

Para una lectura de la obra de Antonio Soler (Seis puntos de mira)

Francisco Ruiz Noguera

[Publicado en el libro *Patrimonio literario andaluz (II)*, ed. Antonio Gómez Yebra, Málaga, Servicio de Publicaciones de la Fundación Unicaja, 2008, págs. 287-302. ISBN: 978-84-92526-05-5]

1. El impulso

Al frente de su novela *Modelo de pasión*¹, cita Antonio Soler unos versos del poeta antequerano José Antonio Muñoz Rojas: “A cada uno le es arrebatado / una vez en la vida su paraíso”; una segunda cita de Giuseppe Ungaretti, en el mismo libro, alude a la fisura abierta, a la distancia que se agranda después de ese arrebatado: “lejos lejos / como a un ciego / me han llevado lejos”.

Exceptuando *El nombre que ahora digo*², Antonio Soler coloca citas literarias al principio de sus libros, y la elección de esas citas dicen mucho de la intención y de la concepción de su escritura: “Todo lo que perdí me pertenece” es el verso de Juan Manuel Villalba con que se abre *Los héroes de la frontera*³, y es la búsqueda de esas pertenencias perdidas y el afán por cumplir la máxima que figura al frente de *Tierra de nadie*⁴ —“El hombre ha de vivir de su sueño, el deseo” (Juan Valencia)— lo que, en buena parte, impulsa y ocupa las narraciones de Antonio Soler que, desde su primera

¹ *Modelo de pasión*, Sevilla, Guadalquivir, 1993. Obtuvo el Premio Andalucía de novela.

² *El nombre que ahora digo*, Madrid, Espasa Calpe, 1999. Obtuvo el Premio Primavera de Novela.

³ *Los héroes de la frontera*, Barcelona, Anagrama, 1995. Obtuvo el Premio Andalucía de la Crítica y el Premio Arzobispo Juan de San Clemente.

⁴ *Tierra de nadie*, Granada, La General, 1991. La edición primera de *Tierra de nadie*, que obtuvo el Premio Ignacio Aldecoa de Cuentos, fue publicada por la Diputación Foral de Álava en 1987. En la edición granadina, junto a esa narración, recoge Soler tres relatos más: *El triste caso de Azucena Beltrán*, *Muerte canina* (Premio Jauja de Cuentos de 1983) y *Tendrá tus ojos*. El relato será después incluido en *Extranjeros en la noche*.

obra, *La noche*⁵, declara, con palabras de Giorgio Manganelli, la razón y procedencia de su escritura: “... y lo he escrito todo bañando la desplumada pluma de mi ingenio en mi negrísima tinta interior; de la misma manera como los hombres compilan sus propios sueños, sumergiéndose, plumines de sí mismos, en el tintero de la noche”. Así pues, la obra de Soler es el intento de describir —¿tal vez reconstruir?— ese paraíso perdido que siempre es el pasado, o mejor, el recuerdo que se tiene de ese pasado porque, con independencia del brillo o la sombra que rodeen la historia concreta de otro tiempo, la memoria es maestra en el arte paradójico de mezclar contrarios y, por eso, tal vez siempre puedan asumirse las palabras de la cita de Alejandro Dumas que coloca Soler al frente de *Las bailarinas muertas*⁶: “Aquellos años tan desdichados en los que fuimos tan felices”.

2. El “territorio Soler”

La narrativa de Antonio Soler se inserta en la mejor tradición del realismo español: la que arranca de la picaresca y Cervantes y, tras su desarrollo canónico en la segunda mitad del siglo XIX, encuentra manifestación reciente en la segunda mitad del XX; pero el concepto de realismo, como ha advertido Darío Villanueva⁷, no es algo monolítico ni de reflejo mecánico. Hay novelistas que —aunque partan de ella aun en sus detalles mínimos— son auténticos transformadores de la realidad; el enfoque, el uso de la lengua y la capacidad de trascender lo concreto sin apartarse en apariencia de ello tienen mucho que ver en ese carácter transformador de este tipo de narrativa. Y éste es el caso de Antonio Soler. Soler parte de lo concreto inmediato y a través del recuerdo — real o ficticio— que opera en sus personajes —y en el narrador como personaje— ofrece una realidad que es, a la vez, *la misma* y *otra* de aquélla que se tomó como punto de partida. Es el enfoque, por ejemplo, lo que propicia que, desde mi punto de vista, la narrativa de Soler pueda ser calificada con un término proveniente del mundo de la lírica: podríamos hablar, en este caso, de un tipo de *novela elegíaca*; y es, por otra parte,

⁵ *La noche*, Excmo. Ayuntamiento de Valladolid, 1986. Obtuvo el Premio Ateneo de Valladolid. El relato fue incluido más tarde en *Extranjeros en la noche*. Nueva edición exenta, con ilustraciones de Riki Blanco, en Barcelona, Destino, 2005.

