnica, su delicadeza. Luego nadie lo nota, decía Él. Se leían sus escritos, especialmente por teléfono: el Teléfono. (19-20)

Cuando sonaba el teléfono, Ella acudía corriendo -patinaba casi- por si era la llamada de su nuevo amigo, su socio, su ya cómplice. Al principio, Ella se preguntaba qué pretendía y, poco a poco fue advirtiendo cómo Él tomaba nota mentalmente de todos sus comentarios para, después, copiarlos en su diario. Nos cuenta cómo Ella se fue contagiando de la ansiedad y de las contradicciones de Él e incluso piensa que sus carreras, caídas, golpes y magulladuras tuvieron su origen en esas insistentes llamadas telefónicas. No es extraño que el Otro Amigo,

cansado de tanto Teléfono, al hacer un ademán de abandonar la Casa y al impedírsele Ella apostada en la puerta, la retiró con tal brusquedad que le incrustó un codo en una de las sienes. Ella pensó de inmediato si malograría el retoque de cirugía que tenía previsto para cuando cumpliera los cuarenta (24-25).

Aunque, desde el principio de las relaciones, Ella cada vez era más consciente de que sus respectivas concepciones de la vida y de la creación literaria eran diametralmente opuestas, escuchaba con atención y, a veces, con cierta admiración sus explicaciones sobre todo tras la declaración que Él le hizo de la importancia vital, simultánea e interconectada de Ella y de la escritura: los dos componentes esenciales e imprescindibles para llenar de contenido su vida: “Él ya había dicho que Ella era lo más importante en su vida, que su vida siempre había estado vacía, que no podía vivir sin Ella: sin ti y sin ser escritor, corregía” (20).

Ella, sin embargo, estaba convencida de que poseía otra clave, totalmente opuesta, para explicar su peculiar manera de vivir y de escribir. Mediante un atinado ejercicio de introspección, había descubierto los impulsos que determinaban sus actitudes ante los objetos, ante las personas y ante los episodios, y, como consecuencia, había identificado el criterio que aplicaba para seleccionar los contenidos narrativos y el uso del lenguaje de su escritura.

“Y es que Ella no supo nunca reprimir las emociones: cuando alguien le pregunta cómo estás, si no está bien, lo cuenta y el porqué: las ratas, los ruidos de arriba, los problemas con las inmobiliarias” (91).

Era plenamente consciente de que su trayectoria vital y su estilo literario no estaban orientados por intereses “profesionales” ni siquiera por pautas “racionales” o por convencionales normas retóricas, sino por los diferentes y, a veces, opuestos estados de ánimo: por las sensaciones y por los sentimientos que siempre desembocaban en el disfrute, en el gusto y en la alegría. Con el fin de detectar las sensaciones y de manejar

las emociones como factores determinantes de la expresividad literaria y de la trayectoria vital, fue desarrollando una destreza para penetrar en el ámbito de los sentimientos, de Ella y de las personas que la rodeaban. Estaba convencida de que ese sistema de impulsos, a veces incontrolables, motivaban y explicaban la mayoría de sus comportamientos. Y es que, aunque no siempre lo formulaba de forma explícita, Ella intuía que, incluso en las opciones más meditadas, latía un fondo emocional⁷ que desembocaba en el “desconcierto” y, a veces, en la “estupefacción”:

estupor-dolor (o alegría)-desconcierto -aceptación-desconcierto-aceptación-desconcierto. Y podría empezar por cualquiera de sus fases. Con Él solía seguir la línea aceptación-desconcierto-estupor-alegría: lo admitía todo: todo acababa gustándole. Me gustaba todo, le decía (20-21).

No es extraño, por lo tanto, que tuviera “la maldita costumbre de no juzgar, de no cuestionar nada. Le pasaba con las personas, con los objetos, con los fenómenos naturales y hasta con su propia vida” (20). Resulta especialmente sorprendente la agudeza con la que se pregunta por el origen de esa manera tan personal de vivir y de escribir, y la respuesta teórica y, al mismo tiempo, la interpretación realista, de su “intuición”: “Nació en un complejo de infancia (su madre, pensaba Ella) o un exceso de entendimiento de la lucidez al reconocer plenamente el valor de la realidad como criterio de la verdad: “las cosas eran como eran” (20).

