

Antihéroes perdidos en el laberinto metropolitano del Bilbao y del Milán posmodernos

Sra. Dña. Selena Nobile andrea

Università del Salento (Italia)

Mi estudio propone un análisis comparado de la novela *Caos* del escritor italiano Sandro Veronesi y de las novelas *Una ciudad del norte* y *Casi inocentes* del bilbaíno Pedro Ugarte. Los protagonistas de dichas novelas son el emblema de la crisis del hombre posmoderno perdido en el laberinto metropolitano alienante y asfixiante respectivamente de Milán y de Bilbao. Antihéroes incapaces de amar (excepto a sus hijos) sufrir y quizás vivir.

Palabras clave: Milan, Bilbao, Veronesi, Ugarte.

Bilbo eta Milan posmodernoko labirinto metropolitanoan antiheroia galduak

Nire azterlanean Sandro Veronesi italiarraren *Caos* nobela eta Pedro Ugarte bilbotarraren *Una ciudad del norte* eta *Casi inocentes* lanak aldaratzen ditut. Eleberri horietako protagonistak Milan eta Bilboko labirinto metropolitano alienatzaile eta itogarrian galdutako gizon posmodernoarean krisiaren erakusgarri dira. Euren seme-alabak izan ezik beste inor maitatzeko zein sufritzeko eta, beharbada, are bizitzeko gai ez diren antiheroia dira.

Hitz gakoak: Milan, Bilbo, Veronesi, Ugarte.

Antiheroes lost in the metropolitan maze of Bilbao and postmodern Milan

This study proposes an analysis of the novel *Caos* [Chaos] by the Italian writer Sandro Veronesi and of the novels *Una ciudad del norte* [A City of the North] and *Casi inocentes* [Almost Innocent] by the Bilbao writer Pedro Ugarte. The main characters of these novels are emblematic of the crisis of postmodern man lost in the alienating and asphyxiating metropolitan labyrinth of Milan and Bilbao respectively. Antiheroes who are incapable of loving (except their children), suffering and perhaps living.

Key words: Milan, Bilbao, Veronesi, Ugarte.

En este artículo, voy a proponer un análisis comparado de la novela *Caos calmo* del escritor italiano Sandro Veronesi y de las novelas *Una ciudad del norte* y *Casi inocentes* del bilbaíno Pedro Ugarte. Obras que, a mi parecer, comparten muchos elementos temáticos y estilísticos y que bien simbolizan la crisis del hombre posmoderno perdido, cada vez más, en el laberinto metropolitano asfixiante de las ciudades posindustriales, que en nuestro caso son respectivamente Milán y Bilbao. Ciudades donde ha desaparecido el “Centro”, los puntos de referencia, y que por eso están dominadas por el desorden, la fragmentación del yo y la soledad. El presente estudio, por lo tanto, quiere establecer un diálogo intertextual entre dichas obras poniendo de manifiesto cómo terminan por asemejarse las ciudades metropolitanas y sus habitantes. Hombres débiles, seres anodinos, piezas de un ajedrez movidos por fuerzas superiores: en una palabra mediocres.

Utilizo el adjetivo posmoderno en la acepción de Lyotard. Él definió la posmodernidad como “incredulidad con respecto a los metarrelatos”, (6) como crisis de la visión universalista moderna y de su sistema y propuso como solución una apertura hacia la pluralidad y las diferencias, anticipando, de hecho, las teorizaciones sobre el pensamiento débil. Sin embargo, cuando hablo de hombre posmoderno en Pedro Ugarte y en Sandro Veronesi, me refiero en particular a la reacción que éste tiene frente a la caída de los *metarrelatos* modernos y utilizo como base teórica las afirmaciones de Bauman, que, hablando de hombre posmoderno, lo ha descrito como alguien que ha perdido buena parte de sus seguridades en cambio de un aumento de la probabilidad de ser feliz (XI-XII). De hecho, la característica de los personajes de Sandro Veronesi y de Pedro Ugarte es que ellos, frente a la pérdida de las seguridades modernas, se transforman en seres nihilistas incapaces de buscar la felicidad, en sujetos que se quedan en un estado de parálisis que les impide vivir.

