

REALIDAD Y FICCIÓN: EL AMOR Y LA MUETE EN *CARACOL BEACH*

Ascensión Rivas Hernández

0.- Introducción

Eliseo Alberto (Arroyo Naranjo, Cuba, 1951), periodista y redactor de publicaciones culturales y cinematográficas, es autor de poemarios (*Importará el trueno*, *Las cosas que yo amo* y *Un instante para cada cosa*), de novelas (*La fogata roja*, 1983; *La eternidad por fin comienza en lunes*, 1992; *Caracol Beach*, 1998; *La fábula de José*, 2000; *Esther en alguna parte*, 2005 y *El retablo del conde Eros*, 2008), así como de un libro de memorias (*Informe contra mí mismo*, 1997). Su actividad profesional está repartida entre el cine (ha impartido clases en escuelas de Cuba y México y ha escrito guiones cinematográficos) y la literatura, que es, probablemente, el campo donde ha cosechado sus más granados éxitos: el *Informe contra mí mismo* mereció el Premio Gabino Palma correspondiente a la edición de 1997, *Caracol Beach* fue galardonada con el Primer Premio Internacional Alfaguara 1998 y *Esther en alguna parte* fue finalista en el Premio Primavera de novela en 2005.

1.- *Caracol Beach*: la historia

Caracol Beach es un texto complejo en el que se entrecruzan varias historias de gran calado, protagonizadas por personajes muy ricos, dotados de un gran trasfondo humano. El eje central de la obra lo constituye Alberto Milanés, un soldado cubano afincado en Florida que regresó loco de la guerra de Angola, un psicópata cuya conciencia está atormentada por un tigre de Bengala que le acosa hasta hacerle desear la muerte. Una noche de junio, recién obtenida la graduación del Instituto y a punto de empezar, pues, una nueva vida en la Universidad, tres jóvenes de buena familia (Tom, Martin y Laura), tan inocentes como Milanés, se cruzan con la demencia de éste, y a partir de entonces los destinos de todos ellos variarán su rumbo drásticamente. Milanés exige a los muchachos que le maten a cambio de conservar la vida de Laura. En esta noche de sábado, que comienza como una fiesta para estos tres elegidos del destino, tanto Laura como sus amigos van a perder la inocencia, aunque los chicos, previo paso por el infierno de la locura, no vivirán para contarlo. Además, en la historia interviene el sargento Sam Ramos, que soporta la mala conciencia de haberse desentendido de su hijo Mandy por su condición de homosexual; Theo Uzcanga, profesor de Literatura y poeta, que une su destino con el de la instructora de Gimnasia Agnes MacLarty en lo que supone una de las más evidentes tablas de salvación de esta historia, y otros tantos personajes secundarios cuya vida es en sí misma compleja, aunque su participación en la novela no sea de protagonista. Nada parece haber sido abandonado al azar en este texto. Por el contrario, cada figura, cada situación ha sido colocada en su lugar para alumbrar un motivo, subrayarlo o hacerlo más profundo.

2.- La estructura externa: entre la ficción y la realidad

Desde el punto de vista de la estructura externa la novela consta de cuatro partes y un *Anexo*. Dejando a un lado el *Epílogo*, que tiene el valor de dar a la obra un sentido circular, la distribución en partes atiende a la cronología, pues el texto recoge lo