Al principio, los dos procesos -el de la comunicación afectiva, por parte de Ella, y el de la sustracción literaria, por parte de Él- fueron acelerando sus ritmos de crecimiento: Ella le declaró -aunque “muy bajito”- que le gustaba todo de Él, mientras que Él tomaba nota de las expresiones literarias de Ella para transcribirlas en su diario. Pero, ya desde entonces, Ella, aunque se sintió seducida por las declaraciones de Él -que le había dicho que los dos eran semejantes, “*ma semblable*”, y que sus cuerpos se parecían mucho como si fueran hermanos gemelos- le confesaba que su única arma literaria había sido conformarse con el folio en blanco y dirigir la mirada hacia el Monte y, especialmente, hacia dentro ella misma. No disimulaba su sorpresa cuando le escuchaba decir a Él que existían técnicas, “trucos” que consistían en leer y en tomar notas porque la escritura era un “juego”, un “*puzzle*”. Él le enseñaba que no se podía entrar en el folio

⁷ Los actuales estudios neurológicos han evidenciado cómo las palabras influyen directamente en las emociones, en los sentimientos y en las ideas, y cómo contribuyen al bienestar o al malestar orgánico: estimulan reacciones físicas y biológicas, y provocan respuestas orgánicas como, por ejemplo, taquicardia, palpitaciones, sudoración, aumento de la frecuencia respiratoria y de la presión arterial.

con tan poca cobertura, que había que pertrecharse tras los demás, tras los textos ajenos, que había que leer: “Yo sólo copio, decía. Aquí estoy, con uno, dos, tres..., doce libros sobre la mesa... porque sólo hago copiar...” (26). Y es que su objetivo supremo -vital, profesional y literario- era escribir un libro de poemas que luego le permitiera vivir en su propia piel su modelo perseguido, el de “escritor de éxito”.

Ella, sin embargo, seguía convencida de que sólo debía estar atenta a sus propios latidos y a las resonancias, a los ecos que, en sus entrañas, producían los episodios familiares y la vida de la sociedad: la escritura le servía para acercarse y para alejarse de la realidad, para penetrar en su interior y para contemplarse desde fuera. Le hacía pensar y reflexionar, amar y odiar, disfrutar y sufrir. Gracias a las palabras, a veces lograba decir lo increíble traduciendo la realidad material en sustancia de su espíritu, en contenidos de su conciencia de escritora y de lectora de su vida, en claves para descubrir la verdad, su verdad. Él, por el contrario, interpretaba y vivía la escritura como una mentira, como un engaño.

En el Diario del 3 de septiembre, 1988, Ella escribe: *... siento como la más certera posibilidad de que sea una estrategia para volver a hacerme daño (...). Son todo poses. Quizás ni él mismo se dé cuenta. Esto es aún peor: poses para querer, poses para olvidar, para hacer daño, para hacer literatura: todo estrategias: todo literatura....* (67).

La otra fuente de inspiración era su propia imaginación. En contra de las recomendaciones de Él, Ella defendía que la “ficción” no se opone a la realidad, sino que la amplía y la completa, de la misma manera que la teoría no es lo contrario de la práctica sino su entraña más esencial, su médula y su semilla. Reconocía que la vida humana no cabe dentro de la razón sino que la desborda, por eso soñaba, y, después, volvía a la realidad para vivirla de una manera más intensa: utilizaba la imaginación como herramienta, como palanca con la que ampliaba el campo de la realidad con el fin de vivirla y de disfrutarla en toda su plenitud posible.

Esta habilidad imaginativa la evidenciaba, por ejemplo, cuando hacía fotos, una actividad que, en aquellos días, se había convertido en su única relación con el mundo. El *zoom* le servía de puente para acercarse a las cosas y para descubrir esos fondos que Él era incapaz de interpretar. En las fotos de las dársenas del Puerto, por ejemplo, el efecto de las luces sobre la superficie de las aguas hacía que aparecieran animales: mamíferos y reptiles. Efectivamente, ella veía cebras “bajo una luna a la que ocultan nubes” (56), pero

Él, aunque sólo veía “como figuras pintadas en la pantalla de una lámpara”, sabía que estas imágenes pasaban luego a los textos que ella escribía como cuando comprobó que era la imagen central de su poema “Fondos”. Unos días después, le regaló un libro de fotografía cuya dedicatoria decía “Para ti, que me enseñas una foto y el mundo...” y en la que incluía un poema en el que hablaba de cebras, de los fondos ocultos que ella intentaba descubrir en las cosas. Esta confesión de Él hizo que sus cebras, estas imágenes, quedaran ya “contaminadas, marcadas, e intentará repudiarlas con el mismo desconsuelo con el que se repudiaría a una esposa infiel a la que no se ha dejado de amar” (56-57).

