

TAL COMO ÉRAMOS. A PROPÓSITO DE GAUDEAMUS DE JOSÉ MARÍA CONGET*

TAL COMO ÉRAMOS

Espero que el lector haya recordado inmediatamente el título español de la película de Sydney Pollack estrenada en 1973. El original, *The way we were*, es también el de la canción interpretada por Barbra Streisand, coprotagonista del filme con Robert Redford, quizá uno de los mejores aciertos de la cinta —el de la canción, quiero decir—, que ganó uno de los dos Óscar con que se premió a la película y una enorme popularidad. La historia nos hace revivir el amor de Kate (Streisand) y Hubble (Redford), desde sus años universitarios antes de la Segunda Guerra Mundial, hasta su reencuentro casual y melancólico en Nueva York, bastante tiempo después de haberse separado, tras un matrimonio con muchos altibajos, dadas las diferencias de personalidad de una y otro (una tierna y generosa activista de izquierdas comprometida permanentemente, ella; un escritor inteligente, con éxito, y reputado guionista de cine, pero indolente y amigo de la juerga, él). Desde el propio título, la película encarna una metáfora de la nostalgia de la juventud, de los años en los que todo parecía posible.

Aunque «aborrecida por muchos, como una porquería sentimentaloides», *Tal como éramos* ha sido también «admirada por otros tantos en razón de su ambiciosa síntesis de la historia de Estados Unidos a través de la relación de la pareja protagonista que vive el Hollywood de los treinta [habría que decir, más bien, cuarenta], la Guerra Mundial y el maccarthismo» (Conget 2002: 501). De su atractivo —su moderado «gancho»—, es prueba un poema relativamente reciente de Juan Luis Panero —«Tal como éramos»—, que Conget incluye en *Viento de cine* (una excelente antología, sobre el cine en la poesía española de expresión castellana, de poemas fechados entre 1900 y 1999):

Ingrata la vejez, aburridos sus símbolos / —sin valor literario— demasiado previstos. / Solo queda —cada día más rara— la sorpresa / de un inesperado momento redivivo, / como hace un rato, mirando la televisión. / Una desgastada película de otro tiempo / —horrendo doblaje, relamidos colores—, / la penetrante estupidez de los anuncios. / Sin embargo, él y ella —años después de separarse— / se encuentran en la puerta de un hotel, / en Nueva York, se reconocen, dicen alguna frase vulgar / y se separan, esta vez para siempre. / Repetida la escena, banal la historia, / pero, quizá, toda mi vida puede resumirse en esa imagen. / Melancolía de los sueños perdidos / —entre marcas de automóviles y detergentes— / en el cristal infinito de un insomne televisor nocturno (el poema procede del libro *Enigmas y despedidas*, 1999, y está recogido en Conget 2002: 374).

Tal como éramos viene bien, así, para remitir a *Gaudeamus*, novela publicada por José María Conget en 1986 (Madrid, Hiperión) que cuenta la historia de tres muchachos que

* La versión original de este trabajo se publicó en Túa Blesa y M.^a Antonia Martín Zorraquino (coords.), *Homenaje a Gaudioso Giménez Resano. Miscelánea de estudios lingüísticos y literarios*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico»/ Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 259-273. Figura en la bibliografía de la autora recogida en este volumen con el número [80].

estudian en la Universidad de Zaragoza durante el curso 1967-1968. En la novela aparecemos, naturalmente, aunque de forma más o menos episódica, muchos de los compañeros y profesores de aquel curso. No he encontrado huellas de la presencia de Gaudioso Giménez, el profesor que nos introdujo en el estudio de la gramática histórica y a cuya memoria tributamos homenaje en estas páginas. Pero eso no importa: todos formamos parte del mismo texto. Me ha parecido, pues, oportuno comentar en esta Miscelánea una novela sumamente interesante, a mi juicio, que, además, nos refleja, si no tal como éramos, al menos tal como nos veía Miguel Zabala, trasunto de José María Conget.

RETRATO DE UN JOVEN ESCRITOR

A Conget lo conocí en el Aula Magna de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza en los primeros días de octubre de 1965. Cursábamos primero de Comunes. Él procedía de los Jesuitas, así que se sentaba siempre al lado de su amigo y compañero de colegio Manolo Aguirre —Manuel María Aguirre Dabán—, a cuya familia yo ya conocía —sus tías, las hermanas de su padre, eran muy amigas de una prima hermana mía mucho mayor que yo—. Por mi parte, habiendo estudiado en el Colegio del Sagrado Corazón, estaba siempre sentada junto a mis amigas y compañeras de colegio. Aquellos dos chicos nos llamaron la atención en seguida: siempre iban juntos; uno era muy extravertido —Conget— y el otro muy callado —Aguirre—; parecían fiables: eran simpáticos, nos hablaban con naturalidad, tenían buena formación (en latín y en filosofía, por ejemplo) y habían leído mucho —se veía que les apasionaba la literatura—. Se apuntaron en el grupo de visitas de Arte que yo coordinaba para la asignatura de Historia del Arte, de la que era titular don Francisco Abbad (nuestra Guía de Grupo fue María Dolores Lacarra, que cursaba quinto de Historias). Otro punto de encuentro importante fue un seminario sobre el existencialismo que organizó don Eugenio Frutos, nuestro profesor de Filosofía, y que nos impartió uno de sus colaboradores —Miguel Clemente Palomares—; en realidad, se trataba de un comentario sobre el texto sartreano «¿El existencialismo es un humanismo?». En aquel seminario coincidimos, entre otros —que yo recuerde—, Conget, Aguirre, María Pilar Cuartero, Manena Arillo, Eugenio Frutos (hijo), Emilio Lorente y yo misma. A partir de ese seminario, que nos llevaba a reunirnos periódicamente, a charlar mucho e incluso a comer juntos, surgió la amistad entre Conget, Aguirre, M.^a Pilar Cuartero y yo. De hecho, salíamos a menudo los cuatro, sobre todo, en sábado o domingo; o bien, M.^a Pilar con Aguirre, y yo con Conget: íbamos al cine o de paseo, y a merendar. Conversábamos mucho, sentados alrededor de una mesa, en un café (nada parecido a las nuevas generaciones de jóvenes, que hablan de pie o sentados en las escaleras). Conget se confesaba escritor y, de hecho, ya había creado su personaje Miguel Zabala (su yo literario): este aparecía en los textos —cuentos, historias, comentarios o fragmentos— que Conget escribía (y que, por cierto, enseñaba muy raramente, al menos a mí).

