

# El Código vital detrás de los espejos en “Con tal de no morir” de Vicente Molina Foix

## *The Code of life behind the mirrors in “Con tal de no morir” by Vicente Molina Foix*

---

**EMILIO RAMÓN GARCÍA**

Universidad Católica de Valencia, Campus de Burjassot-Godella  
Centro de Postgrado. Menéndez y Pelayo frente nº 7.  
Burjassot 46100 Valencia  
emilio.ramon@ucv.es

RECIBIDO: 29 DE MARZO DE 2011  
ACEPTADO: 29 DE SEPTIEMBRE DE 2011

**Resumen:** *Con tal de no morir* presenta doce mundos aparentemente inconexos llenos de ansiedades contemporáneas. Gracias a la numerología pitagórica, esta colección se muestra como el espejo de una serie de frustraciones y de intertextos culturales que se agrupan en triadas y que va más allá de lo aparente. Según la *Gestalt*, podríamos aceptar una lectura superficial, la tendencia de la experiencia perceptiva más común, pero al ahondar en los intertextos y en sus reagrupamientos descubrimos, siguiendo el Principio del Cierre, que el todo de la colección es más que la suma de sus partes. Por medio de los seis espejos en que se reflejan los personajes, pintura, teatro, televisión/internet, música, filosofía y psicología, descubrimos que no sólo reproducen su imagen sino que les mueve a actuar. Al interactuar con sus espejos el resultado es un complejo germen de vida nueva que va más allá de lo meramente aparente.

**Palabras clave:** Vicente Molina Foix. Espejos. Metafísica pitagórica. Gestalt. Intertextos. Artes.

**Abstract:** *Con tal de no morir* presents us with twelve apparently different worlds of contemporary anxieties and uncertainties. Despite the obvious, we obtain a much deeper meaning through a web of artistic, philosophical, psychological and numerological intertexts grouped in triads. Thanks to Pythagorean metaphysics, this collection presents us with an inner reflection of human feelings and cultural intertexts as if seen through a mirror. According to *Gestalt*, we could be content with a superficial reading, since that is the brain's natural tendency, or we could aim at a deeper, more complex one. Following the Principle of Closure, this more complex result represents more than a mere addition of its part. Each narration acquires an additional meaning through painting, theatre, television/internet, music, philosophy and psychology. The analysis of the characters' reaction with their intertextual reflections offers us a new germ of life possible, a new insight which goes beyond the apparent.

**Keywords:** Vicente Molina Foix, Mirrors, Pythagorean Metaphysics. Gestalt. Intertexts. Arts.

El comportamiento es un espejo en el  
que cada uno muestra su imagen.  
J.W. Goethe.

#### INTRODUCCIÓN: TRÍADAS, REFLEJOS E INTERTEXTOS

**C**on *tal de no morir* (2009) gira en torno a tres conceptos que se repiten en la obra de Vicente Molina Foix: aparente inconexión entre lo narrado, recreación del palpitar de una época, y vertebración del conjunto mediante las artes. Haciendo bueno el comentario de Carmen Martín Gaité según el cual el cuento es el género “más propio para sugerir, para captar el latido de un trozo de vida” (213), nos encontramos en esta ocasión frente al palpitante de un universo de miedos y preocupaciones presentado a través de una docena de cuentos. La fragmentación formal de los mismos, metáfora de las incertidumbres contemporáneas, se apoya en una clara unidad de efecto o de impresión. Para procurar este efecto, explica Cortázar, un buen cuento debe ser “incisivo, mordiente, [...]”. El tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar [...] en el lector como una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y la sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota... literaria” (136-38), un significado más complejo del meramente aparente.

Partiendo del que fuera uno de los elementos novedosos de su novela anterior, el modo en que las artes se unen a la palabra y se erigen en inspiración sirviendo de intertexto y de columna vertebral de la obra, Molina Foix da un paso más y a los diferentes intertextos artísticos en que se reflejan los protagonistas añade la psicología, la filosofía y la numerología para poder completar su significado. En una primera aproximación el lector puede quedarse con la impresión de que se encuentra ante doce cuentos cuyos protagonistas únicamente comparten una cosa, su desánimo y su infelicidad, haciendo buena la frase de Subirats de que el mundo contemporáneo “confunde la noción moral y social del progreso, tal como la formularon los idearios positivistas y socialistas del siglo XIX, o las estrategias económicas, políticas y militares de una competitividad social por una dominación global que se ha vaciado mil veces de cualquier contenido humano” (56). Si prestamos atención a lo narrado en los diferentes cuentos, –un hombre que vende su alma al diablo, una mujer que se siente acosada cual país en guerra, dos desconocidos que buscan, sin acabar de conse-

guirlo, el amor en Marruecos, una mujer que intenta ahogar su infelicidad en una pintura cada vez más oscura, o una pareja que cada vez se distancia más, entre otros—, el lector puede complacerse con esa interpretación pues, apunta Eco “las obras literarias nos invitan a la libertad de la interpretación” (13).

No obstante, el crítico italiano también señala lo que para él es un elemento fundamental en la literatura, “como sin duda (lo es también) para Borges: lo más importante es que los libros se hablan entre sí” (133), recordándonos la definición de intertextualidad de Kristeva según la cual todo texto es “a mosaic of quotations, an absorption and transformation of another text” (85). Nos encontramos por tanto con la posibilidad de una doble codificación, “double coding” apunta Eco, siguiendo la terminología de Charles Jenks (14), según la cual el texto se expresa por lo menos en dos niveles al mismo tiempo: dirigiéndose simultáneamente a un público minoritario de élite, usando códigos “altos”, y a un público de masas, usando códigos populares. Para llegar al *double coding* podemos tener: (i) un lector que no acepta el conglomerado de contenidos cultos con contenidos populares, y precisamente por eso puede negarse a leer; (ii) un lector que se siente a gusto precisamente porque se complace con este alterne de dificultad y afabilidad, desafío y aliento; y, por último, (iii) un lector que capta el texto en su conjunto como una invitación afable y no se da cuenta de hasta qué punto remite a estilemas literarios (y por lo tanto, disfruta de la obra, pero pierde sus referencias). De esta manera, la interrelación de los múltiples textos que aquí se dan cita pone “en juego la ironía de una doble lectura, no invita a todos los lectores a un mismo festín. Los selecciona y prefiere a los lectores intertextualmente enterados, salvo que no excluye a los menos preparados” (Eco 229-31). Por lo tanto, una lectura detallada de los elementos que a priori pueden suponer meras anécdotas, y la manera en que éstos se agrupan en tríadas, muestra cómo el diálogo que se establece entre ellos, en el sentido bajtiniano del término, resulta parte intrínseca de los relatos (Britton 55).

El análisis de las tríadas<sup>1</sup> de elementos en los que se reflejan los tríos de protagonistas e intertextos, como germen de vida nueva, resulta aún más significativo al comprobar que, siguiendo uno de los intertextos, la Gestalt, el resultado final de la colección es más que la mera suma de las partes. Podemos optar por la explicación más aparente, que los doce personajes de estos relatos se mueven entre las artes, la filosofía y la psicología, en grupos de tres personajes y/o ítems, o buscar un significado más complejo partiendo de los espejos en que se reflejan cada uno de los personajes.