⁶ *Las bailarinas muertas*, Barcelona, Anagrama, 1996. Obtuvo el Premio Herralde y el Premio Nacional de la Crítica.

⁷ *Teorías del realismo literario*, Madrid, Instituto de España/Espasa Calpe, 1992.

el uso de la lengua lo que intensifica la presencia de la función poética en una prosa que alcanza frecuentemente un alto nivel de excelencia.

Parte fundamental en la caracterización de esa realidad es la del espacio de la fabulación. No recurre Soler a la creación de un espacio imaginario (del tipo Yoknapatawpha, Comala, Macondo, Santa María, Región, Celama o Mágina); como hemos dicho, parte de lo concreto inmediato, manteniendo —incluso hasta el detalle— los topónimos y otras denominaciones; en esto está Soler más cercano a Cela, Umbral o Marsé.

Salvo en el caso de algún relato de ambientación rural como *Tierra de nadie*, la narrativa de Soler tiene un carácter urbano (Málaga, Barcelona, Madrid), aunque también en esto hay matizaciones: la ciudad queda, por lo general, como un marco de referencia lejano, y el novelista se centra en determinados espacios concretos que —aun dentro de la ciudad— parecen tener su propia autonomía de funcionamiento: el barrio y las calles, por una parte, y, por otra, el mundo del espectáculo y de la marginación (cabarés del Paralelo barcelonés, circos, cines, locales de alterne), son éstos los dos polos en torno a los que se focaliza todo, con la excepción del ámbito madrileño (el destacamento de La Doce, La Casona, la casa del Marqués) que hace referencia a la guerra civil, en *El nombre que ahora digo*, o el del hotel de Toronto en *El sueño del caimán*⁸; en ambos casos, no obstante, no faltan referencias a los espacios antes mencionados y a los lugares malagueños a los que ahora me referiré.

Uno de los elementos que dan unidad a la escritura de Antonio Soler es, precisamente, ese espacio en el que se desarrollan las historias. Se ha hablado de un “territorio Soler”⁹ para aludir a los lugares concretos por los que transitan sus personajes; se ha considerado que ese “territorio Soler” se ciñe, sobre todo, al entorno de *El espiritista melancólico*¹⁰ y a uno de los ámbitos de *Las bailarinas muertas*: el espacio que tiene como centro la malagueña calle Antonio Jiménez Ruiz (residencia del narrador-protagonista Solé) y sus alrededores: la calle Eugenio Gross —que funciona como límite entre el mundo de la infancia (más centrado en las calles Jiménez Ruiz, Diego de Vergara, Lanuza y alguna incursión en el barrio de la Trinidad) y el de la adolescencia (junto a los anteriores, aparecen ahora la Plaza de Vasconia, la chatarrería de la Pellejera, el campo del colegio de los sordomudos, la Granja de Suárez)— y,

⁸ *El sueño del caimán*, Barcelona, Destino, 2006.

⁹ Fue el periodista José Castro el que, en un artículo en el diario *Sur* de Málaga, acuñó esta denominación que ha hecho fortuna.

¹⁰ *El espiritista melancólico*, Madrid, Espasa Calpe, 2001.

además, los bares, cines y establecimientos en los que va transcurriendo la vida: el bar Los 21, la bodega del Zanco, el Café Cruz, los cines Cayri y Capitol, la tienda de Serrano. Un espacio que se amplía algo en la novela que marca el límite entre adolescencia y juventud: *El camino de los Ingleses*¹¹: barriada de Carranque, Ciudad Deportiva, Camino de Antequera... y nuevos locales y establecimientos: el Salón Recreativo Ulibarri, la academia de baile La Estrella Pontificia, o bares como el Rey Pelé o el Ajo Rojo.