Mientras que Él se afanaba de manera continua y apresurada por copiar textos ajenos con la intención de lograr que el armazón quedara camuflado, e incrustaba una “falsa espuria y apabullante pedrería”, Ella, que era lenta, minuciosa y concisa a la vez, le declaraba que era “demasiado verdadera”. Ésta era la razón por la que, a veces, llegaba a temer que, si el retrato robot de un escritor era el que Él le estaba ofreciendo, quizás tropezaría con dificultades para cumplir con su vocación de escritora (55).

Ella, Aurora B., sólo sabía escribir de sus cosas, de sus experiencias personales, de sus propias sensaciones, por eso, además de ver, oír, oler y gustar, se acercaba para tocar. Todo lo que había escrito con anterioridad había obedecido al impulso, al propio coraje interno, al deseo, incluso más aún que la necesidad (50). La escritura era para Ella una manera de ver, de leer, de interpretar y de responder el mundo: una forma de vivir.

Él le confesaba que la poesía no le emocionaba a excepción de sus poemas: “Sólo me interesan las lecturas en las que aprendo cosas y aprendo en tus poemas” (50-51). A partir de esta declaración Ella fue siendo progresivamente consciente de que Él estaba succionando sus palabras y, por lo tanto, su vida. Y uno de los indicios más claros fue el cambio que Él hizo en el título de su novela *El trapecio en la red* por otro demasiado explícito, *El otro en el espejo*. Por eso, cuando publicó la novela, Ella no la leyó, ni, en adelante, nada suyo porque, poco a poco, fue descubriendo que sus poemas eran iguales a los suyos (55). Dudaba incluso, de hablar con Él porque, cuando lo hacía, sentía la impresión de que las palabras que pronunciaba las perdía para siempre “como si cada expresión, cada anécdota salieran de su mundo sin posibilidad de regreso”. Esa consciencia del progresivo robo de sus palabras y de su vida se extendió, incluso, a las llamadas telefónicas porque advertía cómo Él empleaba “el teléfono como polea de un pozo: en el extremo de la soga, en el extremo del hilo telefónico, en el que Ella iba

anudando lo que tenía: su reducido y único mundo” (51). Así fue conociendo la raza de los que no conocen moral ni respeto y, por eso, en este momento llegó a la conclusión de que no quería parecerse a Él, y de que debía evitar cualquier contacto que la contaminara, que anulara sus palabras, porque habrían entrado ya en la otra zona y dejarían de pertenecerle: “Él va anotando todo esto y encuentra en ello nuevas, delgadas, afiladas agujas que introduce elegante y dosificadamente entre la uña y la yema de la angustia que Ella va sintiendo” (55-56).

Este distanciamiento progresivo de sus personales concepciones literarias, de sus opuestos modelos de creación poética y, en consecuencia, la incompatibilidad de sus respectivas aspiraciones profesionales y vitales fue influyendo progresivamente en el enfriamiento de sus relaciones afectivas. Se fue rompiendo la costumbre de acudir en días fijos -esperados- al Hotel, y Él, ya de manera cansina, sólo hablaba de las llamadas telefónicas, de las propuestas que le hacían para publicar y de las estrategias que seguiría para derribar “en la cuneta” a los colegas más reconocidos (57).

En las relaciones amorosas se van manifestando de manera permanente contradictorias sensaciones y opuestos sentimientos de Ella: mientras que, cuando llegan a la puerta acristalada del Hotel, admite que ha perdido la ilusión de subir a quererse, también reconoce que, cuando Él la acaricia, se olvidan los dos de las diferencias literarias, y “la literatura se recluirá en los cubiles numerados de cualquier madriguera”. Aunque llora antes de besarse, luego querrá que “Él aprisione sus manos, las anule sobre el cabezal, antes de que la cubra con su cuerpo” (57-58). Esta contradicción se revela en la interpretación que el Psicoanalista le hizo de uno de sus textos originales, una la hipótesis que la tranquilizó: “existía un mecanismo inconsciente (Ella era bastante consciente de ello) de castración, donde la palabra “polen” querría significar la palabra “semen” (61).