## 1. SENTANDO LAS BASES: ECONOMÍA, ARTE, LITERATURA Y TRES PERSONAJES

El tiempo retrae en dirección a la muerte, devora, mas lo que devora no es el tiempo en sí, sino las formas que tenemos de vivenciarlo, por lo que comenzar con uno de los mitos más famosos, el de Fausto, resulta pertinente. La primera clave se encuentra en el comienzo de la narración al presentarnos lo que ve el protagonista, Diego, a través de un espejo: “El café avanzaba hacia su mesa sólo, sin platillo, sin mano, sin camarero” (Molina 2009a, 9), sentando las bases de todos los intertextos que están por venir, pues todos ellos pueden ser vistos como un espejo en el que no sólo se ven reflejados los protagonistas, sino que ayudan al lector a comprender mejor lo que falta. El hecho de que en la primera página se haga referencia al espejo nos invita a reflexionar sobre la importancia que han tenido los espejos desde los tiempos clásicos. Siguiendo las *Etymologías* de San Isidoro, el espejo es un objeto que permite conocer nuestra forma exterior, algo que ve la mirada y permite completar lo que falta (Vergara Ciordia 296), a lo que podemos añadirle la definición de Alano de Lille, que reivindica que el conocimiento humano ha de volver los ojos a tres espejos que sitúan el sentido de la realidad humana: “hay un triple espejo, –dirá– en el cual el hombre debe mirarse: el espejo de la Escritura, el de la naturaleza y el del alma” (Vergara 302). La soledad del destartalado local se convierte así en reflejo del alma del personaje.

No es pues de extrañar que se le acerque un desconocido quien, tras haberlo observado por el espejo, afirme conocer su edad y sus preocupaciones respecto a su salud, aunque en apariencia está muy bien a sus 55 años. El desconocido, una visión actualizada de la figura mefistofélica, le hace una oferta que no puede rechazar: “un seguro de vida sin póliza ni firmas ni contraprestaciones” (Molina 2009a, 11) y le garantiza veinte años de vida sana. Para terminar de hacer más explícita la intertextualidad, el desconocido le invita a una copa de vino del Rin, lugar del Fausto de Goethe, y posteriormente se le aparece vestido con atuendo tirolense dentro del sombrero de un autorretrato de Rembrandt. La inclusión de esta forma específica de arte no hace sino reforzar la idea del espejo como elemento fundamental de este análisis. No sólo es el espejo un elemento básico para poder realizar un autorretrato sino que, expone Ivonne Yiu, ya desde el siglo XV, en el tratado sobre la pintura de Leon Battista Alberti (1435), se afirma la necesidad de usar el espejo para juzgar la calidad de la pintura, pues hace aún más patente cada uno de los defectos de la misma,

erigiéndose así en un “*index optimus*” tanto de las imperfecciones como de su belleza (198). El uso del espejo como herramienta para ver las faltas y defectos de una obra sigue presente en diversos tratados de arte desde Brunelleschi hasta el propio Leonardo da Vinci, quien aconseja su uso para acercarse a la obra con otros ojos y poder ver así mejor sus faltas. En el caso de los autorretratos, mayores espejos del alma si cabe, el espejo es “an object that unleashed the creative potential [...] the mirror was intimately associated with major innovations such as naturalistic representation, for which the realistic self-portrait served as exemplum, and the discovery of perspective” (Yiu 2009). La inclusión de la cara de Adam en el autorretrato del pintor flamenco, símbolo de una época de giro hacia el calvinismo, refuerza la idea de los diferentes intertextos como reflejo de los protagonistas; reflejos que permitirán ver al lector aquello que les “falta”, completando así su significado con la mención a uno de los pioneros de la economía estadounidense.

Adam y Diego cierran un pacto para que el segundo viva veinte años más. A cambio, la banca se jugará la posible vida restante a la ruleta, produciéndoles grandes dividendos, dejando patente la conexión del relato goethiano con la preponderancia mercantilista. Poco tiempo después, la duda de si debiera haberle regateado más años al diablo le corroe hasta hacérsele insoportable. En un mundo tan despiadado, hasta jubilan al propio Adam tras treinta años de servicio, años vividos a base de ganárselos a otras personas durante 69 años. Todas aquellas personas no son sino “un número más en unos libros de cuentas que no llevan nombre ni cara ni nadie se preocupa en volver a abrir una vez rellenas sus hojas” (Molina 2009a, 26), fiel reflejo del mercantilismo salvaje que, en palabras de Subirats, “solamente otorga a las cosas y a la vida humana un estatuto de realidad en la medida en que se transforma en valor numérico o signo electrónico (se trata por tanto de) la expresión radical de la reducción mercantil del mundo a un valor monetario” (102). Consciente y desolado por la situación, el protagonista descubre que su madre, que se hallaba casi moribunda, ahora goza de buena salud. El cuento presenta así las bases artísticas e ideológicas de la colección, con tres personajes y tres claves –el arte, la literatura y la economía– como espejos que reflejan un significado más completo.

## 2. EL TEATRO, LA MÁSCARA Y EL TRIÁNGULO AMOROSO

De las transacciones mercantiles de los que pierden su alma pasamos a las relaciones personales de los que andan en su búsqueda, donde las infidelidades,

los ocultamientos y los disfraces se unen a la filosofía del número tres y al teatro como símbolo de la vida en “Los gemelos de bronce”. Se trata de un escenario donde Eduardo, un policía novato e inseguro, se siente desvalido sin su uniforme. Su dependencia del *disfraz* y su incapacidad para enterarse de lo que acontece, se contraponen a la máscara con que su novia suele *actuar* y a la tercera persona en discordia, resaltando el trágico paradigma del número tres: “llevaba tres semanas en el cuerpo, tres días sin ver a Elisa y tres años de noviazgo” (34). El tres se yergue como germen de vida nueva, como el resultado del uno más el dos aunque lo que resulta no es algo mejorado, sino el fin de uno de los personajes.

La necesidad de usar el uniforme va de la mano de su progresiva anulación de la personalidad, viviendo el mundo “como obra de arte total” (Subirats 7). De hecho, si va “de medio uniforme (sin la gorra, sin la pistola, sin la porra, pero con las botas militares y el pequeño transmisor)” (43), se anula hasta el punto de que el día de su cumpleaños no coge de la mano a su novia y olvida “las frases sobre el amor que llevaba pensadas” (43), cual actor mediocre. Es por eso que gran parte de la acción transcurre en las inmediaciones de la plaza “Tirso de Molina”, recordando el gran teatro del mundo que es la vida, Calderón *dixit*.