Pero, sin salir del ámbito malagueño, hay otros lugares que, en otros relatos — sobre todo *Los héroes de la frontera* y en cierto modo, *Modelo de pasión* e incluso *El camino de los Ingleses*—, también configuran el “territorio Soler”, un territorio, en este caso, más cercano al mar: la calle Ancha, la Cruz de Torrijos en la barriada de El Bulto, las playas de San Andrés y La Misericordia, La Cala, el Peñón del Cuervo, y establecimientos como la barbería de Angelito, la serrería del Popeye, el mercado del Carmen, el merendero del Vergara, la taberna del Balito.

Éste es el territorio de los relatos de Soler, en él se van trenzando, como en un retablo de referencias múltiples y mezcladas, las distintas historias, con una técnica —a lo Robert Aldrich— de *vidas cruzadas*.

3. La memoria

La narrativa de Antonio Soler se basa fundamental y casi visceralmente en la memoria (“La memoria es otro alimento y de él, igual que del contenido de estas latas, de estas legumbres y trozos de carne, me he ido nutriendo a lo largo de este tiempo”, *El sueño del caimán*, p. 175). En cierto modo, puede decirse que —con independencia de los protagonistas concretos de cada obra— la memoria es la gran protagonista de sus relatos: “Sólo soy un almacén de recuerdos. Ésa es mi única identidad. Un archivador desordenado, lleno de alucinaciones y caprichos” (*El sueño del caimán*, p. 27). Es el fluir de los recuerdos lo que va trenzando los argumentos que ya habían sido escritos por la vida. Tal vez ese fluir continuo sea el que influya en la estructura de las novelas que —salvo en los casos de *El nombre que ahora digo*, *El camino de los Ingleses* y *El sueño del caimán*— se presentan como un todo, sin separación gráfica de capítulos o secuencias.

¹¹ *El camino de los Ingleses*, Barcelona, Destino, 2004. Obtuvo el Premio Nadal.

En un texto de *Ocnos*¹² —esa recreación mitificada de la infancia, imprescindible en la autobiografía espiritual que es la obra cernudiana— recuerda el poeta sevillano el consejo recibido de su maestro, que le indica “como precepto estético el que en [sus] temas literarios hubiera siempre un asidero plástico”. En la narrativa de Soler ese asidero plástico es la imagen que parte siempre de la realidad vivida, de manera que su obra puede considerarse como un viaje *a la busca del tiempo perdido*; es significativo que entre las dedicatorias que figuran al comienzo de su primer libro, *La noche*, y que luego se repiten al final de *Extranjeros en la noche*¹³, figure la que dice: “A la memoria de Marcel Proust”.

Es esa memoria —puede que, a veces, “la memoria involuntaria” de la que Proust hablaba— la que se impone, con más fuerza que la razón en ocasiones, a los personajes, por eso el narrador Solé, amanuense en una barbería “le pedía a Angelito, Pélame, Angelito, y aféitame, pidiéndole en el fondo, Sácame de esta piel y de este cuerpo y de este mundo, Angelito, que me rodea y me atosiga, y me sube piernas arriba como una yedra venenosa, bórrame la cara y el alma, o por lo menos la memoria, entiérramela en jabón y en espuma, ahógame para siempre los recuerdos, que son el invento más dañino que tiene el género humano” (*Los héroes de la frontera*, p. 24).

El recuerdo en la narrativa de Soler llega por una doble vía: la vía directa del narrador protagonista (el narrador Solé, en buena parte de los casos) o la vía indirecta de algún personaje que le narra a Solé su propia historia; en ambos casos, es casi siempre un recuerdo atormentado: la memoria de un tiempo oscuro —“Aquel tiempo tan desdichado...”— que se asocia a veces a las luces y sombras de la fotografía o a la penumbra de una sala de cine, como si el pasado viviera en la memoria a la manera de una película dispuesta para ser proyectada: “Cierro los ojos y compruebo que el proyector sigue funcionando, ahí continúa la pantalla negra, con todas las imágenes del pasado flotando en su interior. Estoy solo con mi sueño, con el martilleo lento de las máquinas, oyendo otra vez ese sonido que se parece a las aspas de un helicóptero. Y también oigo el eco de su voz, la voz de humo que se funde con el murmullo de las

¹² Luis Cernuda: *Ocnos*, en *Poesía completa*, ed. de Derek Harris y Luis Maristany, Madrid, Siruela, 1993, pp. 572-573.