acontecido en unas horas, las comprendidas entre la tarde del sábado 10 de junio y el amanecer del domingo. De ahí que los epígrafes que las encabezan aludan a tres momentos consecutivos en el tiempo: *Tarde del sábado*, *Medianoche* y *Amanecer*. Aquí se sitúa el contenido novelesco propiamente dicho, la narración de los sucesos que condujeron a tres inocentes (Tom, Martin y Beto) a la muerte, presos todos ellos de la locura. El *Anexo* recoge dos documentos: el primero, *Sobre los personajes*, consiste en un listado de aquellos que intervienen en la historia, mientras el segundo, *Sobre los hechos: Cronología elaborada por Sam Ramos* es, como su título indica, la descripción escueta de los hechos siguiendo un estricto orden cronológico. Así, parece que la novela se vertebra en torno a dos ámbitos diversos: el primero supone el dominio de la ficción, y el segundo tiene un tratamiento más objetivo en virtud de ese contenido documental al que nos hemos referido. Esta apreciación, aunque evidente para cualquiera que se acerque a la novela, no deja de ser falaz, porque en *Caracol Beach* el juego entre realidad y ficción impregna todos los rincones, contribuyendo de manera decisiva a aglutinar el complejo entramado. Y todo ello aderezado con ironía, humor y contenido lúdico, ingredientes que constituyen el contrapunto necesario al dramatismo de la historia.

3.- El cuerpo novelesco y la mezcla de ficción y realidad

Ya en el cuerpo novelesco se hace palmaria esa mezcla entre lo ficcional y lo real. De hecho, el *Autor* se recrea en mostrarlo por medio de sus intervenciones, con lo que consigue parar momentáneamente la máquina de la ficción e invitar al lector a la reflexión. Uno de los aspectos más significativos de la novela consiste en poner de manifiesto cómo la vida se define en una suma de casualidades, muchas de las cuales son, además, pequeñas injusticias que, acumuladas, se convierten en una injusticia de tamaño colosal. El narrador, que es omnisciente, conoce todo el contenido de la historia. De hecho, el uso, abundantísimo, de prolepsis¹ recuerda a cada paso su sabiduría omnímoda, al tiempo que sirve para evidenciar esa sensación de necesidad y casualidad que el autor implícito² pretende transmitir. El mundo que describe Eliseo Alberto es un mundo perfectamente estructurado, donde cada personaje alcanza su meta de forma irremediable en virtud de una serie de casualidades que nadie puede evitar, algunas inocuas en su origen y en su individualidad, aunque letales cuando el azar las enlaza. El novelista sólo puede observarlas y transmitir las, pero no actuar sobre ellas para variar el rumbo de los acontecimientos, lo que le causa cierto sentido de culpabilidad. Ésta es la razón de que el *Autor* intervenga en la narración con tanta prodigalidad. Con ello

¹ Según la definición de G. Genette (1989: 95) se trata de “toda maniobra narrativa que consiste en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior.” Las *prolepsis* son, por lo tanto, anticipaciones en el contenido de la historia, realizadas por un narrador que conoce los acontecimientos en su totalidad, y que los cuenta con perspectiva en el tiempo. De ahí que, como afirma Genette (121) “el relato ‘en primera persona’ se preste mejor que ningún otro a la anticipación, por su propio carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a alusiones al porvenir, y en particular a su situación presente, que forman parte en cierto modo de su función”. Pero su uso también resulta fructífero en relatos en los que el narrador, conocedor absoluto del mundo ficcional, está muy comprometido con la historia que cuenta y tiene un interés muy acusado por mostrar ese conocimiento, como sucede en *Caracol Beach*.

² El concepto de *autor implícito* fue elaborado por Wayne C. Booth en su obra *The Rhetoric of Fiction* (1961). Esta instancia, netamente diferenciada de la del *autor real*, es, precisamente, la forma particular que tiene éste de manifestarse en cada una de sus creaciones. Es, por lo tanto, responsable de la ideología transmitida en el texto, de la ordenación de los materiales que aparecen en el mismo y de todo cuanto sea susceptible de ser intencional. En palabras del propio Booth, “nuestro sentido del autor implícito incluye no solamente los significados obtenibles sino también el contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de todos los personajes. Resumiendo, incluye la aprehensión de un todo artísticamente completo, cuyo principal valor al que ‘este’ autor implícito está comprometido, prescindiendo del partido a que pertenece su creador en la vida real, es el que queda expresado por la forma total.” (1974: 69)

consigue, además, implicar al lector en la ordenación de un mundo que se le antoja caótico.