Entre octubre de 1965 y junio de 1968 Conget fue para mí mi mejor amigo. Un amigo, lo confieso, que me sumía en la perplejidad. Impresionaba mucho el conjunto de sus lecturas, sobre todo literarias y filosóficas: conocía muy bien toda la literatura española, pero

también a muchos autores franceses, ingleses, norteamericanos, hispanoamericanos, italianos, rusos (novelistas como Tolstói o Dostoyevski le gustaban mucho)... Pero, sobre todo, impresionaban su precisión y su convicción críticas (piénsese que hablo con los ojos y los oídos de la muchacha que lo miraba y escuchaba entonces): visión demoledora sobre muchos autores y, sobre todo, para con nuestros profesores de Literatura (solo salvaba a José-Carlos Mainer, que le dio clase un año mientras cumplía en Zaragoza el servicio militar). De hecho, Aguirre y él abandonaron la especialidad de Filología Románica en el primer trimestre del curso 1967-1968 (el de *Gaudeamus*) para pasarse a Filología Inglesa: allí, por lo menos —nos dijeron a M.^a Pilar Cuartero y a mí—, aprenderían inglés —lo que tenía, según ellos, algo de sentido—. (Creo recordar que Aguirre llegó a suscitar algún pequeño enfrentamiento por cuestiones metodológicas con don Paco Ynduráin, que apreciaba mucho a su tío José María Aguirre, profesor en la Universidad de Cardiff, y que, pese a ello, se enfadó con el sobrino.) Pero vuelvo a Conget. Junto a su implacable visión crítica, transmitía en sus conversaciones la experiencia de la angustia adolescente; dados su talento y su sensibilidad, la riqueza de los comentarios era muy notable. Desgraciadamente, la interlocutora era una aplicadísima muchacha, dócilmente acostumbrada a estudiar, sacar buenas notas, ser responsable y obediente, y muy poco familiarizada con «el ser y la nada». De modo que a la vuelta de tantos paseos, cines y meriendas, la chica entraba en su casa sumida en la inquietud: sentía admiración —casi devoción— por su amigo, junto a un real afecto; compartía algunas de sus chifladuras por ciertos poemas (sobre todo, por la lírica tradicional y su mágica aprehensión de lo fugaz, de lo anónimo, de lo pequeño y, al mismo tiempo, tan grande, tan universal), pero no entendía mucho más de lo que le sucedía a Conget ni de lo que este le contaba, que, por otro lado, le producía un cierto desasosiego —palizas literarias y filosóficas, aparte—. Vistas las cosas desde hoy, creo que el malestar se incrementaba, ciertamente, por el hecho de que mi padre estaba gravemente enfermo, con un cáncer de pulmón que no había sido diagnosticado abiertamente (moriría el 26 de febrero de 1969). Por supuesto, dada su pasión por literaturizar lo cotidiano, Conget había interpretado metafóricamente, con palabras de Wilde, mi propia situación personal: «Apenas sabía que era mujer / tan dulcemente había vivido» (¿o «crecido»?; no sé).

De forma más objetiva, diré que Conget había nacido en Zaragoza en 1948 (el 17 o el 19 de enero, si no recuerdo mal) y vivía con su abuela materna y su tía, Felisa Ferruz, las dos muy apreciadas modistas, como refleja el autor en *Gaudeamus*, en el paseo de María Agustín. (Bastantes años después del 68, una amiga mía, que sabe vestir muy bien, por cierto, me habló con verdadero entusiasmo del buen oficio y estilo de la tía de Conget.) Sus padres y hermanos vivían en Pamplona, como se percibe también en *Gaudeamus*. Una de las hermanas —Reyes— tenía una extraordinaria habilidad para montar comedias con los hermanos. Pero el escenario de la infancia y primera juventud de Conget fue esencialmente Zaragoza, en cuyo colegio de Jesuitas estudió el bachillerato; posteriormente, como ya he dicho, se licenció en Filología Inglesa por la Universidad de Zaragoza. No creo que los profesores de Comunes percibieran su vocación literaria. Sí se dio cuenta de ella, en cambio, la admiró