Pese a los múltiples indicios del progresivo distanciamiento entre Eduardo y su novia, el protagonista no parece darse cuenta. No empieza a sentirse confundido hasta que, en su “celebración de cumpleaños” se percata de que, al contrario que todas las veces anteriores, Elisa no busca la ocultación ni el recato, sino todo lo contrario: verlo todo, probarlo todo e, incluso, pedirle que comentara lo que están haciendo, como si de una voz narrativa se tratase, momento en que él se halla desnudo tanto física como anímicamente. Ella, en cambio, seguirá llevando una “máscara” que ya no se quitará.

Durante su ausencia, Eduardo es cada vez más consciente de que, sin su uniforme, él no tiene “kara” (53), acentuando aún más su dependencia de su “disfraz”. Vestido con su uniforme le respeta tanto un cantante un tanto radical como una señora que deseaba acariciar su pistola como si fuese un instrumento fálico; sin su “personaje”, no es nada. Cuando la ausencia ya se ha prolongado bastante y únicamente se han visto tres veces desde el verano, Eduardo finalmente descubre, a base de medias informaciones y medias mentiras que tiene que recomponer, como el lector iseriano, que Elisa se va casar con otro. Solo, sin su uniforme, acaba muerto, apuñalado por un par de ladrones en la plaza Tirso de Molina, en clara alegoría de los otros dos ladrones que le roban el corazón.

### 3. EL ENNEGRECIMIENTO DE UN CUADRO COMO ESPEJO VITAL: TRES ELEMENTOS PICTÓRICOS Y TRES PERSONAJES

Tras el intermedio teatral, el escritor ilicitano retoma el arte pictórico como motor y reflejo del mundo. La vida de Marina, protagonista de “La comida a distancia”, viene marcada por un cuadro de un San Juan Bautista degollado en un marco de filigrana de madera que, significativamente, contiene doce cabezas policromadas, tantas como relatos la colección. A estos dos elementos se les suma un cuadro de Salomé que progresivamente ganará protagonismo. Siguiendo con los múltiplos de tres, pese a que vivía con su padre, ella lleva sintiéndose sola desde sus quince años. Marina apenas mantiene relación humana alguna pues, al no tener que salir a ganarse la vida, pide la comida por teléfono, y su única manera de tener un poco de contacto humano se limita al repartidor de Telearroz. Cuanto más se aleja de sus amistades y más crece la necesidad de ver a su repartidor, éste es reemplazado por una chica borde y con prisa. Cuando su amiga Marité “se interpuso con una salvación” (72) invitándole a cenar, descubre que ella también se ha pasado al arroz a domicilio y se ha echado de novio al repartidor, lo cual hurga más en la herida. A partir de ahí, Marina se vuelve más huraña, limitándose a su televisor sin sonido y a su cuadro del degollado Bautista. En su aislamiento, retoma la afición de su padre por la pintura y su decadencia personal se plasma en su pintura, cada vez más “negruzca [...] y tormentosa (pese a lo cual) se gustaba a sí misma como pintora, como se gustaba gruesa y abandonada” (76). Su abandono le lleva incluso a no limpiarse las sobras mezcladas con el aguarrás y las tizas de pintar, dejando de lado tanto a su amiga Élodie, como todo aquello que tenía en francés, “incluidos los viejos pasaportes de la familia suiza de su madre” (77), guiño a la historia de Angelico en su novela anterior (Ramón 281).<sup>2</sup> Su peculiar proceso de decadencia personal le lleva a identificarse cada vez más con el rostro de Salomé, para el que posó de modelo para su padre. En un desesperado intento por evitar su muerte en vida, busca una nueva oportunidad con el repartidor en tiempo de Pascua, esperándole medio desnuda como las mujeres de Julio Romero de Torres. Sin embargo, al igual que el cuadro ennegrecido de Salomé, Marina se ha abandonado tanto que más que a la imagen de la sensual bailarina, la suya se asemeja a la del degollado San Juan, anulando toda posibilidad de resurrección al tercer día.

El hecho de que la Salomé original sea su propio retrato y que éste se encuentre en un marco de doce cabezas presenta un nuevo guiño al lector

acerca de los espejos y de sus “aliados” pictóricos, las ventanas (Cook 91). El marco del cuadro se presenta así como un espejo “fallido” que refleja las vanidades del mundo, si bien aquí dichas vanidades sufren un claro deterioro; “the vanity of love, or of all earthly things”, visto a través del marco (Cook 91) degenera en el ennegrecimiento de su alma y de su cuerpo.

#### 4. FILOSOFÍA, MEDIOS DE COMUNICACIÓN Y TRADUCCIÓN COMO ESPEJOS DE DOS ASEDIOS

Manteniendo las problemáticas del ser humano, pero con un giro en el campo de los espejos, el intertexto más obvio de “Como en Bagdag” pasa a ser la comparación de la situación de la protagonista con las noticias de la invasión de Irak, lo cual está íntimamente entrelazado con su libro de cabecera: el ensayo de Isaiah Berlin sobre la libertad humana y la libertad política. Narrado desde el punto de vista de la “asediada” (85), cuenta cómo todo comenzó cuando “Rafa ponía sitio a mi intimidad, que yo decidí negarle un buen día, trasladándome al cuarto de invitados” (85). Desde el principio la protagonista establece la conexión entre ella, la guerra y el ensayo de Berlin. A esta dialéctica se le suma la problemática de la visión subjetiva de quién la *traduce*, pues ya desde antes ejercía como traductora para su marido con las noticias de CNN. Según nos cuenta, o nos traduce, lo que preocupa a Rafa es acceder sexualmente a ella cuando le apetezca, ahondando en el “empobrecimiento de la experiencia humana o la desrealización del sujeto” (Subirats 13). Rafa es, en términos de Berlin, un hombre que busca su “libertad política, [...] un hombre (a quien) no se le prohíba hacer lo que desee, es decir, que no se le prohíba hacerlo, independientemente de que sea capaz de llevarlo a cabo o no”, por lo que quiere disponer de las traducciones y del cuerpo de su mujer cuando lo desee. Para Berlin, “en su sentido político y no metafórico, libertad significa la ausencia de interferencia por parte de otros”, y a eso aspira Rafa, sin importarle que su mujer se sienta agredida. La protagonista, por su parte, está sufriendo la ausencia de libertad humana, la cual conlleva el derecho a no ser *invadida* en “ciertas áreas de la existencia –digamos aquellas que el hombre necesita a fin de asegurar la vida y oportunidades idóneas de felicidad” (Berlin). Es por ello que la protagonista, valiéndose de “la ley (como) un instrumento para prevenir usurpaciones, especificarlas, o para castigarlas, si ocurren” (Berlin), recurre a su abogado para recuperar su libertad.