3.1.- Sólo el amor nos salva

Así pues, el autor implícito de la novela, que se hace visible en las intervenciones de una voz muy parecida a la del autor real, está comprometido con lo que cuenta y con la persona que lee el texto. Quiere intervenir, e interviene de hecho, en la explicación de los acontecimientos para dejar patente su postura ante los mismos y ayudar al lector a interpretar el contenido moral que desea transmitir. En la cita que se ofrece a continuación se evidencia el mensaje de la novela. Se trata de un fragmento extenso dada su trabazón interna, pero necesario por la cantidad de datos relevantes que posee:

Lo peor es que Theo Uzcanga lo hizo con tanta elegancia, medida y naturalidad [invitar a Agnes a tomar una copa] que a punto de decir no la instructora de gimnasia rítmica dijo, sí, bueno, te acompaño [...], y fue incapaz de rectificar el error, algo de lo que nunca se arrepentiría y *¿saben por qué?*, [...] *¿saben por qué nunca se arrepentiría?* Porque cuando la guadaña de la tristeza le rajó el alma apenas quince horas después de aquel encuentro casual, ella regresó a la buardilla del profesor de literatura y lo abrazó deshecha en lágrimas, arrugadita, con mil patas de gallinas nuevas, llena de pecas, ojerosa, total, qué mierda, y desde entonces Agnes MacLarty y Theo Uzcanga han vivido juntos, hombro con hombro, sin separarse apenas un par de días, qué unos días, unas horas, pendientes uno del otro, siempre llamándose por teléfono, enviándose beepers, enamorados o tal vez asustados, para algunos enfermizos, siameses, asmático él y temerosa ella, buscando tener un batallón de hijos, pues las muertes gratuitas de los muchachos en el deshuesadero de coches, casi a la misma hora en que ellos se despedían a la entrada del edificio de Agnes, les enseñaron que la única forma de enfrentar con relativa fortuna esta vida de tigres y moscardones es inventándonos un amor a cualquier precio, *¿ven?*, una cabrona compañía, un cómplice imperfecto, una alianza, un amarre, una brujería, lo que sea, *no lo piensen mucho*, nada garantiza la felicidad o la justicia, nada ni nadie, *no lo olviden*, todo parece insuficiente ante la mala suerte, y lo que queda es defender ese amor con las uñas, a patadas, aunque resulte una mentira del tamaño de la luna³. (Las cursivas no están en el original)

Estas líneas demuestran claramente el compromiso del autor, y su deseo de implicar al lector se hace patente en esas llamadas de atención que han sido subrayadas. Como ya se ha señalado, aunque en *Caracol Beach* el *Autor* no puede variar el rumbo de los acontecimientos, sí tiene potestad para frenar la narración, obligando al lector a reflexionar sobre las terribles experiencias de los protagonistas. Las interpelaciones, además, le sirven como descargo de su conciencia, al poder compartir sus inquietudes con esa instancia abstracta que se esconde tras la denominación de *receptor*. Además, y ante la imposibilidad de variar el rumbo trágico de los acontecimientos, a nuestro *Autor* solo le queda revelar dónde está la única tabla de salvación en este mundo casual poblado de injusticias. Su mensaje es clarísimo: solo el amor salva, y hay que lanzarse a defenderlo con uñas y dientes, aunque, como concluye, triste y dubitativo, “resulte una mentira del tamaño de la luna” (de hecho, la relación entre Agnes y Theo tiene su origen en una mentira, pues su primer encuentro amoroso es un trasunto de otro que debió suceder aunque nunca sucedió: el de Laura y Tom). Ya casi al final de la novela volverá

³ Eliseo Alberto, *Caracol Beach*, Madrid, Alfaguara, 2001, páginas 53-54. Todas las citas de la obra pertenecen a esta edición, por lo que en adelante sólo irán acompañadas de el número de página correspondiente.

a subrayar esta idea una vez más, porque ahí está el contenido que, sin ambages, pretende transmitir:

[...] porque este mundo de porquería, a fin de cuentas, es el único con que se cuenta y aquí abajo, ¿saben qué?, sólo el amor nos salva, sólo el amor nos salva, sólo el amor nos salva, sólo el amor nos salva. (pág. 362)

Del mismo modo, también termina en encuentro amoroso la relación entre Sam Ramos y su hijo Mandy. Es al final, cuando el policía asume que, en un mundo de guerras movido por fuerzas imposibles de controlar, el hombre debe utilizar su capacidad de amor para conseguir la redención. Así lo revela el autor implícito a través del narrador:

Por fin iba a participar en la única guerra donde vale la pena combatir: aquella que el hombre libra contra sí mismo para alcanzar la victoria de poder decir te quiero. Pero entonces no lo sabía. (pág. 369)

No lo sabía, pero lo supo de forma certera tras asistir a la masacre del deshuesadero de coches, que se saldó con las muertes de Martin Lowell y Beto Milanés, y de la que Mandy se salvó milagrosamente porque el bisoño asistente Wellington Perales solo disparó contra hombres. El destino tiene estas ironías, y el travestismo de Mandy, que su padre rechazaba, fue lo que le salvó la vida. La escena final, cargada de connotaciones, es de una ternura inconmensurable. Sam se acerca a su hijo, que está abrazado a su amante. Entonces Mandy reconoce el sentimiento de su padre y al refugiarse en sus brazos recupera el calor entrañable de la infancia. A los dos, finalmente, les redime el amor:

Ramos besó a Mandy en la frente. Tenía la boca seca. Los labios se pegaron a la piel. Le supo a pólvora. Luego lo miró a los ojos. Algo dijo, no recuerda bien, y le ayudó a ponerse la graciosa diadema tricolor. Era una pequeña, ridícula, insuficiente victoria. Sólo entonces comenzó a salir el sol en Caracol Beach. (pág. 377)

“Sólo el amor nos salva”, había afirmado con anterioridad el narrador; solo el amor nos salva, repite el autor implícito por medio de esta escena. Además, aquí termina el cuerpo novelesco, y lo hace con la esperanza del amanecer, que es símbolo de significado doble: es el despunte de un nuevo día que surge tras las tinieblas de una noche preñada de dramatismo, y supone, además, la fe del autor implícito en un futuro donde el amor pequeño entre individuos sea capaz de contrarrestar el caos terrible que asola a un mundo habitado por tigres de Bengala.

De igual modo, las últimas palabras que Beto Milanés escribe en su libreta encierran un mensaje de amor dirigido a su madre:

[...] dime algo Catalina Milanés dime que soy inocente. Se partió la punta del lápiz, Alabao. ¿Y ahora qué hago? ¿Qué hago? Escribo con el mocho te quiero (el trazo se desdibuja hasta que es apenas un surco seco en el papel). (págs. 371-372)

Esta declaración de amor, tan precaria en su ejecución y tan sentida, también redime a Beto Milanés, ya que supone la recuperación de la madre perdida y como consecuencia de ello la autoafirmación del muchacho en el mundo. Es el regreso a la raíz a través del sentimiento filial, una vuelta a la semilla, a ese amor auténtico que

alguien, una vez, tuvo hacia él. En la madre se unen, pues, el origen y el final de la vida, porque solo cuando Beto recupera esos sentimientos anquilosados se encuentra en disposición de asumir su propio destino y de enfrentarse a la muerte de forma definitiva.