y la estimuló, Cándido Pérez Gállego, catedrático de Literatura inglesa en Zaragoza hasta entrados los años setenta, quien nos citó a Conget como buen novelista en los Cursos de Doctorado, cuando él ya no vivía en nuestra ciudad. En los dos últimos años de la carrera vi muy poco a Conget; se había enamorado de Maribel Cruzado (la Tana de sus novelas), con quien se casaría y formaría una pareja muy maja, que ha tenido una hija, Rebeca, a quien conocí con apenas tres años hace ya más de veinte (una niña deliciosa)³⁵. Un año después de la muerte de mi padre, recuerdo que Conget y yo hablamos de la angustia (para entonces, yo ya la había conocido muy bien); apenas nos hemos visto posteriormente. Él superó muy pronto las oposiciones de Enseñanza Media, pero se marchó a Lima con su mujer, donde ejercería como profesor universitario; después vendría una etapa en Cádiz, en un Instituto de Enseñanza Media (antes creo que también pasó por el de Tudela). Y luego, Londres, Nueva York, París, etc. (Conget ha colaborado bastantes años en los Institutos Cervantes de estas dos últimas ciudades.) Y, sobre todo, a partir de 1980, llegarían sus novelas: *Quadrupedumque* (1981), *Comentarios (marginales) a la Guerra de las Galias* (1984), *Gaudeamus* (1986) —todas ellas editadas por Hiperión—, *Todas las mujeres* (Alfaguara, 1989) —cuyo título original, que rechazó el editor, es *El sueño del Juicio final* (Aguirre 1998)— y *Palabras de familia* (;1995?), que no he leído, pero he visto citada por Domínguez Lasierra (2003: 203) y me consta ha sido comentada por E. Alonso —crítica que no he podido encontrar—. Por otra parte, hace apenas un año Conget ha publicado una excelente antología que ya he citado (*Viento de cine*), en la que se reúnen páginas que reflejan «dos amores que no rivalizan entre sí: el amor al cine, el amor a la poesía» (Conget 2002: 17).

La crítica recibió muy favorablemente la primera novela de Conget (*Quadrupedumque*). Recuerdo que Ana María Navales le dedicó muy positivos comentarios en la prensa zaragozana. J. Pérez Escohotado (1983), por su parte, subraya la potencia narrativa y el lenguaje del autor; juzga la obra como una novela de factura impecable, y descubre algunas notas que serán constantes en su narrativa: ejercer como memoria colectiva de su generación (que «en el tardo-franquismo estuvo tentada por el cine, el jazz [...], el yoga, la droga, New York, el viaje, la India, las militancias y sus progresivos desencantos», *ibid.*); la articulación fragmentada, en piezas aparentemente independientes, del texto narrativo; la reflexión distanciadora sobre el escribir y el lenguaje mismo. (Ciertamente, esos rasgos pueden muy bien destacarse también en *Gaudeamus*.) Posteriormente, Ramón Acín (1992) ha prestado atención más pormenorizada a las novelas de Conget, y Manolo Aguirre —su amigo Manolo Aguirre—, profesor ahora en la Universidad Autónoma de Madrid, ha publicado un interesante trabajo sobre *Todas las mujeres* (Aguirre 1998)³⁶. Aquel joven escritor de los años sesenta del siglo

³⁵ El autor le dedica tiernamente la antología *Viento de cine*: «Para Rebeca, / que escuchó el silbido / del viento de cine cuando / era muy pequeña y me / apretaba la mano en las / películas de miedo».

³⁶ Agradezco mucho a José Luis Calvo Carilla las referencias bibliográficas de la crítica escrita sobre la obra de José María Conget. Con su generosidad y sabiduría proverbiales, José Luis me ha hecho llegar igualmente una amplia selección de títulos sobre la novela posmoderna. Quede, sin embargo, para otra ocasión establecer comparaciones con otros autores y obras.

pasado ha logrado, pues, algunos de sus apasionados deseos: ha escrito novelas; ha enseñado literatura ajustándose a su personal forma de verla (fuera de los ambientes académicos que no le agradaban) y, sobre todo, ha hecho vivos el estudio y el debate literarios, con eficacia, en centros culturales solventes, situados, además, en ciudades fascinantes.

GAUDEAMUS DENTRO DE LA PRODUCCIÓN NOVELÍSTICA DE CONGET

Gaudeamus forma parte de la trilogía que integran las tres primeras novelas de Conget, publicadas en orden diferente al que le corresponde a la vida de su héroe principal y constante (Miguel Zabala, o sea, José María Conget): *Comentarios (marginales) a la Guerra de las Galias* (1984) se refiere a la infancia de Zabala (también a Tana y al oficio de escribir); *Gaudeamus* (1986), a sus años universitarios, y *Quadrupedumque* (1981) refleja ya la vida de Tana y Zabala en tierras sudamericanas, en Lima³⁷. R. Acín (1992: 148) subraya el carácter autobiográfico de la trilogía y recoge las palabras de Víctor Claudín —en una reseña a *Comentarios...* publicada en *Diario 16*, 3.VI.1984—: «Está bien que algún escritor [...] nos devuelva a la frescura de la literatura basada en uno mismo sin —o puede que sí, poco importa— los matices de lo inventado» (*apud* Acín 1992: 148, n. 15). Años más tarde, en una entrevista concedida al *Diario de Navarra* (13.V.1989), Conget reconoce: «como la demás gente de mi edad arrastro cuentas sin saldar que se deslizan en lo que escribo. Por otra parte, es cierto que *no sé fabular sino de lo que conozco muy bien*» (*apud* R. Acín, *ibid.* —subrayados de Acín—).