Este estado de parálisis está representado en *Caos Calmo* por la incapacidad de Pietro Paladini de reaccionar frente a la muerte repentina de su mujer, hecho que no le produce dolor lo cual lo obsesiona a lo largo de toda la novela:

“Io dovevo soffrire: all'improvviso un ditone si è puntato su di me e una voce ha tuonato <Tu, Pietro Paladini! Soffri!>; e invece non soffro” “Mia moglie è morta e io non soffro” “e non mi sento in colpa” (76-77). “È vero che non soffro, sì, e che nemmeno Claudia sembra soffrire” (111). “Io-non-sto-soffrendo. Chiaro?” (194) “mentre io non soffro per una moglie che è morta tre mesi fa” (437).¹

¹ “Yo tenía que sufrir: de repente un dedo me indicó y una voz tronó <Tú, Pietro Paladini! Sufre>; y en cambio yo no sufro” “Mi mujer murió y yo no sufro” “y no me siento culpable” (76-77). “Es verdad que no sufro, sí, y que tampoco Claudia parece sufrir” (111). “Yo-no-estoy-sufriendo. ¿Claro?” (194) “mientras que yo no sufro por una mujer que murió hace tres meses” (437).

Él intenta huir de la realidad quedándose por meses todos los días fuera del colegio donde estudia su hija de diez años porque es el único sitio donde se siente amparado, donde “il magone non c’è più” (58)². Sólo en una epifanía final, cuando su hija Claudia le pide que por favor se vaya de allí para que sus compañeros dejen de tomarle el pelo, lo entiende todo. No se ha quedado allí por el bien de su hija sino sólo por su miedo a vivir y la razón por la que no ha sufrido por la muerte de Lara es simplemente por su superficialidad e ineptitud:

“Da quando Lara è morta mi sono piantato davanti a quella scuola e non mi sono più mosso, e mi sono fatto soffrire addosso dagli altri, e la mia vita si è azzerata- e questo, evidentemente, è il mio modo di soffrire. Se non soffro più profondamente, se non sono distrutto o disperato, è solo perché sono una persona superficiale, e le persone superficiali non possono avere esperienze profonde” (448)³.

La parálisis y la infelicidad caracterizan todos los personajes de la novela. Toda la ciudad parece inmóvil “la città è paralizzata” (439)⁴. La empresa por la que trabaja Pietro es la metáfora de dicha condición. Una multinacional de las telecomunicaciones que está a punto de realizar una fusión con una empresa norteamericana. Todos sus empleados viven en espera que dicha fusión, vista como desastrosa, se realice. Nadie tiene el valor de tomar una decisión importante, excepto Enoch que dimite y se va a vivir a un país de África como voluntario. Incluso los jefes de las dos empresas viven en el miedo. Y esta espera obsesionante produce un caos en la vida de los personajes y cada uno de ellos termina por interpretar la decisión de Pietro como un acto de heroísmo dictado por alguna forma de sensibilidad excepcional y empieza un peregrinaje del dolor. Del empleado menos importante a los jefes de las multinacionales, acuden al colegio de Claudia, para hablar con Pietro para contarle todo el dolor en que viven y su infelicidad infinita:

“Sono venuti da me, tutti e tre, a soffrire, mi hanno scaricato addosso il loro dolore e se ne sono andati” (107). “Questo posto è davvero prodigioso: un muro del pianto senza il muro. Milano è una città

² “el nudo en la garganta ya no está” (58).

³ “Desde que Lara se murió yo me he plantado delante de aquella escuela y ya no me he desplazado, y me he hecho sufrir por los demás; y mi vida se ha anulado- y éste evidentemente, es mi manera de sufrir. Si no sufro tan profundamente, si no estoy hecho polvo o desesperado, es sólo porque soy una persona superficial, y las personas superficiales no pueden tener experiencias profundas” (448).

⁴ “La ciudad está paralizada” (439).

sacra e nessuno lo sa...” (411). “Steiner è venuto qui a soffrire, come tutti, perché questo posto attrae il dolore” (420)⁵.