¹³ *Extranjeros en la noche*, Barcelona, Edhasa, 1992. Recoge en este volumen Soler algunas de sus narraciones breves: *La noche*, *El triste caso de Azucena Beltrán*, *Tierra de nadie*, *Las puertas del infierno* y *Cienfuegos*; las tres primeras —como se ha indicado en notas precedentes— ya habían aparecido en publicaciones anteriores.

hélices y el rumor de las olas y que, lo mismo que la nebulosa blanca de un proyector atravesando la oscuridad de la sala, se pierde en el horizonte tenebroso que hay al final de mi cerebro y allí se hunde, entre los residuos de la memoria” (*Modelo de pasión*, p. 12).

Es un recuerdo que no sólo se impone a los personajes sino que llega a ser más intenso y verdadero que la realidad misma: de hecho, es la realidad recordada o imaginada la que se constituye en realidad narrativa:

“Era mucho más vivo y real el recuerdo del día anterior —el café, los labios, los ojos cubiertos por las gafas, la melena negra y la piel— que aquel bulto informe que tenía delante de mis ojos” (*Modelo de pasión*, p. 132).

“A mi espalda oí el golpe de los hierros de Tatín al caer del camión y los gritos que Barea seguía dando como si fuesen ruidos y voces que habían sonado hacía mucho tiempo. Los oí como los oigo ahora, como si en vez de estar oyéndolos los recordara” (*Las bailarinas muertas*, p. 43).

4. Vidas cruzadas

En las novelas y relatos de Antonio Soler la narración se hace casi siempre en primera persona: es el hombre bala (el Bala) el que cuenta la historia de *La noche* y el que oye y transmite el relato de *Cienfuegos*; es el niño protagonista (¿probablemente la infancia del Bala?) el que cuenta *Tierra de nadie* y *Muerte canina*), es el narrador de *El camino de los Ingleses* el que inicia así el relato: “Esta es la historia de Miguel Dávila y de su riñón derecho. Y también es la historia de mucha otra gente, de la Señorita del Casco Cartaginés, de Amadeo Nunni el Babirusa o la de Paco Frontón y aquel coche de color fresa y nata en el que se paseaba cuando su padre estaba en la cárcel. Y también es mi propia historia. Al recordar aquel tiempo voy resucitando una parte de mí mismo” (p. 11). No obstante, en la mayoría de los casos, como ya dije, es la memoria del narrador la que va trazando la historia; así sucede, por ejemplo, en la que, en principio, podría considerarse como una tetralogía compuesta por *Las bailarinas muertas*, *El nombre que ahora digo*, *El espiritista melancólico* y *El camino de los Ingleses*, así como en el relato *Las puertas del infierno*; sin embargo, ese narrador en primera persona que va extendiendo ante el lector sus recuerdos se vale, en ocasiones, de narradores interpuestos, que actúan también en primera persona porque, en última instancia y por procedimientos diversos (las cartas y confidencias del hermano, en el caso del *Las*

bailarinas...; los cuadernos de Gustavo Sintora, en el caso de *El nombre...*; el hecho de ser el amanuense de quien narra, en el caso de otros relatos como *Los héroes de la frontera* o *La triste historia de Azucena Beltrán*), la fábula llega a los lectores a través del narrador primero. Antonio Soler pone de manifiesto una gran maestría en el dominio técnico de las formas de narrar, en el manejo del entramado de relaciones establecidas entre personajes y narradores con puntos de vista distintos pero coadyuvantes a completar el todo.