Y, en efecto, *Gaudeamus* contiene muchísimos elementos autobiográficos. Muchos de los personajes, los ambientes, el espacio ciudadano, ciertos episodios, etc., son reconocibles por quienes compartimos los años universitarios con Conget (respecto a los paisajes urbanos, la identidad es obvia, por supuesto, para muchos más lectores). Confieso que cuando leí la novela por primera vez (en un viaje en tren de Barcelona a Zaragoza, en diciembre de 1986), tuve una sensación inédita: ver mostradas como ficticias cosas que me eran completamente familiares (supongo que se trata de algo parecido a lo que cuenta Conchita Buñuel que sentía al ver las películas de su hermano, Luis Buñuel, cuando reconocía en ellas, por ejemplo, un armario de la casa paterna u otros objetos). Hasta tal punto identifiqué vida y literatura en aquella primera lectura, que llegó a fastidiarme que el autor cambiara lo que yo consideraba «algunos datos reales y, por tanto, inalterables» (como cuando atribuye a María Eugenia Azcona —o sea, yo misma— un sobresaliente en fonética —*Gaudeamus*, p. 229—, asignatura de la que nunca me examiné, o como cuando encierra en un solo curso —1967/1968— lo que se ubica, en la realidad, en cursos diferentes: por ejemplo, la afición de Lizalde —trasunto de Manolo Aguirre— por estudiar música es anterior a las fechas citadas; de otro lado, como ya he comentado, Conget y Aguirre se pasaron a Filología Inglesa en dicho curso, de modo que no fueron alumnos de Románicas más que apenas tres meses, a diferencia de lo

³⁷ En *El día*, «Imán» (12.XI.1989) José María Conget le contó a Antón Castro que después de *Gaudeamus* había querido librarse de Miguel Zabala y cerrar el ciclo de la trilogía narrativa. Con todo, como subraya R. Acín (1992: 136), en *Todas las mujeres* el protagonista es un autor que ha escrito tres novelas: *Angustia*, *Amargura*, *Inseguridad*.

que da a entender la novela). Pero, naturalmente, *Gaudeamus* es una novela, no un retrato ni unas memorias, de forma que mi reacción resulta absurda; he de decir, con todo, que se trata de un texto que nunca puedo leer como leo cualquier otra novela: *Gaudeamus* provoca en mí unas emociones —o despierta recuerdos y vivencias— que me sacuden muy profundamente.

Algunos ejemplos seguros de coincidencia entre realidad y ficción se refieren a los personajes. Los tres protagonistas masculinos, Miguel Zabala, Juan Lizalde y Rafa Carnicer, se corresponden, respectivamente, con José María Conget, Manolo Aguirre y Luis Carlos Salete (a estos dos últimos les dedica Conget la novela). En cambio, no estoy segura de quién sea la muchacha que sirve de fuente de inspiración, digamos, para dar vida al personaje femenino más relevante de la novela (Blanca); como tampoco puedo imaginar quién está detrás del guru (*sic*) de provincias que aparece en tantos fragmentos del libro. De otros personajes secundarios, episódicos, sí tengo casi certeza: el Marqués (pp. 44-46) se inspira en José María Díez Borque; Mari José (p. 20) refleja en buena parte a Manena Arillo, y su novio, el deportista, recuerda a quien fue el novio de Manena (y después se convirtió en su marido): José Antonio Fernández Osés (pp. 20-21); Nieves (p. 21, pp. 101-103) posee algunos rasgos de María Pilar Cuartero; María Eugenia (pp. 20-21, 39, 68, 104-107, 187, 208, 229-231) —María Eugenia Azcona—, el amor platónico de Zabala, soy, en muchos aspectos, yo misma; Víctor Faci es Ángel Gari (pp. 47-49, por ejemplo); Fonseca es don Carlos Corona, nuestro catedrático de Historia Contemporánea, y todos los episodios que le afectan tienen una base real (pp. 28, 51, 227-228); don Genaro es don Vicente Blanco García, nuestro catedrático de Latín (pp. 187-188); Muñoz es don Eugenio Frutos, nuestro catedrático de Filosofía (pp. 212-213, 227). Y, en fin, Tana —Maribel Cruzado, la mujer de Conget—, protagonista central en *Quadrupedumque* y en bastantes páginas de *Comentarios...* también aparece en *Gaudeamus*, aunque muy brevemente (pp. 129, 215-218).

Por otra parte, en la novela destacan episodios, anécdotas, vivencias que, como ha reconocido Conget, reflejan la fabulación a partir de hechos vividos, conocidos. Y eso vale para los paisajes urbanos, la lluvia, los ruidos, las sensaciones de soledad en casa de Zabala o de Lizalde, los recuerdos del verano, los encuentros con algunas muchachas, etc. El final de la novela —el paseo de Zabala y María Eugenia por el parque— reproduce un encuentro que existió realmente —otra cosa es la función que pudo cumplir en la vida de los seres reales a los que remiten los de la ficción—, como también ocurrieron realmente la merienda para celebrar los veinte años de Zabala o el paseo nocturno que se evocan en la página 107 de la novela. Igualmente, la referencia a «¿Es el existencialismo un humanismo?» (p. 20) alude al seminario de Filosofía ya citado que organizó don Eugenio Frutos en primero de Comunes, y la mención del cáncer —«si uno tiene cáncer [...], el cáncer no desaparecía al cruzar una frontera, se tenía cáncer en el paseo de Calvo Sotelo y también en Tumbuctú» (p. 51)— remite al cáncer que padecían en aquellos días, en Calvo Sotelo, 25 —mi casa—, mi padre y una señora vecina, muy buena amiga nuestra, la madre de un muchacho de nuestra edad, Manolo Aísa, a la que Conget y yo vimos asomarse a la ventana una vez, cuando nos despedíamos en el portal de mi casa.