Al contar únicamente con su *traducción del conflicto*, no resulta fácil colegir si ella es sólo una víctima o si juega algún otro papel. El hecho de que “Tam-



bién nuestros amigos se pusieron de parte de los hombres abandonados (incluido Vicente), a pesar de la fidelidad que los antiguos novios guardan a la primera chica que besaron” (90) no permite una respuesta nítida, y nos recuerda la frase de Said de que el ser humano se encuentra “dissolved in the overarching waves, in the quanta, the striations of language itself, turning finally into little more than a constituted subject, a speaking pronoun, fixed indecisively in the eternal, ongoing rush of discourse” (287). No obstante, si tenemos en cuenta que su amiga Marta le cuelga a los cinco minutos de conversación, ya que, en opinión de la protagonista, su “separación ponía en el mercado de los hombres a alguien tan atractivo y desahogado económicamente como Rafa” (91), podríamos interpretar que la falta de apoyo que sufre se debe más bien a un interés egoísta. De lo que no cabe duda es de que “La libertad es un ideal sólo mientras está amenazado” (Berlin), y la libertad de la protagonista se ve amenazada incluso después de su separación. Por orden judicial, un asistente social va a verla para asegurarse de que su “piso de mujer separada reúne las condiciones para que un niño pase “con salubridad y confort” los días de la semana que (le) corresponden” (92). La mujer maltratada ve como, incluso después de haber ejercido su derecho a la libertad, sigue sufriendo “restricciones”. Según Berlin, “la necesidad de tener garantías sólo se siente donde existe la conciencia de esos peligros, para evitar aquello que los promueve. La lucha por la libertad es la lucha por crear una situación en que su nombre mismo se olvide” lo cual ella no hace más que recordar. Su situación se enmarca así en la triada Berlin-Bagdag-Rafa con la problemática de la traducción/discurso, los medios de comunicación –el órgano por excelencia de la realidad (Subirats 93)– y los conceptos de la libertad.

##### 5. MARRUECOS, SOLEDAD, OTOÑO Y TRES SUEÑOS

Lo que impide sentirse libres a los maduros protagonistas de “La hora española”, Elena y Lalo, es la falta de compañía. Mientras que Elena anhela *comprar* un hijo, Lalo, que perdió a su novio en accidente de tráfico, busca un jovencito que le ayude a *ahogar* su pena: “sexo barato y bueno, sin lazos sentimentales; *lo mejor para tu corazón partío*” (95). A ellos se les une el joven Ihssan, quien también persigue un sueño. Sus anhelos van solapándose progresivamente mientras deambulan por Agadir, Marruecos, con un tiempo tan desapacible como su ánimo cual falacia patética. Elena ansía poder llevar a buen término la adopción de su hijo marroquí, mientras que Lalo, aunque finalmente ha podido tener sexo

con un militar marroquí casado, sigue sin curar la herida de su pérdida. Pese a encontrarse varias veces por la zona, y conscientes de haber compartido el vuelo Madrid-Casablanca, ni Elena ni Lalo cruzan palabra hasta que coinciden en un restaurante casi vacío. Resulta significativo que el peso de la conversación caiga sobre el tercer personaje, Ihssan, quien persigue fervientemente su sueño de ir a Valencia, donde vive la mujer que le escribe cartas con fotos incluidas. Aún no ha cumplido 18 años, pero en su cultura él es “mayor hace tiempo” (98). Todo lo que necesita es “Cinco mil dirhams, tres meses, la *carte d'identité* de mayor y llegaré por ese mar caliente a vuestro país. Allí, podría ser lo que vosotros quisierais. Aquí soy un hombre. ¿No os gusta?” (99), pero su ofrecimiento cae en saco roto. A Elena, que tiene ciertos rasgos de la Salomé del tercer cuento, le asusta la idea de tener un hijo tan mayor. Lalo, que guarda semejanzas con el personaje del séptimo relato, prefiere a gente de su edad y teme “hacer de padre en la cama” (99). Separados por “una calle y dos jardines” (99), sus sueños seguirán, como ya viene siendo habitual, viéndose truncados.

## 6. LA BIBLIA: EL CREYENTE, EL ATEO Y LOS TESTIGOS DE JEHOVÁ

Como contrapunto a tanto naufragio de personas que, como comenta Foucault, lejos de sentirse coherentes y plenos viven en los intersticios (364), el sexto relato nos refiere al espejo de toda la verdad según san Agustín: la Biblia (Vergara 299). “En la mesilla” narra cómo un compañero de trabajo del narrador, Tim, decide ojear la típica Biblia que se encuentra en las mesillas de hotel de los países de origen puritano, como Estados Unidos. Llevaba desde los dieciocho años sin practicar religión alguna pero esa noche tiene una epifanía que le mantiene leyendo un libro tras otro de la Biblia y, al abandonar el hotel, se empeña en abonarla pues se la lleva consigo junto a una fe religiosa renovada “que no ha dejado de afianzarse en él desde entonces” (102).

El narrador, ateo convencido, lo cuenta con cierta sorna, si bien también necesita respuestas. Siempre que tiene que pernoctar en una habitación de hotel busca “no un catecismo ni nada por el estilo, sino más bien alguna señal dejada por un viajero anterior, un objeto inesperado o una pista que transformase mi aburrida existencia de soltero de 46 años sin familia, sin perro, sin Más Allá en el que creer” (102). En este contexto encuentra el típico bloc con membrete de hotel y un número de teléfono acompañado de un nombre, Mari Luz, seguido de un sugestivo “Llámame y no te arrepentirás” (102). Como buen naufrago de este libro, y con una “vida erótica [...] tan desangelada como el

resto de mi vida” (102), llama, concierta una cita con “una voz femenina muy dulce, muy prometedora” (102) y va al piso. Allí le espera, fiel a la numerología del libro, una bellísima extranjera rubia y dos jóvenes quienes, tras un potentísimo resplandor que le cegó por medio minuto, le dicen “Bienvenido hermano, a la casa de la luz. ¿Conoces las enseñanzas de la Biblia?” (103). Estas palabras finales del relato ponen un broche de humor al sexto de los cuentos al tiempo como contrapunto al espejo del diablo del relato inicial, un mensaje de esperanza. El escritor ilicitano se aleja así, momentáneamente, de una línea de finales que buscan desesperadamente salir de sus propias miserias. Si bien es posible que este resultado no sea muy satisfactorio para el protagonista, el lector esboza una sonrisa al ver su horizonte de expectativas truncado de tal manera. Breve e irónico, el cuento recuerda al lector cómo la interpretación de cada texto viene condicionada por las circunstancias de quién lo lee, siguiendo la línea comentada con motivo de la “traducción”.

## 7. ROMANTICISMO, EXOTISMO Y PELOS: LA GÉNESIS DE TRES PAREJAS

De manera similar a la que propone da Vinci de mirar el objeto desde diversos ángulos a través del espejo, “El peluquero de verdad” sorprende a Molina Foix “volviendo una y otra vez a las peluquerías, en la ficción” (2009b), cada vez desde un ángulo diferente. Una obsesión que ya aparece en uno de sus primeros cuentos “Cuento de la peluca”, donde el protagonista asume que su creciente alopecia es la causa de su falta de éxito en el campo amoroso: “Todas sus energías Adolfo las sentía yendo a confluír en ese solar yermo comido por la grasa, y estaba convencido de que aquél era el punto de fuga por el que se esfumaban su buen humor e ingenio, su ilusión y su empuje” (Encinar 187). Esta obsesión capilar, que continúa en sus novelas *Busto* y *El vampiro de la calle Méjico* y en la película *El dios de madera*, otra triada, vuelve aquí a relacionarse con la falta de éxito amoroso.