Ellos son débiles y ven en Pietro un modelo de referencia. Nunca tendrán el valor de actuar como él, pero en su corazón les gusta pensar que un día podrán hacerlo. “Resta qui davanti. Restaci piú che puoi” (74). “tieni duro” (89). “Fai bene. Lo farei anch’io al tuo posto” (417)⁶. Al principio Pietro marca las distancias, no quiere confundirse con ellos con el dolor que le están echando: “io non sono loro” (146)⁷. Sin embargo al final cuando todo será claro no podrá seguir escondiéndose de la realidad y de sus responsabilidades hacia su hija y hacia sí mismo y se despertará, quizás demasiado tarde, del sueño en que parecía haber caído.

Su cuñada Marta, la hermana de Lara es el alter ego de Pietro. Una mujer guapísima, victima como Pietro de alguna forma de parálisis que le impide, cada vez que lo intenta, mejorar su condición de vida. Ella, como todos los personajes, hace el peregrinaje hacia el colegio, y, como Pietro, tampoco parece sufrir por la muerte de su hermana. Se siente culpable por eso e intenta echarle la culpa al cuñado acusándole de no haber amado nunca a Lara, y de ser el responsable de su muerte.

La misma parálisis, de la que es víctima Pietro, la encontramos en la novela de Pedro Ugarte *Casi Inocentes*. Una parálisis simbolizada por la incapacidad del protagonista Alberto Durrio de intervenir para salvar la vida de su hijo León que está a punto de morir en un incendio:

“Sentí que mis piernas eran débiles y que pugnaban por doblarse. Me sobrepuse, enderecé la espalda y empecé a caminar hacia la puerta. Y sentí que aquel día, fuera cual fuera su desenlace final, iba a ser sin duda el más importante de mi vida” (40). “entonces comprendí que jamás tendría el coraje suficiente para franquear aquella puerta, aquella frontera que separaba el mundo de los vivos de un infierno en combustión, de implacable exterminio químico” (41-42).

Será un clandestino, un sin papel, el que identificamos con “el otro” el que lo salvará. Esta otredad que entra con prepotencia en la novela, es el símbolo de la misma otredad que todos los días entra en nuestras sociedades y que rompe los equilibrios y la visión universalista del mundo occidental. Hacia este

⁵ “Han venido hacia mí, los tres, para sufrir, me han echado todo su dolor y se han ido” (107). “Este sitio es de verdad prodigioso: un muro del llanto sin muro. Milán es una ciudad sagrada y nadie lo sabe...” (411). “Steiner ha venido aquí para sufrir, como todos, porque este sitio atrae el dolor” (420).

⁶ “Quédate aquí. Quédate lo más que puedas” (74). “resiste” (89). “Haces bien. Yo que tú lo haría” (417).

⁷ “yo no soy como ellos” (146).

otro el protagonista sentirá una deuda infinita, una forma de responsabilidad ilimitada que le impedirá tener una vida normal: “si un extraño había sido capaz de arriesgar su vida por mera generosidad, qué no tendría que haber hecho yo, en la misma situación, por mi propio hijo” (57).

Alberto, a diferencia de Pietro, no tiene un alter ego tan determinado, pero en cambio, tiene un antagonista: el salvador de su hijo con el que competirá para ganarse el amor de León. El autor eligiendo a un extranjero, del que no sabremos casi nada a lo largo de la historia, que no forma parte de la sociedad que hace de trasfondo a la novela, quiere poner de relieve la crisis del hombre metropolitano que describe, un ser incapaz de cualquier acto de heroísmo. En cambio, quien todavía no está corupto por dicha sociedad, que ni siquiera es una buena persona, se demuestra a la altura de la situación. No es el héroe romántico que tenemos en nuestro imaginario, pero sí en un momento dado se transforma en un héroe, cosa que Alberto por miedo no logra hacer. Por esa razón, su vida y la de su mujer se quedarán paralizadas en el momento en el que su hijo estaba a punto de morir, y su incapacidad de reaccionar lo llevará a perderlo todo, a perder su familia, su trabajo e incluso su autoestima. De hecho, él se da cuenta, demasiado tarde, que también Regina, su mujer, como él desde el primer momento había sentido una deuda infinita hasta el punto de no negarle nada al salvador de su hijo, incluso su cuerpo:

“-Siempre creí que le debía muchas cosas a aquel hombre- contínué-. Pero tú eras la madre de León. Jamás se me pasó por la cabeza. Si yo me sentía obligado, ¿cuánto más ibas a sentirte tú? Realmente no le amabas, y quizás él tampoco a ti. Quizás sólo quería ser el padre, el verdadero padre de León. Tú te limitaste a no negarle ese papel. A no negarle nada” (214).