3.2.- La muerte

Si el amor es uno de los grandes temas de *Caracol Beach*, el polo positivo hacia el que viaja la historia en su vertiente más optimista, la guerra, y como aliados inseparables suyos el miedo, la locura y la muerte, constituye el segundo integrante moral de la novela, el polo negativo donde se estanca la realidad descrita. El autor implícito se hace voz de nuevo para denunciar la violencia que asiste al hombre y que es capaz de transformar a muchachos inocentes en locos ansiosos de sangre. Beto Milanés encontró la locura en una de tantas guerras, la llevó hasta Caracol Beach y allí se la transmitió a Martin y a Tom, tan diferentes de él en su origen, empujándoles a una lucha fratricida en el deshuesadero de coches. Al igual que Cervantes hizo con don Quijote y el vizcaíno, dejándoles con las espadas en alto hasta que se hizo con la continuación de la historia⁴, y al igual que hizo Baroja con Silvestre Paradox, al que abandonó en su buhardilla mientras buscaba datos fidedignos sobre el personaje⁵, Eliseo Alberto congela la imagen de los muchachos peleando, mientras se plantea como autor el derecho a la omnisciencia narrativa con el interés de llamar la atención del lector:

Cómo describir ese momento terrible si ninguno de los dos vivió para contarlo. Qué derecho asiste para recrear el cuadro si los muchachos estaban solos, absolutamente solos bajo una luna que se había gastado en unas horas y que apenas bastaba para iluminar los coches a no ser con un brillo tan terrorífico como insuficiente. (pág. 324)

Con este corte en la narración, que rompe la magia de la ficción, se consigue del receptor una actitud óptima para reflexionar sobre los temas que se abordarán a partir de ese momento y que constituyen asuntos centrales de la novela: la impudicia de las guerras, la perpetuación de sus horrores en los supervivientes y la injusticia que asiste a quienes, ajenos a sus efectos devastadores, las organizan al calor de una mesa. Todo ello, además, y como muestra evidente de la complejidad de *Caracol Beach*, le sirve al Autor para reflexionar sobre la ficción y la realidad, sobre el origen y la finalidad de las novelas:

¿Pero tendrá sentido?, ¿De qué sirve? Tom y Martin no leerán este libro: si existe el documento, la ficción de los hechos, es porque ellos no contaron con el escudo de las letras, oraciones, párrafos, parapetos de palabras. La única manera de cambiar el destino sería mintiendo y ni la mentira podría ampararlos: la muerte también es una dictadora. (pág. 325)

La obra se presenta, pues, anclada en la realidad. Después el novelista ficcionaliza los hechos *realmente* acontecidos. Al mismo tiempo, la novela (y la literatura en general) es vista por el autor como un parapeto, como un escudo, y esto incide de nuevo en su sentimiento de culpabilidad: el escritor se limita a describir situaciones vitales, algunas muy trágicas, pero está incapacitado para variar el rumbo de los acontecimientos. La realidad (aquí la muerte) es una dictadora, y a veces, el compromiso de un autor hacia su entorno no permite la mentira. El autor implícito se

⁴ *Don Quijote*, Primera Parte, Capítulo IX.

⁵ *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, Capítulo II

siente culpable porque el papel que se le ha concedido en esta historia es el de mero transmisor de los hechos. Insatisfecho con su situación, pretende arrastrar con él al lector, haciéndole sentir de lleno la injusticia narrada en el texto. De ahí su interpelación, exigiéndole una respuesta activa, implicándole para que se atreva a imaginar el diálogo que mantuvieron los dos amigos en la batalla:

Tom y Martin eran dos inocentes, sí, un par de amigos desesperados que luchaban cuerpo a cuerpo con la legítima ilusión de que alguien viniera a separarlos, a salvarlos. ¿Qué se dijeron? ¿Algún lector se atreve a imaginarlo? (pág. 326)

La llamada al lector es, pues, directa, urgente y comprometedora. Hasta este momento el *Autor* sólo se había dirigido a él para contarle su zozobra interior, pero no le había exigido una respuesta activa. Estas palabras, sin embargo, le reclaman, obligándole a que se sitúe enteramente en su lugar. ¿Cabe mayor pretensión de un autor con respecto al lector? ¿Es posible una demanda más activa de compromiso?