Resulta especialmente sorprendente que se mantuviera la dependencia literaria sin que Ella encontrara la fórmula eficaz para desconectar porque, aunque permanentemente pensaba huir y apartarse de Él -dolida por “los sutiles y sombríos alfileres que Él le fue clavando durante este tiempo en sus zonas más vulnerables”-, y seguía experimentando desazón y angustia por las llamadas telefónicas en las que Él le rogaba que no dejara de llamarlo para pedirle detalles para su novela” (58-61). De pronto, sin embargo, decidió contarle todo al Otro Amigo y, sin buscar explicaciones, le pidió directamente que se

casaran aunque éste conservara su propia casa hasta el momento oportuno para un traslado familiar de conjunto. Se sentía tan cansada de sí misma, tan perdida y tan irrecuperable que le pareció que ésta era una manera de huir también de sí misma (62). El compromiso se firmó con el beneplácito de todos: de La Niñas e, incluso, de Él, Bruno A. (62). Pero todo continuó como antes y, para Ella, D., Damián, siguió siendo el Amigo. Y, lo que es más preocupante, Ella siguió con el malestar físico y mental, no porque se hubiera arrepentido del paso que había dado, sino porque Él volvía a clavarle una nueva y más aguda pica literaria, y, como anota en el Diario: “*He de volver a decirle que me respete mis escritos*”. Y “*Vive en la mentira*”. *Es la mentira misma*”, aunque la corrige con una coma, y continúa: “*a veces*” (64).

2.- El acercamiento contagioso

La segunda línea narrativa -insisto que trenzada con las otras dos- es la dibujada por unos comportamientos y discursos que muestran una aproximación de Ella hacia Él, y un contagio de la concepción de la literaria y, por lo tanto, de la vida. Es un proceso que me permito interpretar como traducción antropológica de la metonimia y de la sinécdoque⁸, que guarda cierta analogía con la concepción de Jakobson (1963: 43-67) y que, en una consideración más profunda, se relaciona con el mecanismo de la mimesis. Como es sabido, las realidades humanas se contagian de los rasgos de las personas y de las propiedades de los objetos que están junto a ellas. El fundamento antropológico de este proceso radica en el fetichismo, término que aquí uso con pretensiones exclusivamente descriptivas y axiológicamente neutras (sin valoraciones religiosas, psiquiátricas ni morales). El fetichismo es el fondo antropológico y la explicación de esa relación de contigüidad, de posesión, de inclusión, de grado, proximidad y de pertenencia que sirve de base para la elaboración de la mayoría de las figuras retóricas. Así descrita, esta operación es una institución cuyas raíces nacen en el fondo de las capas más

⁸ Como indica Michel Le Guern, los autores tradicionales de Retórica, a excepción de Du Marsais, no proponían una verdadera definición de metonimia (1976: 13) y que la mayoría de las descripciones contemporáneas se sitúan en el ámbito de la lingüística y, más concretamente, en el nivel léxico semántico. Se repite que el fundamento de la metonimia estriba en esta “traslación”-que, como es sabido, se define como una relación de contigüidad- o la sinécdoque -que podemos interpretarla como un tipo peculiar de esta misma “traslación” consistente en la substitución de la parte por el todo o el todo por la parte. Carmen Bobes explica cómo la sinécdoque y la metonimia “serían tropos de sustitución, muy cercanos entre sí y ambos muy diferentes de la metáfora; ésta es un tropo más complejo, mantiene en el discurso, por lo general, los dos términos y sigue varios pasos y varias operaciones, entre ellos: pérdida de la referencia del término metafórico, selección de los semas compatibles entre los dos términos, estructuración y jerarquización de los temas comunes y suma de las connotaciones e imágenes asociadas, cuando sea necesario” (*Op. cit.*: 170-171).

profundas de la misma vida humana no sólo en sus comienzos sino también en la actualidad y que constituyen uno de los fundamentos en los que se apoyan la elaboración y la recepción de las obras literarias y, en consecuencia, nos proporcionan las claves para interpretar y para valorar el significado de cada una de las obras.