Si en *Caos Calmo* la parálisis está determinada por la incapacidad de reaccionar frente a un luto, y en *Casi Inocentes* por la imposibilidad de pagar una deuda, en *Una ciudad del norte* está determinada por la profunda insatisfacción que afecta al protagonista Jorge y por su miedo a vivir. Desde varios puntos de vista, podemos decir que Jorge, de los tres protagonistas que estamos analizando, es el que en su vida ha tenido más éxito: tiene un buen trabajo, una mujer, un hijo. Sin embargo todo eso no es suficiente y él transcurre todo el tiempo insatisfecho de su vida, estando siempre en busca de algo que tampoco él sabe qué es y que no puede conseguir. Lo que tiene no le parece suficiente porque todo lo ha logrado sin hacer nada para merecerlo. Todos sus trabajos no los ha encontrado por sus capacidades sino porque otras personas ha intervenido: su madre, Ricardo Gorozika, uno de sus amigos. Cuando ha estado enamorado de Blanca, ella lo ha rechazado, y sólo cuando ya no la amaba Blanca lo ha buscado y han tenido una relación que ha terminado, por culpa de Jorge, con un terrible fracaso. Además ha sido su mujer Susana la que lo ha elegido: “-También me he casado hace poco. Ella se llama Susana.

–Enhorabuena. ¿La quieres? –Ella me quiere” (293). Jorge, como Pietro y Alberto, es un buen espejo de la posmodernidad y de ese hombre contemporáneo que está siempre infeliz pero que no hace nada para reaccionar, como si un destino ineluctable le impidiera cambiar las cosas. Este tipo de hombre es el fruto de una sociedad en la que “la vida no es ni épica ni heroica, donde el hombre vive en una situación tranquila y a pesar de todo sigue siendo infeliz aunque nunca pueda pasarle algo muy serio” (Nobile:69).

Junto a esta insatisfacción destacamos el hecho de que él pasa toda su vida a tener miedo. A causa de su temor renunciará a vivir y será casi un espectador de su misma existencia. Esto queda ya muy claro a partir del incipit de la novela. Él protagonista es todavía un niño, sin embargo, los rasgos definitivos de su carácter ya son evidentes “y sólo tenía miedo” (13). Por ejemplo uno de los temores que lo condicionará en todo será el de ser pobre:

“Todo ser humano que aspira a seguir viviendo se impone a sí mismo algún tipo de ambición. Yo tenía también la mía, que consistía en aborrazar el dinero suficiente para abandonar algún día la servidumbre del trabajo” (49). “¿Cómo podía verme ahora envuelto en aquellos deprimentes problemas? Cuando pensaba en eso enrojecía” (183).

Como trasfondo al miedo de Jorge tenemos la reiteración en todos los momentos claves de la novela, y sobre todo al principio y al final, del mismo motivo, o sea, de las frases “un cielo gris de tungsteno amenazaba lluvia” (11) “bajo el zumbido de un helicóptero invisible que sobrevolaba la ciudad” (11). El ritmo de la novela está dado por estas frases que parecen representar una continua amenaza para Jorge y para toda la ciudad, condenada para siempre a vivir bajo esta intimidación:

“Quizás la verdadera tragedia de esta extraña provincia consistía simplemente en eso, en sentirnos privados del sol y de la lluvia al mismo tiempo, reclusos en una niebla indecisa, y tener la certidumbre de no haber padecido desde hacía mucho tiempo las penalidades de una verdadera guerra pero sí el grave zumbido de los helicópteros, como si el cielo se obstinara en recordarnos que todas esas cosas (la guerra, la lluvia, quién sabe) serían posible algún día” “Pensé que, frente a esta bóveda de nubes bituminosas, se estrellarían para siempre todas las esperanzas y que aquella lúgubre ciudad seguiría siendo lo que siempre había sido: una prodigiosa cohabitación repleta de seres humanos y de cosas” (303).