Esta forma de narración que, aun partiendo de la primera persona, conlleva una pluralidad de voces que se juntan en una, o bien una voz que se disgrega en varias, tiene mucho que ver con el carácter coral de la obra de Soler; no ya el carácter coral de éste o aquél relato, sino de toda su obra en conjunto: es todo un mundo, un río de personajes —con distinto nivel de protagonismo en cada caso (a veces sólo la mera referencia para dejar constancia de la gran red entretrejida)—, el que transita por novelas y cuentos: todo es aprovechable para dar coherencia a ese mundo en que sólo una *delgada línea roja* separa —o une— realidad y ficción. De Terrence Malick, el director de la película que sé que está entre sus predilectas, toma Soler esta cita que coloca al comienzo de *El espiritista melancólico*: “Sois mis hijos, mis queridos hijos. Vivís dentro de mí. Os llevaré adondequiera que vaya”, y, en efecto, como se dice al cierre de *El espiritista melancólico*: “Aquí están”, listos para manifestarse a través de la palabra que los convoca: el mundo de la familia y su entorno: Solé Vera y Libertad, Ramón (Monchi), Mari Carmen, el Doblás, el tío Simbad, el tío Gutiérrez, Toni, Luisa, la Salomé, la tía Manolita, el comandante Villegas...; el mundo de los amigos de infancia y adolescencia: el imprescindible Luisito Sanjuán, el Mocos, Tatín, Barea, Diego Manuel, el Pitracó (que a veces se diría socios del propio narrador), Conchi Canca, doña Carmen, Castillo, Quini, Eva Estévez, Mariloli Vizueté, Miguelito Dávila, Luli Gigante, Babirusa, Antonio Meliveo, Paco Frontón...; y además, Gustavo Sintora, Serena Vergara y Corrons, Paco el Textil, La Mariona, La Estricnina, el ciego Rinela, el limpabotas Rata, el boxeador Kid Padilla, Soledad Rubí, el policía Machuca, el juez Bernardo Busera (Bernardo Be), Chelo la Cienfuegos, el Panza Verde, la madre Javiera, el fotógrafo Rovira, el enano Martínez, Rafi Ayala, la Gorda de la Cala, Luis Bielsa...; hasta los amigos del mundo literario y periodístico entran a formar parte en la extensa figuración: el mago Pérez Estrada, el coronel Bayón, el brigada Garriga, el comandante Cabezas, la dinamitera Rosita Pedrero, el ventrílocuo Domiciano del Postigo, el brigadista Aldrich, la amiga americana Mickey, el camarero Dani Murphy, el novillero

Ballesteros, el boxeador Soto Carratalá, los soldados Cañeque, Castro y Ruiz Noguera, el amigo Berjillos, Cilleruelo y Mestre, Agustín Rivera El Corbata, Alday y Meñi Melero. Sólo un corto porcentaje queda citado en esta larga enumeración caótica que ha intentado dar idea de ese río de personajes al que me referí antes; personajes que aparecen en varias historias y cuyas vidas se cruzan, de tal forma que el carácter coral del que antes hablé no afecta ya sólo a esos personajes sino a las mismas historias que reaparecen, bien simplemente mencionadas una y otra vez (*La triste historia de Azucena Beltrán*), o bien para ser completadas: la historia de Azucena vuelve a plantearse en *El espiritista melancólico*; o, por otra parte, relatos como *Las puertas del infierno* y *Cienfuegos* completan —con narradores distintos— la historia de la madre del Mocos, a la que se alude también en *Las bailarinas muertas*; o, en fin, en *El camino de los Ingleses* dice el narrador: “me quedé mirando la foto de la bailarina aquella, Hortensia Ruiz, Lili, que mi hermano había enviado desde Barcelona años atrás y que todavía estaba allí colocada, en el mueble del comedor” (p. 258). Ya digo, son sólo ejemplos mínimos que quisieran dar muestra de lo tupido de esa malla en que se teje el mundo narrativo de Soler, de ese carácter coral que, en la textualidad y lo expresivo, está en manifestación permanente y que alcanza especial significación en el paralelismo establecido entre los dos mundos de *Las bailarinas muertas*, sobre todo en la parte final (p. 234 y ss.) donde varias acciones nucleares en la trama van confluyendo en una narración simultánea y entrecruzada.

5. La escritura y/o la vida

Por el carácter memorialístico de su obra, hay, en cierto sentido, una identificación de escritura y vida en la narrativa de Antonio Soler (“Escribo para saber si verdaderamente existo, si mi conciencia, a pesar de que las palabras de los científicos la nieguen, existe”, *El sueño del caimán*, p. 180); esa identificación, sin embargo, no siempre está en equilibrio: en ocasiones, la escritura, la palabra, se valora como cauce insuficiente para albergar la historia: “Y lo que sucedió, hace ya casi seis años, y que aquí, combinando letras y pensamientos, he relatado en un ejercicio inútil (porque sé que las palabras son pobres elementos que, si a veces bellos, nada pueden con la vida, ni cambiarla ni exorcizarla), todo aquello que ocurrió, se va perdiendo en una extraña brumosis y ya sólo quedan sombras que a veces se me presentan y me visitan, venidas de los trasteros del tiempo” (*Extranjeros en la noche*, p. 101).