Como ha observado acertadamente R. Acín (1992: 142-143), en *Gaudeamus* convergen la alegría y la elegía que se asocian a los años juveniles: la búsqueda continua que caracteriza a la juventud, el choque con la realidad, los primeros contactos con el escepticismo y el desengaño. Convendría añadir, a mi juicio, las sensaciones de angustia y de miedo que se experimentan a esa edad. El argumento de la novela se resume muy bien en la contraportada del libro: «cuenta los veinte años de tres muchachos zaragozanos, universitarios en el curso 67-68, que viven en la Babia política, son pedantes, machistas, ingenuos, insoportables y, tal vez, a pesar de todo, queribles. El sexo, los viajes, la identidad —o falta de identidad— personal, el miedo, la memoria y la amistad, así como los conflictos con la familia constituyen el universo de estos jóvenes en busca de sí mismos». Creo que es clave en la novela la edad citada: veinte años, invocada dos veces en el primer fragmento del libro (p. 11) —«Teníamos veinte años, pero el dorado prestigio de la melancolía no le sienta bien a la memoria de aquel otoño. [...] Teníamos veinte años»—; la cifra nos apunta directamente, creo, a *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (Barcelona, Seix-Barral, 1963), al frente de cuya segunda parte coloca el escritor peruano la siguiente cita de Paul Nizan: «J'avais vingt ans. Je ne laisserai personne dire que c'est le plus bel âge de la vie».

En 1989 (entrevista citada en la n. 3) —lo recoge también R. Acín (1992: 143)—, José María Conget le confesó a Antón Castro que *Gaudeamus* era la novela más pensada dentro de la trilogía citada. Reproduzco sus palabras: «Creo que es la mejor de todas. La tenía pensada incluso numéricamente. El numero clave es el siete, aunque no se dé cuenta nadie porque no tiene importancia: hay siete capítulos (por error de imprenta aparecen ocho) dedicados al pasado de tres chicos que son protagonistas, hay siete capítulos dedicados a una chica que se llama Blanca, la acción transcurre en siete meses...». Bueno. Yo creo que sí es la mejor de las tres novelas de la trilogía. Y revela, en efecto, que está cuidadosamente pensada, pero creo igualmente que, aunque estoy convencida de que el 7 es un número importante en la novela (como lo es el 3) —se nos decía en las clases de literatura que ambos eran números mágicos y se expresa lo mismo en la novela (*cf.* p. 29 —El siete es un número sagrado— y p. 31 —Tres. Número mágico—)—, no es del todo exacto lo que dice Conget —o no se han transcrito con exactitud sus palabras (o el novelista ha querido jugar en la entrevista y contar verdades a medias, que todo es posible)—. Para empezar, debe precisarse que el editor no ha colocado ninguna división en capítulos. Para seguir, hay que anotar que son ocho los fragmentos dedicados a Blanca (pp. 37-38; 57-59; 94-95; 123-124; 133-134; 152; 163; 193). Para terminar, debe recordarse que, aunque la novela transcurre entre el mes de octubre y el de mayo, el texto se prolonga, en el último fragmento, hasta junio (de hecho, hasta julio, el mes en el que muere la abuela de Zabala) (pongamos, pues, más bien, ocho meses). Pero los números tienen, en realidad, poca importancia: lo importante, en la vertebración de la novela, es que esta tiende a configurarse como una unidad a pesar de estar articulada a base de fragmentos. Y eso lo logra Conget por medio de una serie de estrategias que lo revelan como un espléndido escritor.

LA ARTICULACIÓN NARRATIVA DE *GAUDEAMUS*

La novela de que tratamos consta de 86 fragmentos, que ocupan, en general, un mínimo de media página y un máximo de cuatro; muchos de ellos se extienden a lo largo de unas dos páginas. Los fragmentos no están numerados ni agrupados por capítulos, pero reflejan algunas propiedades que se repiten. De una parte, conviene distinguir entre los que están escritos en cursiva [22 en total: $(3 \times 7) + 1$], que se sitúan en un cronología anterior al curso 67-68, y los que están escritos en letra redonda [64: $(9 \times 7) + 1$], que, en general, constituyen la historia lineal —fragmentaria, pero lineal— que se nos cuenta —y que tiene lugar durante el curso mencionado—. Entre estos últimos, hay ocho ($7 + 1$) que se refieren a Blanca, la muchacha que más entidad adquiere en la novela; otros siete (7) están dedicados no a alguno de los personajes singulares del texto, sino a «todos nosotros» —a toda una generación: los que «teníamos veinte años» del primer fragmento—: pp. 11, 44-46, 86, 57-59, 112-113, 140-141, 184, 227-228; otros dos (2) evocan, simétricamente, al principio y al final de la novela, al guru (*sic*) de provincias Santi (pp. 18 y 226) —comienzan con las mismas palabras: «Muchos no lo podrán evocar sino» (un endecasílabo)—, y, en fin, uno (1) (p. 210) parece reproducir el discurso de Blanca, pero también podría reflejar el de Berta, la otra chica que sale con Rafa Carnicer y que, como Blanca, conoce a Santi (¿o al Epónimo? —otro guru (*sic*), ¿o trasunto, sencillamente, de Santi?—) y es seducida, más bien forzada, por este (o por el Epónimo —¿reencarnación de Santi?—). El principio y el final de la novela presentan aspectos coincidentes: además de lo indicado sobre la simetría de los dos fragmentos relativos al guru (*sic*) Santi, se aprecia que las historias de Juan Lizalde, Miguel Zabala y Rafa Carnicer, que van apareciendo, en sendos fragmentos, en las primeras páginas de la novela, se van cerrando a su manera en las últimas páginas del libro (o abriéndose de nuevo, según se mire, pues los fragmentos finales les entreabren nuevas perspectivas, al menos a Lizalde y a Zabala). El primer fragmento (p. 11) se corresponde con el penúltimo (pp. 227-228) —ambos se refieren a «todos nosotros»—, y, además, reflejan el comienzo y el cierre de la evocación del curso, con hábiles coincidencias entre «el dorado de la melancolía» del primer fragmento, y «el dorado de la cerveza» («que había bañado de oro falso nuestras falsas nostalgias», p. 228) del último. De hecho, el último fragmento del libro (pp. 229-231) viene a ser el epílogo de la novela (computado más arriba como + 1).