La ciudad de la que estamos hablando es Bilbao, a pesar de que a lo largo de ambas novelas de Pedro Ugarte nunca esté nombrada. La representación que nos da el autor es la de una ciudad que tiene la presunción de tener prestigio pero donde resulta imposible ocultar “[su] declinar” (*Una ciu-*

dad del norte: 66), y el hecho de que es un sitio inhóspito donde es difícil vivir y ser feliz:

“una ciudad monótona y cobarde” (40), “rechazaba aquella ciudad, ... su general oscuridad, en sus calles estrechas, envuelta en permanentes cortinas de lluvia, ... una ciudad del norte donde sólo la resignación servía para encontrar cierto acomodo” (119-120). “Sólo en ciudades como la mía (tan alejadas de la comunitaria aldea como de la vasta soledad de las metrópolis) la vida se parece a un juego de azar” (123) (Una ciudad del norte).

En las dos novelas el autor describe una ciudad laberíntica que en sus “barrios marginales” (*Casi Inocentes*: 153) es incluso más amenazante. Bien lo sabe Alberto que buscando a Kubiak (el salvador) baja al infierno y llega a tener miedo incluso de los niños. Jorge y Alberto viven en una ciudad que no es ni tan grande ni tan pequeña de forma que sus habitantes sufren la soledad de las grandes ciudades y el continuo entrecruzar forzoso de personas que se conocen. No es una casualidad que sobre todo Jorge sea un hombre con las características de las que estamos hablando. Su personalidad está estrechamente ligada con el Bilbao descrito por Pedro Ugarte una ciudad alienante y anti heroica: “en la ciudad nunca hubo espacio no ya para el heroísmo, sino para la más elemental honestidad” (286). Esta relación entre espacio y personaje resulta tan importante en la poética de Pedro Ugarte que, según Jon Kortazar y Miren Billelabeitia, se puede hablar de “persanotopo”. Al mismo tiempo se puede decir que Bilbao es el alter ego de Jorge y, como él, bien representa la crisis de la sociedad posmoderna.

“No saben que ésta es una ciudad del norte, aún más del norte que cualquiera de las suyas. Esto es más frío y más triste y más glacial que las estepas de Laponia, y nosotros una especie de abruptos escoceses desprovistos de pelo rojo” (257).

Como Bilbao Jorge es un hombre frío e incapaz de amar. Esta característica nos permite establecer otro paralelismo entre el protagonista de *Una ciudad del norte* y Pietro Paladini. Los dos, por su frialdad y superficialidad, determinada en parte por el lugar donde viven, están condenados a no sentir nada en el bien y en el mal.

Pietro, Jorge y Alberto, como ya he dicho, tienen una personalidad muy parecida. Sin embargo, hay que decir que estos personajes descubren su mediocridad en momentos distintos. Jorge parece saberlo desde el primer momento, a lo largo de toda la narración pone de relieve este elemento que caracteriza su ser: “me di cuenta de hasta qué punto yo era un niño absorto y pusilánime... un niño que habían criado anormalmente solo” (14). Y esto se nota aún más si se hace una comparación entre él y dos personajes que aparecen en la novela: Juan Mari, un compañero del colegio, que Jorge estima y

que tiene como modelo de referencia: “yo en el colegio te admiraba. Parecías un tipo muy seguro. No mostrabas debilidades” (295) y Eddie, su antagonista en la conquista de Blanca, un joven guapo y más atractivo que él. Alberto, en cambio, se da cuenta de su debilidad en el preciso momento en el que no interviene para salvar a su hijo del fuego y deja que lo haga un extraño. A medida que la narración evoluciona su toma de conciencia es cada vez más clara y será total al final, cuando en la epifanía que precede el triste desenlace, realiza que su ineptitud ha sido la razón por la que lo ha perdido todo sin haber luchado por impedirlo. En cambio, Pietro lo entiende sólo al final. Hasta ese momento él está convencido de que no tiene nada que compartir con las personas que van al colegio para hablarle de su mediocridad. Sabe perfectamente que “non sar[à] mai quell’eroe” (347)⁸, pero al mismo tiempo no tiene conciencia de su superficialidad. Empieza a darse cuenta de eso, cuando, pensando en su hermano Carlo, un hombre que en su vida ha arriesgado mucho y que ha obtenido todo, dinero, fama, mujeres, realiza que Carlo sigue sufriendo por una mujer que se suicidó hace veinte años, mientras que él mismo no es capaz de sufrir por Lara que acaba de morir:

*“mio fratello è circa centottanta volte più famoso di me. E non è nemmeno che ci abbia rimesso l’anima, anzi: lui è capace di soffrire ancora per una tossica che si è ammazzata vent’anni fa, mentre io non soffro per una moglie che è morta da tre mesi” (436-437)*⁹.