Otras veces, la escritura se revela como oficio que recoge las sobras de la vida, como una indagación personal, como un vicio solitario pendiente de tomar los desechos del tiempo: “Bajo la soledad de mi ventana sigo escribiendo, añadiendo letras, buscando palabras, trasteando con fantasmas y recosiendo recuerdos. Escribo como quien friega y recoge los cacharros de la cocina mientras fuera los demás ríen, bailan o hablan, escribiendo como quien arrastra las suciedad de las mesas y los restos de comida seca” (*Los héroes de la frontera*, p. 37).

Ese “trastear con fantasmas” lleva a la concepción explícita del escritor como “espiritista melancólico”. De hecho, así se concibe esa novela: todo el cuerpo narrativo ideado como convocatoria del pasado, como manifestación de seres que salen de la sombra a través de la palabra, por eso la narración completa se ve envuelta —en un eficaz recurso de circularidad— por la declaración idéntica que hace el narrador Solé en la primera y última páginas:

“Ahora soy yo. Soy yo el espiritista, y por mi lado pasan los rostros, las sombras de aquellos que ya sólo son sombras, nombres. Los noto entrar en mí, salir, atravesarme como si yo fuese un campo abierto, una casa sin paredes” (*El espiritista melancólico*, p. 9).

“Ahora soy yo quien sirve de cuerpo al tiempo. Mías son las arterias por donde corren los recuerdos, todos esos canales que vienen a desembocar en mí, en este estanque, este lago ya sin forma de la memoria. [...] Ahora soy yo. Soy yo el espiritista. Soy el que los mira y les habla, el que oye hablar a esas imágenes sin cuerpo, esa nada que tantos no ven y en la que no creen. Son ellos, me recorren, se manifiestan y huyen dejando una estela vaporosa. Aquí están” (*El espiritista melancólico*, p. 218).

En otra ocasión, en fin, en ese equilibrio del que hablaba entre escritura vida, la balanza se inclina en sentido contrario: no en el sentido de que, según el dicho, la naturaleza imite al arte, sino en la concepción, casi platónica, de que la vida no es más que un esbozo que luego será perfilado por la escritura y encontrará en ella su plenitud; se trata de una posición similar a la del ya comentado enfrentamiento entre realidad y recuerdo:

“Vuelto a la pluma y a su manejo para contar la historia del ciego Rinela y para escribir por encargo del Rata su encuentro con Machuca, al avanzar por los sucesos de otro tiempo me he dado cuenta de que al ponerlos en el papel uno tiene la sensación de vivirlos por vez primera en toda su plenitud, que aquel esbozo de vida que tuvimos no

es más que un apunte, un primer calco necesitado de un repaso para cobrar su verdadera dimensión y relieve” (*Extranjeros en la noche*, p. 181).

Sin embargo, lo que prevalece en esta narrativa es la consideración de la escritura como forma de recuperar la historia a través del recuerdo, y, en suma, como forma de esquivar esa muerte definitiva que, según Unamuno, es el olvido; así lo manifiesta el narrador Solé en las últimas palabras de *Las bailarinas muertas*:

“[...] como a lo largo del tiempo y la flor caen y se derrumban la vida y los hombres, que ya sólo viven en el rumor que sus pasos dejan tras de sí, en el eco de sus voces. Como quizá mi hermano, Tatín, mi madre, el Mocos, Sonsoles Aranguren o yo mismo sigamos viviendo en esta historia que ahora acabo de contarles” (*Las bailarinas muertas*, p. 255).

Así lo afirma también el narrador Gustavo Sintora en la página final de sus cuadernos, que es también la página última de *El nombre que ahora digo* (p. 286):

“Nada importaría que ya para siempre también yo fuese un soldado perdido en la niebla, como aquellos jinetes que en el Ebro, entre casas destruidas y tanques quemados desaparecieron de la faz de la tierra, tragados por el furor de la batalla. Ni siquiera sombra ni cenizas, ni siquiera cadáveres mutilados quedó de ellos. Igual que tantos a lo largo de los siglos, desaparecieron del universo como si nunca hubieran puesto pie en él, como si nunca hubieran existido, borrados del tiempo como yo con ellos quedaría borrado en este instante si tras de mí no dejase la huella humilde de estas palabras que escribo, el nombre que ahora digo. Serena”.