A lo largo de todo el relato hemos advertido cómo Ella, a pesar de haber confesado que su concepción de la vida y, por lo tanto, de la escritura, era diferente y opuesta a la de Él, se siente atraída hasta tal punto que le resulta difícil romper sus relaciones de dependencia y de afecto. Incluso cuando ya ha celebrado la ceremonia de la Boda con D., Damián -el Amigo- y a pesar de que cada vez que habla por teléfono sufre dolores en las sienes y en la cabeza, taquicardia y mareos, e, incluso, le origina la primera discusión del matrimonio, se sigue contagiando de sus ideas y de sus hábitos (64). Cuando se queja de que Él ha vuelto a clavarle una nueva y más aguda pica literaria, se promete que volverá a decirle que respete sus escritos y declararle que “Vive en la mentira. Es la mentira misma”, pero suaviza su expresión añadiendo “a veces” (64).

A pesar de esta sincera declaración y de sentirse tranquila, serena y triste, porque había terminado la segunda parte de su libro, reconoce que sólo había sentido pasión con el Amigo cuando éste la estrechó entre sus brazos, pero que siguió echando de menos la liviandad del otro cuerpo, y, como quien reza una letanía o un conjuro para arrojar demonios, le fue dedicando a Él cada instante del goce (64-65). Tras pensar que actuando de forma ciega y sin razón se había ganado a pulso todos los abismos en los que fue cayendo y sintiendo náuseas se calificó de “estúpida”, comprobó que alguien dentro de sí (¿la otra?, Aurora B.) la mantenía y la animaba (66). Es comprensible que anotara en su diario quizás para no olvidarlas, aquellas palabras que le escribió Él -Bruno- y que le hicieron llorar:

Como no he querido a nadie, como no quiero a nadie, como a ti, perderte hasta este punto es perder la vida: lo que le da sentido a la vida.

Me gustaría decirte una vez más lo que tú sabes: que no he querido nunca a nadie, excepto a ti. Que nunca me he sentido tan cerca de nadie como de ti. Que quererte es algo que está en mi sangre, sin remedio. Siempre. B. (75-76).

En el transcurso de la narración abundan datos que ponen de manifiesto la persistencia de dicho acercamiento como, por ejemplo, el episodio de la pajarita Chica (el canario de bronce que Él le había regalado) que se escapó, al volcar “aqueellos otros pájaros” la jaula en la terraza y que hizo que lo llamara para comunicárselo y la acercó

nuevamente a su voz, o el que en el agua de la bañera, tatuada con la espuma de gel, se dibujase lo que Ella interpretó como la Señal, y que hizo que, después de una noche de inquietud y de espera, lo llamara para decirle que de acuerdo: que viviría con Él, (76). Pero, a mi juicio, el dato más relevante fue el hecho de que, tras el encuentro en la cafetería *Estación de Enfrente*, planearon el futuro e hicieron un pequeño viaje -que, en parte quedó archivado en uno de sus relatos de domingo, que tituló “Huidas”-, en el que se dieron cuenta de que, efectivamente, se habían querido. Después, mantuvo una conversación con la mujer de Él, y Ella, Aurora B., aprovechó para, ansiosa, preguntarle si se acostaban juntos (“Él le había dicho que no”), pero la otra, la mujer respondió afirmativamente: “como todos los matrimonios” (80).

3.- La identificación de realidades diferentes

Desde la óptica antropológica que he adoptado en este análisis considero que otra de la línea que dibuja el relato es el de la transformación, no sólo de los significados de las palabras, sino también de la naturaleza de los referentes logrando así que dos realidades muy diferentes se identifiquen. Parto del supuesto de que, en la obra literaria, los seres y los comportamientos no se limitan a parecer diferentes sino que se transfiguran y cambian de entidad hasta tal punto que los ojos, por ejemplo, no parecen sino que son soles, el amor es fuego o la vida es un juego.

Páginas amarillas constituye una muestra antológica de ejemplos variados de la función que ejerce la imagen⁹ en el arte y, de manera eminente, en la literatura, haciendo no sólo que los objetos, los movimientos y las acciones alcancen la condición de significantes portadores de significados, sino dotando a los objetos físicos de naturaleza y de funciones humanas e, inversamente, interpretando las sensaciones y las emociones humanas como fenómenos físicos. Rosa Romajaro en esta novela rescata el valor de la imagen -comparación o metáfora- como factor decisivo de su creación literaria.