El narrador comienza recordando la época en que él empezó a ser homosexual y “sólo (se) acostaba con peluqueros, y no era manía, sino la realidad del momento” (105). Al ser un hombre “moreno, casoso, amplio o casi gordo y con gafas”, se sentía lógicamente muy atraído por los “chicos delgados y estupendos, la mayoría rubios artificiales (de quienes le) gustaba todo, todo hasta el olor a laca permanente” (105). El problema radica en que

Todos tenían crisis de identidad, que (le) transmitían a la hora de ir a dormir, dándome insomnio y angustias. El problema era que el pelo en sí no

les llenaba, y ansiaban ser bailarines clásicos o modelos, triunfar en la canción, diseñar interiores de casas buenas, peinar por lo menos a las actrices de Hollywood en vez de a unas medusas –o quizás *maruxas*- de barrio que no se merecían ni el tiempo que ellos perdían en sus cerdas. (106)

La proyección de las ansias frustradas de aquellos generará, como en el relato anterior, su horizonte de expectativas el cual le incapacitará para ver al otro como es.

Ante la imposibilidad de poder tener nada serio con ellos, no duda en aprovechar un encuentro fortuito con un inglés, Graham, el cual le ve como algo muy *exótico*, como si de un “oscuro cingaro madrileño” (110) se tratase, recuperando el tópico de la España de Bizet. El espejo en el que ahora se ven reflejados es el de la visión de España del romanticismo europeo: una España gitana, misteriosa y exótica distanciada de la realidad. A Graham no le interesa mucho la verdadera expresión de España, como la pintura de Goya, lo cual no le impide disfrutar de las óperas que están “*loquedas* (¿su traducción de *located*?) en España, como Carmen y el Barbero de Sevilla, y, especialmente de las de Puccini que acaban mal” (108); reduciendo su pasión por lo español a lo exótico.

El protagonista sigue a Graham hasta Londres pero la felicidad le dura seis meses. En un invierno tanto meteorológico como anímico, “con la dureza que habrás visto en las películas” (110), cuando Graham toma unas copas “se permitía bromas xenófobas: yo era la Armada Invencible española, él las duras rocas de Dover (en donde el narrador) se deja romper los flancos en la cama sin resquemor patriótico” (111), demostrándonos el verdadero sentir que late bajo esa exótica admiración. Si de algo se ha criticado al gusto por lo exótico del Romanticismo es por su incapacidad de admitir al otro tal como es y de idealizar parte de lo desconocido para despreciar la otra parte, y en esta ocasión ambos quieren ver al otro no cómo es sino según su proyección. Por este motivo no puede concebir que Graham sea feliz con su negocio de peluquería y con su manera de divertirse, sin los complejos de inseguridad de sus relaciones anteriores. Él se siente un artista: “No sabes cómo salen de mis manos esas mujeres. Cambiadas y bellas. Contentas. Al menos la primera noche después de mi peinado seguro que son las reinas de sus maridos” (113), pero el protagonista ha comenzado un proyecto de “evangelización artística” (113). Lastrado por sus experiencias pasadas, insiste en que Graham se ponga a estudiar y le compra libros de arte, amén de instarle a que se dedique al canto “indignado al oír

qué gran voz lírica se estaba malogrando” (116), lo que acaba propiciando su destrucción como pareja. Graham pasa a ser un obseso de la ciencia, probando ungüentos en la cabeza del narrador para protegerle el cuero cabelludo y dejando atrás “la actividad sexual de siempre” (118), pues tanto derrame seminal acabaría por secarle los folículos que riegan el pelo. Ni siquiera cuando el pelo paró de caérsele accedió a volver a sus correrías de antaño para así adecuarse el estereotipo dieciochista: “guapo y poderoso como un matador” (119). La necesidad de mantener la imagen del estereotipo hace que Graham se preocupe más del “pelo [...] que (de sus) deseos” (119).

La búsqueda de lo exótico de uno y la obsesión por evangelizar del otro dan al traste con su relación. Cuando parece que el cuento se sumaría a la lista de los finales tristes, en un rápido cambio de ritmo descubrimos que de la pareja inicial se forman dos nuevas para sumar tres parejas en el total: Graham recupera su frescura y encuentra un nuevo amor español, y el narrador mantiene una nueva relación con un joven de 22 años que disfruta de sus historias, sus michelines y su calvicie. Siguiendo con el carácter bisagra los cuentos sexto y séptimo proporcionan la esperanza de una segunda oportunidad al romper el horizonte de expectativas hasta ahora creado.

## 8. EL HECHIZO DE LA LUNA: TRES CAMBIOS Y TRES MUJERES

Si en el relato anterior de una pareja salen dos, en “La luna sin delito” la insistente conjunción de las triadas con el satélite adquiere el carácter de un hechizo. El protagonista, en paro desde hace dos meses y a un mes de casarse, de las tres cosas que más le acucian, -su coche estropeado, el paro y su futuro matrimonio- lo que más le preocupa es el primero. Pese a su precaria situación, Cosme compra un extraño coche de segunda mano cuyos elevalunas “funcionan bien uno por uno, pero si quieres elevarlos a la vez sólo funcionan tres” (126), y los reposacabezas: “los dos delanteros tenían la forma del cuello de una serpiente, y al volverse sin dejar de conducir vio que detrás sólo había uno” (127), sumando tres.

Al percatarse de que el vehículo “huele a coño” (129), lo cual podría ocasionarle problemas con su novia, Marisa, intenta contactar infructuosamente con el vendedor. Cuando menos se lo espera, recibe llamada de Marisa, que estaba con dos amigas, y posteriormente de una mujer de nombre del vendedor, con quien queda en un club de carretera. Allí le invitan a unirse a la comitiva de siete mujeres, sumando 9 personas, de las que Manuela, “una chica negra de

ojos azules bordeados de color naranja” (135), no se separa de él. Pese a que tiene que recoger a su novia al día siguiente, Cosme empieza a besarla y a acariciarla en la terraza del club, a pocos metros de un inmenso depósito de coches, bajo “los lunares que tiene la luna” (135). Como si hubiera caído bajo un hechizo, al día siguiente se despierta en un coche conducido por una “mujer de melena rubia, unos ojos de larga pestaña, una nariz bonita con perlas incrustadas en las aletas” (135) quien le lleva a casa para que se pueda duchar y arreglar antes de recoger a Manuela, la tercera en discordia. Marisa, que le está esperando, al verlo llegar sale llorando e insultándole.

En el transcurso del relato Cosme se relaciona con tres mujeres y cambia de coche, de nombre y de trabajo. La insistente repetición del número tres parece un cántico ritual para hechizarlo bajo “una luna que no acababa de redondear su disco pálido” (136), dejando atrás su “descanso” (125), como llamaba al haber perdido su empleo de técnico de luces de teatros, su viejo coche, y su futuro matrimonio para dar lugar a un nuevo coche, una nueva mujer y un nuevo trabajo sin explicación alguna.