Y así, explícitamente, lo declara también el escritor Antonio Soler al colocar esta dedicatoria al frente de *Extranjeros en la noche* (p. 7):

“A Carmen (Libertad) Marcos Díaz y Antonio Soler Vera, de nuevo aquí, en este lado del mundo, reunidos”.

6. Lo existencial

En la narrativa de Antonio Soler, los personajes —como en la canción *Walk on the wild side* de Lou Reed— caminan por el filo de la navaja, por el lado oscuro de la vida, por los extremos; en muchas ocasiones, y con toda propiedad, son *héroes de la frontera*, tipos desposeídos de un paraíso de dudosa existencia (dice Miguelito Dávila: “Nunca existió ningún paraíso, sólo los que los hombres fabricaron en sus cabezas”, *El camino de los Ingleses*, p. 195). A veces, el lado oscuro y el extremo están en el entorno

en que se mueven, pero otras, esa negrura (palabra muy utilizada por Soler) y ese filo, con independencia del entorno, están en ellos mismos, en su interior. Eso hace que un pesimismo vital de raíz existencialista —muy frecuente en la llamada novela negra— sea la atmósfera dominante en este mundo narrativo.

Podría decirse que, por atenernos a la tradición literaria española, estamos en la estela del Baroja de la trilogía *La lucha por la vida*, y, en el algún caso, en las reflexiones atormentadas de *El mundo es así* (“La vida es esto: crueldad, ingratitud, inconsciencia, desdén de la fuerza para con la debilidad”) o de *El árbol de la ciencia*, en que se sigue a Schopenhauer: “[la vida es] una cosa oscura y ciega, potente y vigorosa, sin justicia, sin fin; una fuerza movida por una corriente x —la voluntad—. En vano se buscará un sentido a la vida: ciega, insensata, cruel es la vida”.

Antonio Soler no se detiene en reflexiones ni teoriza sobre esto, simplemente, va poniendo, como decía Stendhal en *Rojo y Negro*, el espejo a lo largo del camino, y lo que en él se refleja son las palabras que el viejo Ortiz Pavero le dice a Gustavo Sintora en *El nombre que ahora digo* (p. 127): “Yo soy un coleccionista de miedos. Todos los somos, Gustavo. La historia de un hombre es la suma de sus miedos”, o las que Gustavo Sintora le dice al periodista Agustín Rivera, el Corbata, en *El espiritista melancólico* (p. 23): “Corbata, ¿tú sabes que la vida puede ser una trampa, sólo una trampa? Todos los días contruidos milímetro a milímetro con el hierro oxidado de un gran cepo”.

“Entonces, esto es el infierno [...] el infierno son los Otros”, había dicho Jean-Paul Sartre en *Huis Clos*, y dice el narrador Solé en el relato *Las puertas del infierno*: “Sí, el infierno existe, yo he cruzado sus puertas, existe, está a nuestro lado, guardado en los libros, agazapado en los rincones, debajo de los muebles, esperando, pero vivo, callado, pero siempre fuerte, doloroso y negro. Desde sus primeros recuerdos había sabido Cienmocos que el infierno existe, y que es grande y que en él cabe todo y cabemos todos” (*Extranjeros en la noche*, p. 220).

Y sigue reflejando el espejo el tinte de la vida en las palabras del Rata recordando *el triste caso de Azucena Beltrán*: “me dieron ganas de reír, después de veinte años, Azucena muerta, los huesos de mi amigo Carlitos confundidos en un osario, Machuca vencido por los años y la enfermedad y yo sobreviviendo en medio del naufragio de la gran puta que es la vida, agarrándome a los maderos podridos que me iba encontrando” (*Extranjeros en la noche*, p. 120); y también náufrago se siente el narrador Solé al recordar a aquel adolescente que llevó su nombre: “Aquel náufrago perdido en la marea. Aquel ser endeble, perdido en su propio laberinto, empezando a

entender que su única fuerza estaba en acomodarse a su debilidad, en moldearla, darle forma, aprender a arquearse como los juncos se arquean bajo el impulso de las tormentas. Huir. Doblar al viento” (*El espiritista melancólico*, p. 141).