Los fragmentos en cursiva cumplen la función de rescatar la memoria de la infancia, juventud, familia, y anécdotas importantes de la adolescencia de los tres protagonistas principales. Así, esos fragmentos, junto a los que se refieren a cada uno de dichos protagonistas, escritos en letra redonda, nos los «construyen» a estos como seres de ficción que han llegado a una cierta etapa de la vida en la que prosiguen en búsqueda de algo —de sí mismos, sin duda—, y, por tanto, en fase de realización personal. Y aunque no hay límites claros en la novela —no hay capítulos, ni partes—, quizá pueden configurarse, esbozarse, unos siete apartados en ella (siguiendo la revelación de Conget antes citada), de límites borrosos, a base de combinar unos y otros fragmentos con la cronología en la que se desarrolla la historia lineal —las estaciones del año en el que se desarrolla el curso (otoño, invierno, vacaciones de Navidad, invierno, comienzo de la primavera, primavera plena y comienzo del verano)— o

con la alternancia selectiva de fragmentos en los que parecen revivirse preferentemente ciertos sentimientos o ciertas inquietudes o vivencias que van afectando a los tres protagonistas de la novela y a la propia Blanca (el dolor, la amistad, el amor...), o con la inclusión de ciertas anécdotas que permiten establecer recurrencias y afinidades entre fragmentos (por ejemplo, la conciencia de estar solo en casa; la visión fugaz de las personas desde un coche o un tren; el paseo por el cementerio; la recuperación proustiana de la memoria de las cosas a partir del desencadenamiento de los recuerdos que generan ciertas sensaciones; comer o beber chocolate; tener un sueño; estar de vacaciones en la playa; cumplir 20 años —Carnicer y Zabala— o tener 19 para 20 —Lizalde y Blanca—, etc.). De todas maneras, los límites aludidos son difíciles de verificar. E, insisto, tratar de percibir la distribución de la novela en siete fragmentos no parece útil; lo que sí es indudable es el carácter cerrado de la narración, con las recurrencias que unen el principio y el final de la novela, y el epílogo que representa su último fragmento.

De otra parte, es evidente que Conget articula la novela a base de una narración polifónica —o mejor, a base de un discurso polifónico—. Descubrimos un narrador que se manifiesta de modo bastante regular, constante, y que da unidad a la novela (a la que contribuyen decisivamente también los personajes y la linealidad de la historia —aun fragmentada— que se nos cuenta); este narrador aparece, desde el comienzo, como un narrador colectivo (nosotros —memoria colectiva de nuestra generación—) o como un narrador en tercera persona, que relata las vidas de los otros. Este narrador echa mano, además, de enfoques diversos: a veces nos ofrece evocaciones líricas, casi poemas en prosa —*cf.* el bellissimo fragmento dedicado a la belleza de las muchachas (pájaro de hermosura), inspirado en una canción sefardí (p. 86)—³⁸; otras veces, se inclina por una especie de meditación patética, apelativa, con fuerte carga crítica: *cf.* los dos fragmentos dedicados al guru (*sic*) (18 y 226), y, sobre todo, aquellos en los que narra desde el «nosotros», fuertemente críticos (*cf.*, sobre todo, 44-46, 112-113, 140-141, 184). Pero también es frecuente que el narrador les ceda la palabra a sus personajes y estos nos transmitan su propio discurso, coloquial, aparentemente espontáneo (p. 210, por ejemplo), o en forma de monólogo interior, medio en sueños (pp. 208-209, por ejemplo). A menudo, ambos discursos —el del narrador y el del personaje— se combinan (por ejemplo, pp. 12-13 o 120-121).