## 9. GESTALT, FETICHISMO Y CIBER-RELACIÓN

Teniendo en cuenta que nueve eran los integrantes de la fiesta del relato anterior, resulta significativo que una de las claves principales para analizar los cuentos se halle en el noveno relato, el cual une la metafísica pitagórica con la escuela psicológica de la *Gestalt*. Su principal axioma representa la idea principal de esta colección: el todo es más que la suma de sus partes, por lo que, para contemplar nuestra percepción de lo que nos rodea, afirma Kant, precisamos de la imaginación y del subjetivismo -ley de la *Prägnanz* (Pregnancia)-. En “Todo él”, la protagonista se muestra como una persona insegura y fetichista hasta el paroxismo que afirma haber pasado por tres fases de su vida amorosa. En la primera de ellas, con 15 años, se avergüenza incluso por “el olor de los chicos al arrimarse y que me crecieran los pechos más que a mi amiga Elsa” (139). Por aquel entonces tiene su primer fetichismo enamorándose de unos bigotes; un amor adolescente por su profesor, Ángel, del que éste era ajeno. Su fijación con los pelos le lleva, ya en el instituto, a pararse “a diario delante de una peluquería de caballeros a ver el escaparate (y a preguntarse si) tendría yo la mente tan retorcida como las puntas del bigote de mi padre y mi profe?” (140), conectando la obsesión capilar con la percepción de la parte por el todo.

Posteriormente dirige su fijación hacia las voces, enamorándose primero de un canario por su “voz tan cantarina, tan acaramelada” (140) y después del gordo intelectual de la clase por su voz “tan metálica y clara, tan melodiosa, la voz de un macho pensante” (140). La primera vez que se acuestan graba todo lo que él dice, claro guiño al segundo cuento, para después ponerse “la cinta grabada, y su voz (le) produjo el primer orgasmo” (141). A éste le seguirían otros chicos a quienes describe exclusivamente por su voz.

Dada su incapacidad para superar sus visiones parciales de la realidad, resulta significativo que estudie la carrera de psicología, tras la cual adopta su tercer fetichismo: “La fase sádico-táctil” (141), ofuscándose con dedos y uñas tanto de su novio como de sus pacientes drogadictos. Tras esta penosa situación, comienza una relación con un psicólogo especialista en la Gestalt, mayor que ella y con una serie de defectos que ella detesta. Éste, firmemente convencido de que la percepción humana es una construcción mental subjetiva que ordena y da sentido a lo percibido gracias a las coordenadas del espacio y del tiempo, procura ayudarle a “juntar, reunir. *Configurar*” (142). Sus intentos resultan vanos y cuando él la deja ella, comenta irónica, se siente “una mujer *configurada* y feliz (tan plenamente feliz como mi amiga Elsa en su matrimonio y sus implantes de silicona)” (142), ironizando sobre la falsedad de su felicidad y sobre el imperio de la ciencia en el mundo actual, pues sigue percibiéndose tan “a trozos” (142) como los relatos de la colección.

Insatisfecha, emprende una relación cibernética con alguien que dice llamarse Sergio, haciendo bueno el aserto de Baudrillard sobre la comunicación informática (128). Sin romanticismos ni ilusiones, no le quiere “decir en qué trabajo, ni (que) tú me lo digas nunca. Tenemos un lío, no un negocio” (140). En este ambiente ambos deciden tener sexo a ciegas y en silencio en una habitación de hotel. Lo único que él le dice al irse es “Me gustas” (143), y con eso le basta. Prefiriendo los detalles a lo global, ella puede prescindir de su nombre, de saber más de él, o de salir con él, puesto que le vale con “tener solamente esa parte de ti que me acaricia y me asombra en la oscuridad” (144), para que él la haya “hecho sentir toda yo” (144) por primera vez en su vida. Al enfatizar la falsedad de algunas reconstrucciones, como los implantes de silicona, nos recuerda que debemos prestar igual atención a cada una de los detalles/relatos de la colección para vislumbrar un significado más completo.

## 10. SHAKESPEARE, POESÍA Y TORRE DE MARFIL

El poeta en la torre retoma el mundo de las artes como espejo vital y relata el proceso creativo de un joven e inexperto poeta, encerrado en una peculiar torre de marfil y con el número tres envolviéndolo todo. Juan Brotóns, que cuenta en su haber con tres poemas dedicados a tres mujeres (su madre, la Purísima Concepción y la actriz de cine Rita Lana), había desbancado a la otra finalista, ganadora del prestigioso Premio Hiperión, pese a su escasa producción y a su desconocimiento de los clásicos, lo que, paradójicamente, le “hacen puntuar doble” (152).

En la torre de Hermione, pese a estar situada en una de las pedanías más pobres de Murcia, “latía el aliento shakesperiano” (152), pero Juan, desconocedor de lo inglés, y con escasos conocimientos de lo francés, decide no escribir nada para ver “si le echaban de la Torre o le daban más puntos en el escalafón” (153) hasta que un día, acuciado por el aburrimiento, comienza con una pobre variación de su primer poema de juventud, “el que le escribió a su madre con motivo de una enfermedad” (154). Cuando la directora prepara una reunión entre “los tres” para escuchar su producción, esperando que sea “metafísico en (sus) poesías” (157), éste empieza a deambular lejos de la casa y a visionar viejos videos de versiones antiguas de obras de Shakespeare, falto de inspiración.

A los doce días llega la tercera persona envuelta en una falacia patética en forma de “nube de color gris plomo” (163). Mientras se prepara, su conciencia, como “impertinente voz en el espejo” (163), le recrimina que esté ahí “sin ser poeta ni nada. [...] ¿no te da vergüenza la comparación? Los libros de grandes poetas que hay en la biblioteca, el dormitorio que habrán ocupado antes que tú escritores de raza, la naturaleza de este lugar tan hermoso, a la que no le sabes sacar ni un color bucólico” (164) pero él se defiende aduciendo que fueron ellos quienes le eligieron. La aparición del tercer personaje acompañada de una gran tormenta que les deja sin luz no hace sino incrementar su sensación de futilidad. Cansado de deambular por la casa desierta, decide intentar salir de la finca, pero se ve perseguido por una jauría de perros hambrientos que, de no ser por unos disparos “de una escopeta invisible” (169), le hubieran dado caza; si bien llega a dudar de si realmente lo ha vivido. En este ambiente de ensoñación, oye que le llaman de una habitación repleta de cuadros con escenas shakesperianas y “una mujer real medio desnuda erguida encima de un podio [...] una resucitada, como la Hermione de Shakespeare” (170). La estatua, parlante como la de la heroína de *A Winter's Tale*, dice ser la de la actriz de cine de quien él estaba enamorado de niño, y le recrimina su olvido. Una vez más, se apagan las luces, cual final de acto.