He centrado la atención en un dato que, a mi juicio, es clave: la delicada sensibilidad emocional de Ella, que se pone de manifiesto ya en sus primeras experiencias

⁹ La naturaleza y la función de la imagen han sido estudiadas por estetas, por críticos y por lingüistas. Una amplia reflexión encontramos ya en Aristóteles (*Retórica*, III, 10, 7). Cicerón (*De Oratore*, III, 38 y ss.) toma las mismas ideas y las organiza con intención normativa. En general, podemos decir que para la totalidad de los teóricos de la Antigüedad la imagen posee una función sensibilizadora y decorativa: *ut pictura poesis*. Las concepciones ciceronianas la mantuvieron vigentes durante mucho tiempo los autores de Poética y Retórica. Vico rectificó en el siglo XVIII el concepto de metáfora como exorno (*Scienza Nuova*, 1925) y defendió su valor expresivo.

amorosas con el socio -Él- y que sigue un ascendente y complejo curso de preocupación, de inquietud y de ansiedad, estados de ánimo plásticamente explicados con imágenes dotadas de singular fuerza expresiva. Cuando accede con Él al hotel en el que hacían el amor, cuenta cómo “Hasta que el conserje no les daba la llave y cerraban la puerta del sólido ascensor (un moderno Schindler para cuatro personas), “Ella sentía el mismo pánico y el mismo sudor frío que si atravesara un paso fronterizo, una aduana atestada de sabuesos, con cocaína en la polvera” (22). Tras las visitas al Psicoanalista, incluso cuando el Doctor interpretó un mecanismo inconsciente de castración, Ella salía cada vez con más desánimo y, fuera también del mundo, “como el náufrago del corredor de espera” ... (61).

Como ilustración significativa me fijó en su habilidad para explicar el estado de ánimo de Ella, cuando perdió su casa y, como consecuencia, la posibilidad de recuperar la escritura. Se compara con Robert Mitchum, aquel actor del cine negro que encarnó a hombres duros, valientes y rebeldes: ni siquiera él “lo hubiera soportado con aplomo” (123). Se sintió tan impotente como, por ejemplo, la niña de napalm, llamada Kim Phuc, de nueve años, y que, desnuda, corría aterrada y sin rumbo junto a varios hermanos y primos, huyendo del infierno provocado por el bombardeo de un avión militar procedente de Vietnam del Sur. O, incluso, el horror que provocó la masacre de la Plaza de Tiananmén de 1989 en Pekín, en la que se produjo una cruel represión de la protesta y que causó la condena internacional de la actuación del gobierno de la República Popular China. Es que esas emociones negativas, esos disgustos íntimos provocados por el engaño, por el menosprecio y la por la humillación, Ella los siente en su cuerpo: “es como si los golpes que estoy recibiendo fueran también físicos: es como si me estuvieran hundiendo un poco, ¿verdad?, clavando en el suelo, ¿verdad?: también es que ya no tengo tacones” (131).

Pero, poco a poco, Ella fue logrando serenar su espíritu a medida en que esperaba y se empeñaba en la voluntad de clausurar aquella etapa macabra que estaba viviendo. Por eso estampó la cita de Cicerón sobre los últimos poemas de su libro: “Saliendo de la vida que nos desagrada como de un teatro”. Para explicar mejor su estado de ánimo citó también las palabras con las que Montgomery Clift había contestado a la periodista Hedda Hopper, cuando le preguntó cómo podía resumir su historia: “He sido apuñalado”. Pero incluso cuando, vencida y acorralada, experimentaba esa sensación de tranquilidad, ese

sentimiento de placidez definitiva que, a veces le acompañaba a la pérdida, a la total derrota, al no poder dormir, “sentía el vacío como un pozo interminable, estando a su lado” (108). Pensar en comportamientos ejemplares de resignación ante adversidades o de aceptación de derrotas inevitables muchísimos peores que las suyas, le ayudó también para que se mantuviera segura “como el funámbulo que han tensado excesivamente la cuerda por la que anda” (123), aunque reconoce que estaba tan enardecida como lo está una “bombilla que estuviera a punto de fundirse, con los filamentos al rojo vivo y el zumbido irremediable y estridente del descontrol” (124).

Y si el éxito era el objetivo supremo de Él, para Ella constituía una peligrosa “tela de araña”, adherida al “dorado tapete de la adición” (90). No es extraño, por lo tanto, que, al contemplar una nube oscura se imaginara el “perfil de un hombre tumbado, ¿muerto?, ¿dormido? que tenía barba” (132). Lo mismo podemos advertir en aquel sueño en el que un ratero no le robó las cosas que tenía en el bolso sino “un chal que, aunque hacía juego con un vestido de verano, estaba ajado, sin valor, de algodón-nunca había visto un chal tan feo” (127).