La propia narración se articula de modo paradójico —el narrador juega con su *tempo*—. Incluye a veces datos extraordinariamente precisos para ubicar su relato en el tiempo, y, en cambio, en otras ocasiones utiliza un recurso alusivo. En ese sentido podemos aducir diversas formas de ensartar la narración en el hilo progresivo: «*El 23 de octubre de 1967, a eso de las once menos cuarto de la mañana se despertó Rafael Carnicer con los flecos de una pesadilla bailando al aire de su aliento*» (p. 27); «y él sin la playa a la que arribar, sin qué hacer contra

³⁸ Véase el comentario de Pérez Escoto (1983) sobre Conget a propósito de *Quadrupedumque*: «un fabulador nato [...] para el que no hay tema, momento o situación que no sea memorable, y de los que no evita el lado sentimental incluso, y otra veces el auténticamente poético que en algunas piezas llega a convertirse en verdaderos poemas en prosa».

el aquí y ahora de las cuatro de la tarde de ese cálido otoño que inauguraba el curso» (p. 39); «*terminaba octubre»* (p. 42); «Rafa Carnicer cruzó en diagonal la ciudad universitaria enfilando hacia el Colegio Mayor Cerbuna. [...] *Empezaba a oscurecer temprano* (pp. 47 y 48)»; «*El domingo seguía lloviendo. [...] Y así pasaron la tarde. A las nueve y media, después de dar unas vueltas por los porches del paseo, cada uno se fue a su casa»* (pp. 50 y 51); «la merienda en el Gambrinus —[...] *había nevado fuera*— que, tras el arte y ensayo del cine Elíseos, *festejó los veinte años acuarios* de Miguel Zabala» (p. 107); «*Ese invierno se dejaba* invadir por días tan templados, de tan quieta dulzura, que Miguel no tenía valor para coquetear» (p. 119); «Elogió el diván, los cojines, la temperatura y los crepúsculos sobre *tejados que se divisaban* desde la ventana *a eso de las siete de la tarde por esta época»* (p. 143); «¿Huelen las acacias?, *será la primavera* se dijo Lizalde» (p. 185); «Ni Lizalde ni Carnicer *se presentaron al examen final de lingüística* [...]. Maruja dudó un poquito pero todos los amiguetes estaban en el bar *analizando la situación de París* y tal. [...] y ellos dos se rozan, se miran un segundo y *huele ya a verano»* (pp. 215-218); «*Al mes de terminar el curso murió la abuela* y [...] *trazó Miguel un meridiano simbólico* significando que, *a partir de aquella tórrida mañana* en la que no supo apenarse, *comenzaba una cuenta distinta en el ábaco de su vida*; pero aun entonces intuía [...] que *la muerte de la abuela no constituía sino el epílogo [...] a un final de etapa que ya había ocurrido antes, veintidós días antes con toda exactitud»* (p. 229).

A pesar, pues, del carácter fragmentario de *Gaudeamus*, el relato alcanza una unidad, identificable no solo a través de la cohesión que imprime la continuidad de los personajes y de la voz narradora, sino incluso por medio del propio hilo narrativo, por muy tenue que este sea a veces (o muy preciso, según).

CONSTANTES EN LA OBRA NARRATIVA DE CONGET PRESENTES EN *GAUDEAMUS*

La construcción de la novela a base de fragmentos no es una novedad de *Gaudeamus*, sino una constante en la trilogía a la que dicho texto pertenece —en *Gaudeamus*, con todo, el argumento es más definido y la trama más claramente unitaria—. Pero *Gaudeamus* refleja también otras notas características de la narrativa de Conget.

Como señala R. Acín (1992: 138), el gran juego narrativo, el tema central del quehacer literario de Conget es «convertir la realidad en pasado y, por tanto, en posibilidad de memoria que, una vez recuperada, da lugar a una nueva realidad». Para Acín, Conget manifiesta continuamente:

una necesidad permanente y obsesiva, en la que mediante la recuperación y afloración de los demonios interiores, añoranza sugestiva que le salva del olvido, intenta predicar una concepción de la escritura como vida y salvación frente a la desilusión de la realidad, lo cual, generalmente (y de ahí que el protagonista siempre camine engarzado a la literatura y en lucha con el proceso creativo...), lleva agregado la reflexión (Acín 1992: 137).

En *Gaudeamus* hay varios fragmentos en que Conget toma la palabra como autor y deja entrever cuál es el objetivo que persigue centralmente por medio de su actividad creadora: ser

otros y, creando a otros, salvarlos, salvar la realidad por medio de la ficción, que es, para él, la realidad propiamente dicha. El fragmento más representativo en ese sentido de *Gaudeamus* es aquel en el que Miguel Zabala se da cuenta de que su mejor amigo, Juan Lizalde, es, en realidad, un desconocido para él (pp. 127-129). Entonces Zabala-Conget relatan:

Y de pronto, justo al pasar frente a Capitanía General y observar el desvalido ceño del soldado de guardia, toda su conciencia entró en ebullición y, como llena la boca el sabor intenso de la menta o del anís, se sintió transido por una alegría deslumbradora que excedía a su razón, a sus deseos y a su memoria y que, por lo tanto —se miró el reloj: las ocho y veinticinco—, no podía retener ni explicar ni recordar salvo con un estremecimiento de lucidez que en otras ocasiones [...] había intuido vagamente. Pues Miguel Zabala supo que su ignorancia y mortalidad pesaban menos, mucho menos, que la integración en un cuento que no podía prescindir de él; y qué importancia tenía el estar solo —¿estaba solo?—, qué más daba quién fuese de verdad Lizalde o el mismo Zabala, si era un hecho que Lizalde y él estaban en la misma historia. Comprendió la contingencia necesaria de ser un personaje de ficción, y, desde la cuartilla, como un asterisco que remite a otro asterisco fuera del volumen, intercambió su agradecimiento con el de José María Conget, que a partir del instante en que describió unas nubes de color jacinto sin saber cuál era el color del jacinto, solo porque le gustaban las palabras, había decidido otorgarle a Zabala esta segunda diafanidad por permitirle cumplir —a través suya y de Tana, Lizalde, François, Carnicer, Álvaro, Santi, Blanca— el único deseo que le redimía, y le redime, de la basura del tiempo, de la muerte, de la propia estupidez: ser los otros.