Tras la aparición, decide irse “para siempre quince días después de su llegada, y lo haría rápidamente: no tenía que hacer ni la maleta pues no tenía ma-



leta” (171), pero se encuentra su vestidor repleto de ropa y complementos con el emblema del aguilucho y la serpiente bordados. Agotado y sudoroso, decide ponerse ropa del armario, sintiendo una necesidad febril de escribir hasta el amanecer. Cuando vuelve a pasar por la galería de “la Hermione resucitada” (173), únicamente encuentra “una peluca rubia despeinada y [...] un trozo desgarrado del corpiño de tela basta que había cubierto horas antes el pecho de la Hermione viva” (173). Su experiencia con el intertexto shakesperiano en medio de luces, sombras y ropajes da como fruto diez cuartillas de poemas: “lo que sus anfitriones estaban esperando desde hacía un buen rato” (173). Al igual que la Hermione original, ésta también convence al reticente huésped para que se quede entre ellos. Al aceptar verse reflejado en el tema shakesperiano se encuentra en una Torre de marfil como la que reclamaban los poetas modernistas.

#### 11. SEIS COMPOSICIONES MUSICALES Y UN TRIÁNGULO AMOROSO

El artístico aislamiento del relato anterior da paso a una coral musical en donde la protagonista de “La cantata del café”, que siempre evita mirarse en el espejo, busca refugio en “su rutina y no en el firmamento de sus deseos” (175). Pese a vivir con dos compañeras de piso, con los significativos nombres de Alba y Soledad, Clara procura levantarse la primera para tomarse su café a solas con su emisora de música clásica, su espejo particular. Cuando un día se encuentra con Hilario, el novio de Alba, el desasosiego le dura dos días. Al tercer día, Hilario, que trabaja para una filial de Iberia, le invita a una ensaimada recién traída de Palma. Si bien acepta porque tiene hambre, le deja con la palabra en la boca y con el obsequio a medio comer fingiendo indiferencia, aunque ya no puede dejar de pensar en él.

Cuando vuelven a coincidir descubren su gusto compartido por la música clásica mientras escuchan *La cantata del café* de Bach. En ésta, la protagonista tiene tal adicción al café, propia del siglo XVII, que no le importa el castigo que le imponga su padre con tal de que no le quite sus tres tazas diarias, lo cual nos remite a las tres alegrías de Clara: “enchufar la radio; la segunda, el café” (175) y la tercera, Hilario. Clara busca la pieza musical en una “tiendecita de discos y cassetes de segunda mano” (180) encontrándola en formato de vinilo los cuales, comenta el vendedor, “tienen un mundo interior” (181). Cuando comprueba el lamentable estado en que se halla su tocadiscos, reflejo de ella misma, únicamente puede “imaginar dónde podría estar el alma del vinilo (pero se quedó dormida), sin encontrarla” (182).

La música romántica de Dvořák pone la nota melancólica en ausencia de Hilario. Forjando una relación basada en la música y en el café, Hilario le trae de Colombia medio kilo de café Arábica “el de mejor calidad” (184), lo que provoca la ira de su novia, quien al cambiar a la emisora de los Cuarenta Principales, se encuentra con una canción del grupo mexicano de rap con influencias de los Rolling Stones Los Incandescentes, “Dame tu fuego interno”, en clara referencia al deseo de ambas si bien con estilos diametralmente opuestos. A Alba no le quedaba sino observar “a su novio y a su amiga danzar en torno a la llama del gas” (184), cual *Danza del Fuego* de Manuel de Falla, mientras el café empieza a borbotar, dando paso a *La Sinfonía del Nuevo Mundo* de Dvořák en clara alusión a ambos.

Al caer enferma Alba, pese a que el “puente se hubiese roto entre los dos novios” (187), Hilario le hace compañía mientras Clara se enfrasca en el trabajo por tres días. Coincide con un antiguo amigo, Luis, quien como ella también tiene un miembro protésico, lo cual les hace sentirse igualmente “mutilados” (191), a aislarse y a huir de tener relaciones.

El *Don Giovanni* de Mozart, el don Juan que embelesaba a las mujeres, devuelve a Clara a la realidad. Mientras Alba se recupera y Soledad trae a casa a un John-Giovanni, Clara únicamente puede pensar en que el avión en el que viajaba Hilario se ha estrellado. Al igual que en la ópera, el embelesador de mujeres ha sido tragado por el infierno. Una vez confirmada su muerte, el último intertexto ha de ser, necesariamente, el *Réquiem* de Mozart.

Como ocurre con la protagonista de la cantata inicial, Clara estaba dispuesta a compartir su vida con un hombre que le permitiera seguir con lo que a ella realmente le hace feliz y había cedido a los encantos de este Don Juan del siglo XXI. Tras la danza del fuego y la sinfonía del nuevo mundo, la maldición cae sobre el adúlador y acaba desapareciendo como el personaje mozartiano. Esta composición de seis piezas musicales, -una de Bach, dos de Dvořák, dos de Mozart y una de Los incandescentes- refleja así a los tres personajes.

## 12. DOS TRADUCCIONES, UNA CONSTRUCCIÓN ILEGAL Y UNA NIÑA

Del reflejo de los espejos musicales retomamos la ventana como marco y como espejo incompleto en donde los protagonistas de “La ventana ilegítima”, Anna y Jorge, viven en un nuevo “piso triste y mal acabado” (199), claro reflejo de su propia relación. Su estado de ánimo se refleja en la repetida falacia patética de un mar con “mal color, como si algunas nubes indispuestas hubieran vomitado

sobre la superficie turquesa” (199). Buscando una solución a su estado de ánimo, Anna decide hacer una ventana en el cuarto de invitados para que la casa gane alegría, y “empezaron a hacer cuentas, no de metros sino de euros, y a calcular los riesgos de la ilegalidad. Los cascotes, el marco, la abertura, la mano de obra, la multa. Ella conocía a un albañil polaco que tenía a su mujer en tratamiento por un tumor benigno en un riñón” (204), por lo que les facilita las cosas. Irónicamente, no sólo ella “vela” por la salud de los demás, sino que él está traduciendo un trabajo sobre la ideología marxista, la que procuraba el bien del pueblo.

Con la ventana construida, al llegar el Domingo de Ramos, Anna y Jorge se distancian cada uno por su lado de “el telón de acero de esa casa” (209), recordando a la protagonista del cuarto relato, si bien ambos ven “ese cuarto (como) la salvación de esta casa” (210). Pese a todo, Jorge, como el personaje del segundo cuento, no parece percatarse de la situación. El cuarto al que su mujer le ha cogido tanto apego es “limpio y frío, (sin) ningún indicio de Anna” (211) y por la ventana se ve “una línea de casas de construcción modesta, separadas hacia la mitad por la mole de una fábrica de azulejos” (221), un pueblo venido a menos. Anna empieza a sentir remordimiento por vivir en casas que fueron construidas “seguramente saltándose todas las leyes del suelo habidas y por haber” (213) y que les han quitado la vista a los vecinos del pueblo a lo que Jorge, alegando que ellos no fueron los que cometieron la “barbaridad” (213) reflejando su distanciamiento.