Los tres no tienen nada del héroe moderno, de ese héroe que no tiene miedo y que está dispuesto a apostar todo para conseguir lo que quiere. Sin embargo, hay que decir que si por un lado los tres protagonistas comparten su ser antihéroes, hombres kafkianos, sin calidad incapaces de amar a las personas que tienen en su entorno, hay otro elemento que tienen en común y que de alguna medida los rescata: su sentido de paternidad y su amor hacia sus hijos. Alberto sabe perfectamente “que existe sobre la tierra una vida más importante que la suya” (221) y al principio de la novela afirma que “Hay sólo una cosa memorable en mi vida: haber tenido un hijo” (11). Y de hecho el motor de toda la historia será su amor infinito hacia su hijo. Sin duda la frase que pronuncia Alberto bien puede adaptarse a la condición de Pietro y de Jorge. Pietro, a la muerte de Lara, ya lo tiene bien claro que la única persona que hay en el mundo de la que le importa es su hija Claudia. Y sólo teniendo en cuenta esta relación padre-hija que este personaje se puede rescatar frente a la insensibilidad que demuestra a lo largo de toda la historia. Lo mismo le pasa a Jorge, la ternura que lo invade cuando lleva a su hijo por primera vez al

⁸ “nunca será aquel héroe” (347).

⁹ “mi hermano es más o menos cuarenta veces más famoso que yo. Y ni siquiera se vendió el alma, todo lo contrario: él es todavía capaz de sufrir por una drogada que se suicidó hace veinte años, mientras que yo no sufro por una mujer que se murió hace tres meses” (436-437).

colegio, como había hecho muchos años atrás su padre, lo hace salir por un momento de esa condición de frialdad que había caracterizado su manera de vivir las relaciones humanas. Otro elemento que hay que poner de manifiesto es que en las tres novelas la relación padre-hijo es doble, ya que los protagonistas son padres pero al mismo tiempo son hijos, y muchas veces reflexionan sobre su propia relación con el padre y sobre cuánto ésta haya influido en su formación. Pietro, a diferencia de su hermano Carlo, nunca ha tenido una relación conflictiva con él. Ha aceptado sus defectos, su manera de ser, ha hecho lo que su padre había querido, como, por ejemplo, no había ido a EEUU antes de conseguir su licenciatura. Sin embargo esto no lo ha transformado en un hombre mejor. En *Una ciudad del norte* la relación padre-hijo es tan importante que marca toda la novela. Ésta termina como empieza con un padre que aprieta la mano de su hijo mientras le enseña el colegio donde irá a estudiar dentro de unos días:

“¿Ves, Jorge? Esto tan grande es el patio. Yo iba de la mano de mi padre y muy por encima de nosotros un cielo de tungsteno amenazaba lluvia” (11)

“¿Ves, Jorge? Esto tan grande es el patio. Yo llevaba a mi hijo de la mano y un cielo de tungsteno amenazaba lluvia” (301).

Esta metáfora del eterno retorno, marca un desarrollo circular del tiempo de la narración. Pase lo que pase, en esa ciudad del norte y en cualquier rincón del mundo, siempre se repetirá esa escena con un padre que le indica a su hijo su sitio en el mundo. En *Casi inocentes* el padre de Alberto está enfermo, y no puede hablar, a pesar de eso, es el punto de referencia en la vida del protagonista. Él acude a la cama de su padre para contarle de su hijo. Hasta el desenlace final Alberto está allí, y parece casi que la novela sea el resultado de la narración de los hechos que el protagonista está haciendo a su padre. La de Alberto con su padre enfermo es una relación de ternura pero al mismo tiempo él siente una deuda infinita hacia el hombre que le dio la vida. Querría pagarla para liberarse de la obligación de ir a visitarle, pero sabe que no puede:

“Comprendo que es esa deuda enorme la que nos ata a nuestros padres, y que el amor resulta la única respuesta permitida frente a los que nos dieron algo que no puede pagarse de ninguna otra forma. Pero ese amor que les debemos se transforma en una carga porque se trata de una deuda imposible de saldar” (14)

Sólo al final cuando su padre muere piensa haberla saldado: “Mi padre ya no estaba y con él también se habían ido mis deudas, mis ataduras, todo lo que le debía desde el día en que nací” (222). Sin embargo, en el preciso instante en el que se queda huérfano Alberto se da cuenta de que el círculo no se ha cerrado y que “había alguien a [su] lado que aún tenía que soportar [su]

propia autoridad. Sin remedio. Contra su voluntad. Por algún tiempo. Debía ocupar[se] de León” (222).

Las tres novelas, como ya he anticipado, presentan también elementos estilísticos comunes. Tienen una *trama de pensamiento*, en el sentido de que los autores presentan el estado de ánimo de los protagonistas, sus emociones y el concepto que tienen de las cosas. Además, presentan *elementos de fortuna*, o sea, muchos eventos prescinden de la voluntad de los protagonistas (Friedman: 68). Están redactadas en primera persona y por lo tanto se puede decir que estamos frente a la figura del *narrador-protagonista* que cuenta directamente y a su manera la historia (Friedman: 84). Cuando se recurre a esta técnica narrativa el lector está situado en el centro de la historia, y el único punto de vista que tiene es el del narrador, que por lo tanto resulta muy restringido y subjetivo. Desde esta perspectiva el lector no puede conocer la visión que los demás personajes tienen del asunto narrado, excepto que no sea el mismo narrador a presentarlo. Sin embargo hay que subrayar que, cuando pasa eso, la presentación nunca puede ser neutral porque es el fruto de la interpretación del narrador, de su *omnisciencia selectiva* (Friedman: 85). La falta de objetividad y la desaparición del narrador omnisciente capaz de entrar en todos los rincones de los personajes es otro elemento posmoderno. El yo narrador, frente a la fragmentación de la realidad, no puede tener una visión global de los eventos y tampoco los puede controlar. Está perdido como el yo del protagonista en un laberinto sin sentido y es por eso que Pedro Ugarte y Sandro Veronesi recurren al monólogo interior presentándonos personajes muy cerebrales. De esta forma restringen, aún más, la mirada aumentando el efecto alienante sobre el lector.

Junto a elementos estilísticos comunes, hay que destacar también algunas diferencias: todas están escritas en primera persona, pero mientras en las de Pedro Ugarte el tiempo verbal que prevalece es el pretérito indefinido y el imperfecto, en *Caos Calmo* el tiempo predominante es el presente. Sin duda esto determina un cambio de perspectiva muy interesante. El presente le impide al narrador distanciarse de los hechos que está narrando porque vive y cuenta los hechos simultáneamente, y al mismo tiempo le impide establecer una distancia con el lector aumentando, por el contrario, su grado de identificación con el hecho narrado. Sin embargo, esta conexión tan estrecha, reduce aún más la mirada del lector porque éste está totalmente entregado con la del narrador. El uso del pasado, en cambio, le da más libertad al narrador-protagonista. Él ya conoce la historia y, aún manteniendo una perspectiva no neutral, y haciendo recurso a la técnica de analepsis, y de la prolepsis, puede distanciarse de los hechos y del tiempo de la narración.

En conclusión, quiero otra vez poner el acento sobre cómo estas novelas comparten la idea de fondo que es la de representar la odisea joyciana del vivir cotidiano en las sociedades posindustriales occidentales, dominadas por

un ambiente urbano cada vez más amenazante y alienante donde el hombre vive solo con sus pesadillas y sus fobias.