4.- El *Anexo* y la mezcla entre lo ficcional y lo real

Pero la obra *Caracol Beach* no termina en el cuerpo novelesco, sino que se completa con un *Anexo* dividido en dos partes: *Sobre los personajes* y *Sobre los hechos*. Se trata de una coda final innecesaria desde la perspectiva del contenido, pero interesante en ese juego entre lo real y lo imaginario establecido dentro de la obra. La primera está escrita por el *Autor*, que interviene continuamente para explicar cómo consiguió la información. En su afán por mantener la objetividad recurre a informadores externos, a documentos, a libros y a personas reales, a veces mezclando ficción y realidad de forma sorprendente y siempre con una nota de ironía que carga de significado la referencia. Así, en el texto se alude a una famosa modelo que, en avanzado estado de gestación posó desnuda para una revista, identificándola con Agnes MacLarty, personaje de la novela. También se alude al poeta Eliseo Diego, padre del mismo Eliseo Alberto, y a Alejandro Rojas-Celorio, cuyo supuesto ensayo sobre Alfonso Reyes titulado "Algo había que hacer con el impresentable Minotauro" mereció el Premio Gabino Palma 1997, el mismo que en realidad consiguió Eliseo Alberto con el *Informe contra mí mismo*, en el que critica la dramática situación cubana y da un fuerte varapalo al impresentable Minotauro de La Habana. Del mismo modo se habla de Reinaldo Arenas, al que se sitúa en el mismo nivel de realidad de Theo Uzcanga, personaje de ficción del que se dice que es autor de una Tesis Doctoral sobre el narrador cubano. De Uzcanga también se destaca su poemario *Una gota de anís*, título que alude a un verso ("Gota de anís en el crepúsculo") del poema de Efraín Huerta (México, 1914-1982) "Absoluto amor", incluido en su *Poesía Completa* (1981). Del supuesto libro escrito por Theo Uzcanga se dice que recibió el premio Octavio Smith, nombre que en realidad pertenece a un versificador cubano coetáneo de Eliseo Diego. También se alude al poeta mexicano Francisco Hernández, contemporáneo de Eliseo Alberto (Veracruz, México, 1946) y autor de varios libros de poemas entre los que destacan *Cuerpo disperso* y *Las gastadas palabras de siempre*. Como se puede observar, pues, la mezcla de ficción y realidad en esta parte de la obra es constante y sorprendente. De ahí que al abordar la lectura de estas páginas el receptor se sienta desamparado, abandonado en una narración minada de trampas donde cualquier dato puede ser real, o ficcional, o mezcla de ambos.

Pero además, y dentro exclusivamente del mundo ficcional, en la novela abundan documentos donde los personajes manifiestan su deseo de que cierta parte de la historia

no aparezca en el texto final. Tal es el caso de la carta enviada por Rafaela Sánchez Morales, en la que informa de las razones que empujaron a Catalina Milanés a ejercer la prostitución, al tiempo que pide a los editores que no incluyan los datos en el libro, a no ser “que fuese, a juicio de ustedes estrictamente necesario” (pág. 387). También se incluyen declaraciones de informadores externos (vecinos, compañeros, amigos de los protagonistas); notas autobiográficas, como la enviada por Nelson Ramos, etcétera. Y todo ello con el interés por la objetividad, aderezado, además, con abundancia de piruetas lúdicas y paradójicas que dejan al lector a medio camino entre la sonrisa y la mueca triste, sin saber muy bien a qué carta quedarse. Se trata de ese juego entre la realidad y la ficción, entre lo real y lo imaginario que domina el texto, invitando a reflexionar sobre el hecho narrativo. Porque *Caracol Beach* es una novela donde se unen los extremos: la vida y la muerte, la locura y la cordura, lo trágico y lo cómico, lo serio y lo lúdico, la realidad y la ficción. El sentido final del *Anexo* aparece expreso en el mismo, y no es otro que el de poner una pincelada de humor a una novela de contenido tan grave y dramático. Así lo explica la nota autobiográfica que Nelson Ramos hizo llegar a la editorial del libro con la siguiente petición:

[...] y nos pidió, a manera de posdata, que publicáramos la nota sin cambiarle una coma porque estaba convencido de que la novela tendría tintes de tragedia, y él pensó que no vendrían mal unas gotas de humor entre tantos episodios tristes y personajes 'abofeteados por la fatalidad.' (pág. 395)

Finalmente, el informe elaborado por Sam Ramos es quizá un exceso de la novela en el que se pretende ordenar la historia desde el punto de vista cronológico con la dudosa intención de facilitar la labor a los lectores menos cualificados. Se trata, no obstante, de un apartado que cuenta con un alto grado de verosimilitud. En este sentido, su carácter escueto y objetivo se explica porque en la ficción el autor del texto es un policía que está habituado a elaborar informes breves y precisos sobre los hechos.

* * *

5.- Conclusión

En *Caracol Beach* se ofrece, pues, un juego muy rico entre ficción y realidad que, al impregnar todos los rincones de la novela, contribuye a su cohesión de manera decisiva. Este elemento lúdico le sirve al autor para exponer con eficacia el contenido moral del texto, concentrado en dos ideas universales, en dos tópicos que en su pluma adquieren el lustre y el vigor de lo novedoso: el poder destructor de la guerra (y en relación con ella la violencia, el miedo, la locura y la muerte) y la capacidad redentora del amor. Además, esta mezcla entre lo imaginario y lo real es aprovechada para reflexionar sobre el hecho narrativo, sobre el origen de las ficciones y la relación de las novelas con la vida, sobre la mala conciencia de un autor comprometido y sobre la implicación del lector en el contenido de la obra. Así, en el cuerpo novelesco el *Autor* se hace presencia con el interés de evidenciar los resortes de la ficción, mostrando con notable asiduidad que lo que está escribiendo es una novela. El narrador, además, mezcla su discurso moral, más cercano al mundo de la realidad, con el diálogo de los personajes, que es enteramente ficcional. De este modo consigue amalgamar realidad y ficción en una especie de pirueta lúdica que funciona a modo de bálsamo sobre la herida

abierta que es esta novela. Porque nos encontramos ante un ejemplo claro de literatura comprometida, donde el compromiso del autor se manifiesta siguiendo unas pautas perfectamente trazadas: la novela está anclada en la realidad, es decir, presenta una historia realista y verosímil, recreada por alguien que interviene continuamente en la narración porque se siente culpable de no poder evitar la injusticia de los hechos narrados. De ahí su interés por implicar al lector en el desarrollo moral de los mismos. Además en el *Anexo* se refuerza ese juego entre ficción y realidad que había resultado tan fructífero en el cuerpo novelesco. Pero se hace desde otra perspectiva, más cercana a la realidad, porque no está compuesto por el narrador de la historia, sino por el *Autor* responsable de la carga ideológica del texto. De hecho, su intervención consiste en explicar cómo consiguió la información, buscando, además, mantener a toda costa la objetividad, para lo que recurre a informadores externos, a documentos, a libros y a personas reales. Finalmente, la interacción entre la realidad y la ficción a veces está revestida de seriedad, pero en otras ocasiones goza de dosis elevadas de humor e ironía, que funcionan como contrapunto necesario a la gravedad de la historia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBERTO, Eliseo, (2001), *Caracol Beach*. Madrid: Alfaguara
 ALBERTO, Eliseo, (1997), *Informe contra mí mismo*. México: Alfaguara
 BAROJA, Pío, (1973), *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*. Madrid: Caro-Raggio
 BOOTH, Wayne C., (1961), *The Rhetoric of Fiction*, traducción al español de 1974, *La Retórica de la ficción*. Barcelona: Bosch
 CERVANTES, Miguel de, (1967), *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe
 GENETTE, Gérard; (1972), *Figures III*, traducción al español de 1989, *Figuras III*. Barcelona: Lumen
 HUERTA, Efraín, (1981), *Poesía Completa*. México: Fondo de Cultura Económica-Tierra Firme