La aparición de una niña de unos ocho años bastante huraña, despierta la curiosidad de Anna. Según el padre de Rita, ellos habían hecho esa ventana ilegal para espiarles. Él, que había crecido mirando al mar desde su dormitorio, se queja de que mientras a los del pueblo no les permiten ni poner antenas en los tejados, a los constructores les han dejado arrasar con la primera línea de mar.

Significativamente, Jorge, atascado con una traducción sobre las enfermedades del corazón, renuncia a ésta al tiempo que Anna se muda a dormir al cuarto del fondo. Mientras ella procura aprender de la historia del pueblo, Jorge acaba por dejar su trabajo. Un día, nostálgico de su pasado, lee su traducción de una obra de ficción australiana: “El presente es un país ajeno, un país habitado por sus muertos y ocupado por los extraños” (228), perfecta alegoría de su vida como un par de extraños que, muertos para su relación, habitan ese país ajeno al que le han arrebatado la salida al mar. La aparición del tercer personaje y las dos traducciones de Jorge, una científica y otra literaria, junto con

el trabajo en el centro de salud reúnen las dos triadas del cuento en el que un mar plomizo siempre refleja su estado de ánimo.

## CONCLUSIÓN

Comenzando con la triada Diego-madre-Adam, el espejo y el autorretrato de Rembrandt, que a su vez necesitó de un espejo para llegar a ser, nos adentramos en la serie de doce cuentos, con sus correspondientes intertextos reflejados. Cada uno de estos intertextos, en su mayoría pertenecientes al mundo de las artes y de la alta cultura, se mezcla con otros propios de la cultura popular y se reagrupa a modo de triadas en torno a grupos de tres personajes, dando lugar a nuevas situaciones.

Siguiendo la ley de la *Prägnanz* de la *Gestalt*, podemos contentarnos con lo más obvio de los cuentos, las historias de naufragios personales, de decepciones amorosas o de pérdida de valores humanos que se desprenden de los relatos, o buscar el sentido adicional que éstos adquieren gracias a los seis tipos de espejos en que se ven reflejados: pintura, teatro, televisión/internet, música, filosofía y psicología, y descubrir que el todo de la colección es más que la suma de sus partes, siempre agrupada en tríadas. Gracias a la metafísica pitagórica, descubrimos cómo los personajes, infelices y abrumados por su incapacidad para ver más allá de sus prejuicios, reaccionan ante sus intertextos, verdaderos reflejos de ellos mismos, a la manera que expone Eco. Al lector se le ofrece así la posibilidad de involucrarse en una lectura creativa, en un proceso dinámico que le proporciona “far greater significance than it might have seemed to possess on its own” (Iser 276). Cada uno de los intertextos puede ser disfrutado como meras anécdotas de los relatos o como espejos que nos ayudan a ver lo que falta, a descubrir la verdad o a encuadrar el objeto reflejado. El lector puede, gracias a su imaginación y su subjetivismo, llenar los huecos que dejan los relatos, siguiendo el proceso de anticipación y retrospección, y por lo tanto la “gestalt” de los mismos (Iser 280) creando un “cuadro” al que podemos enfocar desde diversos ángulos, como mandan los tratados renacentistas. El significado resultante, si bien no es necesariamente el único, sí que es más global: uno que junta, reúne y configura los espejos individuales en un universo de artes, filosofía, medios de comunicación y frustraciones que representan el latir de la sociedad contemporánea.

Notas

1. El estudio de las tríadas se remonta a la metafísica pitagórica, la cual reposa sobre la idea de que Dios es el origen de todo, por un lado, y sobre la especulación filosófica y científica resultante de la teoría del número, por otro. Esta tradición pasó a las escuelas neoplatónicas, muchas de cuyas enseñanzas pasaron al cristianismo y a la francmasonería de la Edad Media. Para los pitagóricos los números jugaban un papel preponderante en la conformación del universo, sus leyes dominaban todas las cosas y eran la esencia misma de ellas. La periodicidad que encontramos en numerosos aspectos de la naturaleza implica que los números son algo más que una invención humana, que son cualidades primarias del universo, desprendidas de poderes divinos y, por consiguiente, símbolo sagrado. De entre éstos, el número tres se yergue como germen de vida nueva, como la materia fecundada por el espíritu, o el triángulo pitagórico original, o la tríada padre-madre-hijo.
2. Como comento en *De las olimpiadas de Barcelona a la ley de la memoria histórica*, el episodio de Angelico, un pobre inmigrante español que sufre numerosas penurias en Suiza, no solo supone el germen original de la novela *El abrecartas*, sino que da pie a uno de sus episodios más logrados, donde la pintura alcanza su punto culminante.

#### Obras citadas

- Baudrillard, Jean. “The Ecstasy of Communication”. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Ed. Hal Foster. Seattle: Bay Press. 126-34.
- Berlin, Isaiah. “¿Qué es la libertad política?” Trad. Laura Emilia Pacheco. 2009. <<http://www.letraslibres.com/index.php?art=11261>>. Acceso el 23-10-2009.
- Britton, Celia. “The Dialogic Text and the Text Pluriel”. *Occasional Papers* 14 (1974): 55.
- Cook, Albert. “The Wilderness of Mirrors”. *The Kenyon Review* (2002): 90-112.
- Cortázar, Julio. “Algunos aspectos del cuento”. *La casilla de los Morelli*. Ed. Julio Ortega. Barcelona: Tusquets, 1981.

- Eco, Umberto. *Sobre literatura*. Barcelona: RqueR, 2002.
- Encinar, Ángeles, y Anthony Percival, eds. *Cuento español contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2004.
- Foucault, Michel. *The Order of Things: An Archeology of the Human Sciences*. London: Tavistock, 1970.
- Iser, Wolfgang. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1974.
- Jenks, Charles. *What is Postmodernism?* London: Arts and Design, 1986.
- Kristeva, Julia. *Sémiotikè: Recherches por une sémanalyse*. Paris: Seuil, 1969.
- Martín Gaite, Carmen. “Culturas”. *Diario 16* (21 abril 1990): s.p.
- Molina Foix, Vicente. *El abrecartas*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- . *Con tal de no morir*. Barcelona: Anagrama. 2009a.
- . “Diario de rodaje 9. Peluqueros de verdad y mentira”. 06/10/2009b. 28/10/2009b <<http://www.elboomeran.com/blog-post/79/7788/vicente-molina-foix/diario-de-rodaje-9-peluqueros-de-verdad-y-mentira/#>>
- Ramón, Emilio. *De las Olimpiadas de Barcelona a la Ley de la Memoria Histórica*. Murcia: Nausicaa, 2007.
- Subirats, Eduardo. *Culturas Virtuales*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2001.
- Vergara Ciordia, Javier. “Enciclopedismo especular en la Baja Edad Media: la teoría pedagógica del espejo medieval”. *Anuario de Historia de la Iglesia* 18 (2009): 295-309.
- Vinci, Leonardo da. *Trattato della pittura*. Ed. Ettore Camesaca. Milano: s.l., 1995.
- Yiu, Ivonne. “The Mirror and Painting in Early Renaissance Texts”. *Early Science and Medicine* 10.2 (2005): 187-210.