Bibliografía

- BAJTÍN, Mijaíl. “El autor y el héroe en la actividad estética”. La Habana: *Criterios*, número 31, enero-junio 1994. (109-130).
- _____. “El cronotopo” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (63-68)
- _____. “La Novela Polifónica” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (55-58)
- _____. “La palabra en la novela” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (59-62)
- BAUMAN, Zygmunt. *Il disagio della postmodernità*. Milano: Bruno Mondadori, 2002.
- BUTOR, Michel. “Los pronombres personales” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (88-94)
- CALVINO, Italo. *Le città invisibili*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- _____. *Lezioni americane*. Milano: Oscar Mondadori, 2002.
- CALLEJA, Seve. “Bilbao en la memoria de los cuentos”. *Cuentos y leyendas de Bilbao. Bilboko ipuin eta leiendak*. Bilbao: Caja Laboral y Elea Argitaletxea, 2005.
- CID ABASOLO, Carlos. “Bilbao en la literatura vasca”. *Revista de Filología Romanica*, 2002 anejo III. (241-258)
- CORTIZO ÁLVAREZ, Tomás. “El tiempo de la ciudad: ciclotopos, cronotopos, cronemas y cronorams. Una hipótesis ovetense”. Artículo disponible en la página web: <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=20759>. Sitio consultado el 30 de junio de 2007.
- FRIEDMAN, Norman. “El punto de vista” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (78-87)
- _____. “Tipos de trama” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (68-78)
- GODONO, Elvira. *La città nella letteratura postmoderna*. Napoli: Liguori Editore, 2001.
- KORTAZAR, Jon; Billelbeitia, Miren. “Bilbao en la narrativa de Pedro Ugarte”. *Cuadernos de Alzate*, número 35, 2006. (121-135)
- KORTAZAR, Jon. *Bilbao, 700 Años de Escritores (Bilbo, 700 Urtez Idazten)*. Bilbao: Ayuntamiento de Bilbao, 2001.
- _____. “La ciudad escindida. Actualidad y contemporaneidad en la literatura vasca”. Artículo disponible en la página web: www.imaginando.com/literatura/archivos/000184.html. Sitio consultado el 25 de mayo de 2007.

- _____. *La Narrativa Vasca Hoy (Euskal Kontagintza Gaur)*. Cuenca: Cuaderno de Mangana, Cuenca, Abril 2003.
- LYOTARD, Jean-François. *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit, 1979. Trad. Antolín Rato, Mariano. *La condición posmoderna*. Madrid: Catedra, 1987.
- MORETTI, Franco. *Atlante del romanzo europeo 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.
- MÉNDEZ RÍOS, Marco Tullio. “la estética posmoderna”. Artículo disponible en la página web: <http://revistalasila.blogspot.com/2007/08/la-estica-posmoderna.html>. Sitio consultado el 1 de septiembre de 2007.
- _____. “La letteratura Europea”. *Storia d'Europa, I L'Europa oggi*. Torino: Einaudi, 1993.
- MORGAN FORSTER, Edward. “Personajes Planos y Personajes Redondos” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (35-38).
- NOBILE, Selena. “La generación del olvido: entrevistas a seis escritores vascos actuales”. *Oibenart. Cuadernos de Lengua y Literatura*, número 20. Donostia: 2005.
- _____. Tesina de licenciatura depositada en la Università del Salento titulada: *La generación del olvido: Pedro Ugarte y los escritores bilbaínos actuales*.
- SULLÁ, Enric. “Introducción: la teoría de la novela en el siglo XX”. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (13-25)
- TODOROV, Tzvetan. “Modernos y posmodernos”. Artículo disponible en la página web: fayl.uh.cu/.../37.MODERNOS%20Y%20POSMODERNOS.%20TZVENTAN%20TODO-ROV.doc. Sitio consultado el 1 de septiembre de 2007.
- UGARTE, Pedro. *Casi Inocentes*. Madrid: Ediciones Lengua de Trapo, 2004.
- _____. *Una ciudad del norte*. Vitoria-Gasteiz. Bassarai: 1999.
- VERONESI, Sandro. *Caos Calmo*. Milano: Bompiani, 2005. En Edición Mondolibri, Milano: 2006.
- WEINRICH, Harald. “Tiempo y verbo en la novela” en Sullá, Enric. *Teoría de la Novela. Antología de Textos del Siglo XX*. Barcelona: CRÍTICA, 1º edición mayo de 1996, 2º edición septiembre de 2001. (94-101).

Las traducciones al castellano de *Caos Calmo* han sido realizadas por la misma autora del artículo.