Finalmente se siente tan comfortable en la habitación en la que escribe los fines de semana que, cuando sale de ella, experimenta la misma extrañeza y e idéntico desconcierto que el crío que es arrancado del útero materno (134) y, cuando allí escucha el agua que resuena en los tejados, abriga la misma emoción que la que sentiría una primera actriz durante un aplauso de un público entusiasmado (122).

A modo de conclusión

Tras la lectura detenida de *Páginas amarillas* he llegado a la conclusión de que esta novela de la escritora y profesora Rosa Romojaro constituye una estimulante llamada para que reconsideremos la decisiva importancia que la imaginación alcanza en el ámbito de la investigación científica, de la enseñanza académica, de la creación artística y, en consecuencia, en las diferentes actividades de la vida humana. Con este texto -que sigue las coordenadas de las obras clásicas de toda la historia de la literatura universal y de las creaciones más representativas de la actualidad- esta especialista en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada ilustra de manera convincente cómo la Literatura “funciona” cuando, debido a su fuerza expresiva, estimula nuestros sentidos y alienta nuestros sentimientos haciendo que vivamos de una manera más intensa. Gracias a estos relatos, llegamos a la conclusión de que, mediante la imaginación, no sólo profundizamos

en los significados de los hechos reales, sino que, además, podemos manipular y recrear la vida para recrearnos con los episodios sorprendentes, apasionantes y, sin embargo, verosímiles. Esta novela nos muestra cómo el origen común y más hondo de los géneros literarios, nace en la necesidad que la vida humana siente de expresarse o, dicho de una manera más concreta, que los distintos modelos de composiciones se originan en esa ansia honda que, a veces experimentamos, de dibujar unos seres que, parecidos o diferentes a nosotros, expresen nuestras recónditas aspiraciones. He podido comprobar cómo la escritura y la lectura son tareas íntimamente involucradas y solo separables metodológicamente, y cómo los géneros literarios se diferencian entre sí sólo cuantitativamente: sus principales procedimientos y recursos son comunes.

Páginas amarillas, por las múltiples, sorprendentes y densas historias que narra y, sobre todo, por las azarosas conexiones que entre ellas se establecen, remite de manera directa a la madeja, siempre enredada, de las complicadas y ocasionales relaciones humanas. Y es que, efectivamente, una de las funciones de la literatura -de la buena literatura- es identificar el curso -el discurso- de los sutiles hilos con los que se teje la inevitable complejidad de cada vida humana. Estos sucesos no sólo iluminan el fondo del misterio del ser humano y descubren las claves de unos comportamientos aparente y realmente paradójicos, sino que, además, señalan un itinerario apasionante para que identifiquemos los múltiples significados de cada uno de los episodios que relatan y de los procedimientos literarios que utilizan.

Bibliografía citada

ALBALADEJO, Tomás, 1986, *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa: análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante.

- 1989, *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- 1992, *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus Ediciones.
- 2014 “Sobre la metáfora viva de Paul Ricoeur”, in Ana Gabriela Macedo et al., eds., *As Humanidades e as Ciências. Disjunções e Confluências. Centenário do Nascimento de Paul Ricoeur*, Braga, Edições, Húmus.
- 2015, “Elementos de la lengua literaria de la Edad de Oro. Metáfora y alegoría como mecanismos de traslación”

https://www.academia.edu/19729938/T.Albaladejo._Elementos_de_la_lengua_literaria_de_la_Edad_de_Oro._Metonimia_metafora_y_allegoria_como_mecanismos_de_traslacion

- ALBALADEJO, Tomás, GARCÍA BERRIO, Antonio, RIESER, Black., y PETOEFI, János. S., 1978, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid: Alberto Corazón.

ARISTÓTELES, 1951, *Retórica*, de A. Tovar, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.

- 1974, *Poética*, Edición trilingüe de Víctor García Yebra, Madrid, Gredos.

BAENA, E., 2004, *El ser y la ficción: Teoría e imágenes críticas de la literatura*, Barcelona, Anthropos Editorial.

2007, *Metáforas del compromiso (Configuraciones de la poética actual y creación de Ángel González)*, Ediciones Cátedra.