Personajes que vagan por sus propias historias en el intento agónico de una huida imposible de ellos mismos: el afán por salir de esa noche cerrada que —muy en la línea del existencialismo— es este mundo; personajes como el narrador de *La noche*, el Bala, que, al final del relato “quisiera huir, huir más aún, más allá de la memoria, vieja, sucia, cansada y pobre, más allá de mí, más allá de todo. Huir más allá de la noche, atravesar su horizonte, huir hacia donde empieza y se extiende el mundo, la vida, con todos sus rumores, luces y misterios, desconocidos para mí, que nunca pude, ni podré ya, traspasar la distancia infinita, la inextinguible negrura de la noche” (*Extranjeros en la noche*, pp. 101-102).

Personajes en busca de un destino, confiados en el espejismo de la racionalidad del mundo, confiados en que, en cualquier historia, “parece que todos los cabos se unen y nada queda suelto, pienso que no es obra del destino, porque es sólo una forma de que todo concluya, y podrían haber existido otras cincuenta formas distintas y en todas figuraría que el destino habría hilado con la precisión de un relojero, cuando la verdad es que no es más que un torpe y sordomudo dios al que casi todo le sale mal [...]. La tarea del destino es la de escoger a ciegas una versión entre las infinitas posibles, sólo una” (*Extranjeros en la noche*, p. 141); el mismo desvanecimiento del espejismo y la quiebra en la confianza de la racionalidad es la que encontramos también en *El sueño del caimán* (p. 21): “Esa pantomima que llaman destino y que no es otra cosa más que una aplicación de la ley de probabilidades. Combinatoria”.

Sin embargo, a pesar del infierno y la trampa, del naufragio y los miedos, y de la ceguera del destino, la vida —instintiva y potente, aun en precario— sigue siendo la vida; el policía Machuca sabe bien lo que dice cuando, en su empeño por conocer la verdad del *triste caso de Azucena Beltrán*, amenaza al Rata: “Bebí despacio procurando olvidar que en cualquier momento Machuca podía apretar el gatillo y sentir yo en la entrepierna una explosión y un taladro al rojo vivo atravesándome. Me vas a contar lo que sabes porque aunque lleves una vida miserable, de las que da asco vivir, quieres continuar revolcándote en ella, y además porque en medio de tu miseria tienes conocimiento de lo que es la lealtad, [...] tienes una deuda contigo mismo, Rata, con los recuerdos, y no los puedes traicionar, le debes lealtad a los muertos y al pasado, porque

si no, qué eres, [...] si matas el pasado, sólo tienes tu miseria de hoy” (*Extranjeros en la noche*, p. 126).

Esa “miseria de hoy”, la dureza de un mundo marginal y a la deriva, es la que, en el plano de lo expresivo, se resuelve en páginas de fuerza impresionante, como el relato de la muerte del Romano en los lavabos del Zurich (*Modelo de pasión*, p. 76); o la descripción de la casa del Mocos en un corralón de La Trinidad (*Extranjeros en la noche*, p. 201 y ss.); o aquellas —magistrales— de *Los héroes de la frontera* (p. 73 y ss.) en que unos niños encuentran el casi-cadáver de un holandés en el vertedero; o, en fin, el descubrimiento del cadáver mutilado de La Mariona en los alrededores del local del alterne El Pomelo (*El espiritista melancólico*, p. 10 y ss.).

Auténtico descenso a los infiernos la del mundo marginal descrito por Soler a través del narrador Solé o, como se ha dicho, de los narradores interpuestos (“Según contaron a Marta y ésta contó a Medina y él a Amparo y ella a mí, ...”, *Modelo de pasión*, p. 76). Voces que se cruzan para dejar constancia del horror y la frontera, de los límites; voces que son —como acaba su relato el narrador proyectista de *Modelo de pasión*, con guiño de homenaje a Joseph Conrad— trallazos como balas, como “un silbido perdiéndose en el corazón de las tinieblas” (p. 129). Voces que, al final de *El sueño del caimán* (p. 201), nos advierten —ahora con guiño a Faulkner, que remite a Shakespeare— que “el mundo es un torrente lleno de estruendo y furia que debe seguir su curso”.