Más adelante, en otro fragmento relacionado también con Lizalde, Conget se apropia de nuevo de la narración —el relato ya no refleja la memoria de Lizalde— y dice —refiriéndose a Lizalde—:

No recordaría esa tarde, además, porque, pese a su importancia, no le pertenece en exclusiva: es patrimonio confuso de la memoria de muchos domingos de mucha gente, incluidos, aunque él entonces no lo podría creer, sus hermanos y sus compañeros y Tana y Zabala y todos nosotros (p. 176).

Casi al final ya de la novela, Conget vuelve a apoderarse explícitamente de la narración —arrebata la memoria a Zabala y a Tana (es el fragmento narrado a dos columnas)— y dice:

se rozaron sus cuerpos, doy fe, por vez primera, aunque luego, cuando tras el placer lamentaran por qué no nos habremos conocido antes [...], sabrían que en esta hoja de papel se les regala un encontrarse casual y anónimo y un remanso del tiempo donde no muerde esa bestia insaciable y ellos se rozan, se miran un segundo y huele ya a verano (p. 218).

Refiriéndose a la producción de Raúl Ruiz, Conget (1987) subraya cómo la tarea de crear personajes es precisamente la redención del escritor: «quien se ha entregado tan generosamente a crear historias de otros, a ser otros, debe saber que esa es la única redención de la otra historia, la que padecemos en la vigilia, la única redención de la basura del tiempo y de la muerte».

Gaudeamus ofrece muestras abundantes, por otra parte, de otras constantes interesantes de la narrativa de Conget: de su capacidad evocadoramente lírica ya hemos hecho mención al remitir al fragmento basado en un poemita sefardí (p. 86); podríamos añadir muchas de las menciones al paisaje urbano, geografía mimada —de ruidos, olores, colores, etc.— que, además, se distribuye entre los personajes principales de la novela (Lizalde pasea sobre todo por el casco romano de la ciudad; Zabala, por el centro, en torno al paseo de Pamplona, Calvo Sotelo, etc.; Carnicer es hombre que se mueve especialmente por los alrededores de la ciudad universitaria y por el Cabezo, pero, ciertamente, todos transitan por todos esos lugares); recientemente, Juan Domínguez Lasierra ha subrayado la importancia de Conget como transformador literario del espacio urbano de Zaragoza (Domínguez Lasierra 2003).

La mirada crítica e irónica de Conget se percibe a lo largo de toda la novela. Raro es el fragmento donde, sobre todo, en sus líneas finales, no se refleje la visión interpretativa, juzgadora, del autor. Es llamativa su capacidad de hipérbole (por ejemplo, cuando describe, a través de Zabala, a la mujer del guru (*sic*) Santi: p. 143). Los fragmentos que tienen como narrador al «nosotros generacional» son, como ya he señalado, buenas muestras de la visión crítica del autor. Un apartado especialmente interesante al respecto es el que aparece en la p. 107 (cuando se refiere a la merienda con que se festejan los veinte años de Zabala): ahí distingue explícitamente al Zabala fabulador rosa y al implacable espectador de fondo.

Otro aspecto representativo de la capacidad creativa de Conget tiene que ver con su dominio del lenguaje. Lo utiliza con enorme maestría. Desde la reproducción de lo coloquial (marcado incluso regionalmente: *cfr.* pp. 200-202 —la intervención coloquial de Berta—) hasta el manejo de una exposición intelectual, atenta, extremadamente vigilante en la adjetivación.

A MODO DE CONCLUSIÓN

En definitiva, pueden aplicarse a *Gaudeamus* las inteligentes notas con que Aguirre (1998) caracteriza a la novela posmoderna (al tratar de *Todas las mujeres*), poniendo de relieve las conexiones entre la narrativa de Conget y la de algunos escritores norteamericanos.

Pero yo no puedo extenderme más en este modesto trabajo. Así que, volviendo al principio yo también, y reuniendo cine y literatura en un mismo texto, me atrevo a cerrar estas líneas brindando «por la cándida adolescencia». Por los amigos. Especialmente, por el amigo que está ya en la otra orilla, del que aprendí tantas cosas buenas, sobre todo, ese comprometerse cotidiano con una vida recta, honrada, sencilla y amistosa.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Acín, Ramón. 1992. *Los dedos de la mano: Javier Tomeo, José María Latorre, Soledad Puértolas, Ignacio Martínez de Pisón, José María Conget*, Zaragoza, Mira.
- Aguirre, Manuel. 1998. «Paul Auster's *City of Glass*, José María Conget's *Todas las mujeres* and European Postmodernism», *Neophilologus*, Apr. 82 (2): 169-80.
- Conget, José M.^a. 1981. *Quadrupedumque*, Madrid, Hiperión.
- . 1984. *Comentarios (marginales) a la Guerra de las Galias*, Madrid, Hiperión.
- . 1986. *Gaudeamus*, Madrid, Hiperión.
- . 1987. «La pasión por los personajes», *Quimera*, 65: 34.
- . 1989. *Todas las mujeres*, Madrid, Alfaguara.
- . 2002. *Viento de cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Poesía Hiperión.
- Domínguez Lasierra, Juan. 2003. *Visión de Zaragoza. (Testimonios literarios de una ciudad bimilenaria)*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.
- Pérez Escohotado, Javier. 1983. «Conget, J. M.^a: *Quadrupedumque*», *Quimera*, 28: 74.