2010, *Umbrales del Imaginario. Ensayos de Estética Literaria en la Modernidad*, Barcelona, Anthropos Editorial.

2014, *La invención estética*, Ediciones Cátedra.

2017, *Estudios de Teoría y Literatura Comparada: De Goethe a Machado y de las Vanguardias a la Poética actual (Autores, Textos y Temas. Literatura)*, Barcelona, Anthropos Editorial.

BAL, Mieke., 1987, *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*, Madrid, Cátedra.

BAUMAN, Zygmunt Z., 2008, *Miedo líquido: la sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós. Traducción de Albino Santos Mosquera

BECKER, Ernest, 1973, *The Denial of Death*, New York, Simon & Schuster.

BOBES NAVES, Carmen, 1992, *El diálogo. Estudio pragmático, lingüístico y literario*, Madrid, Gredos.

- 1993, *La novela*, Madrid, Síntesis.

- 2004, *La metáfora*, Madrid, Gredos.

BOOTH, Wayne Clayson, 1989, *La Retórica de la ficción*, Madrid, Taurus.

BUSTOS, Eduardo de, 2000, *La metáfora. Ensayos transdisciplinares*, Madrid, FCE y UNED.

CICERÓN, Marco Tulio, 1992, *El Orador*, Edición de Antonio Tovar y Antonio Bujaldón, Madrid, CSIC.

COHEN, Jean, 1977, *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos.

CORBACHO, Carolina, 1991, “Metáfora visual y poética”, en José Antonio Hernández Guerrero, ed., *Retórica y Poética*, Seminario de Teoría de la Literatura, Universidad de Cádiz: 109-122).

COSERIU, Eugen, 1956, *La creación metafórica en el lenguaje*, Montevideo, Publicaciones de la Universidad.

DU MARSAIS, César Chesneau, 1800, *Tratado de los tropos*, traducción de José Miguel Aléa, Madrid, Aznar.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen, <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/analisis-critico-de-la-literatura-general-de-mudarra-0/html/>

GARRIDO, Miguel Ángel (ed.), 1988, *Teoría de los géneros literarios*, Madrid, Arco/Libros.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, 1987, *La expresividad poética*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA.

- 2012, file:///C:/Users/hernn/Downloads/el-arte-de-la-escritura-literaria.pdf

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio y GARCÍA TEJERA, María del Carmen, 1994, *Historia breve de la Retórica*, Madrid, Síntesis.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio u GARCÍA TEJERA, María del Carmen, 1995, *Orientaciones prácticas para el comentario crítico de textos*, Sevilla, Algaida.

HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio, y GARCÍA TEJERA, María del Carmen, 2005, *Teoría, Historia y Práctica del comentario literario*, Barcelona, Ariel.

JALOBSON, Roman, 1973, *Fundamentos del lenguaje*, Madrid, Ayuso, 2ª edición.

KRISTEVA, Julia, 1974, *El texto de la novela*, Barcelona, Lumen.

LE GUERN, Michel, 1976, *La Metáfora y la Metonimia*, Madrid, Cátedra.

LINTVELT, Jaap, 1981, *Essai de typologie narrative. Le "point de vue"*, Paris, Corti.

MORALES SÁNCHEZ, Isabel, y COCA RAMÍREZ, Fátima, 2008, *Estudios de Teoría de la Literatura como Experiencia Vital*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la UCA.

RICOEUR, Paul, 1987, *Tiempo y narración*, Madrid, Cristiandad.

- 2001, *La metáfora viva*, Madrid, Trotta.

ROMOJARO, Rosa, 1998, *Lope de Vega y el mito clásico (El relato de la protagonista)*, Málaga, Publicaciones de la Universidad.

- 1998, *Funciones del mito clásico en el Siglo de Oro (Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Quevedo)*, Barcelona, Anthropos Editorial.

- 2004, *Lo escrito y lo leído. Ensayos sobre literatura y crítica literaria*, Barcelona, Anthropos Editorial.

- 2009, *Páginas amarillas*, Barcelona, Anthropos Editorial.

- 2010, *Teoría poética y creatividad*, Barcelona, Anthropos Editorial.

Vico, Giambattista, 1925, *Scienza Nuova*, Laterza, Bari. 3ª edición.

VILLANUEVA, Darío, 1983, *La novela lírica*, Madrid, Taurus.