

EL REFERENTE INSULAR CANARIO EN LA NARRATIVA DE LUIS LEON BARRETO

Por Osvaldo Rodríguez P.

Un primer acercamiento a la narrativa canaria de las dos últimas décadas pone de relieve la existencia de un referente común: las islas y la insularidad derivada de ellas. Las islas son, pues, aquella realidad no lingüística que está en la base de la creación narrativa insular. En ellas se genera y a ellas remite el mensaje literario. El sentimiento de insularidad determina, por otra parte, la actitud discursiva de los escritores canarios, en su mayoría.

En este contexto la obra de Luis León Barreto no constituye una excepción. Para entrar en la narrativa de este autor es, por tanto, pertinente hacerlo desde su referente textual. Indagar la perspectiva con que asume esa realidad y establecer los modos de su transformación o recreación en la ficción literaria. Son, pues, los procedimientos que materializan su visión de mundo los que definen su especificidad, frente a toda una generación de escritores fuertemente condicionados por el referente insular.

Si consideramos, además, que la producción literaria de León Barreto muestra una continua evolución en su desarrollo diacrónico, comprobaremos que aquel referente textual, no sólo es recreado desde las más diversas perspectivas, sino que se manifiesta en la escritura de un modo envolvente y circular. La obra de este autor, considerada en su conjunto, revela, de este modo, una estructura cíclica, fundada en el referente insular.

Con *Ulrike tiene una cita a las ocho* (Madrid, Akal, 1975), su primera novela publicada, se inicia un curva elíptica que converge en *Los días del paraíso*, su última obra, de próxima aparición¹. Dentro de ella y como variantes de un mismo referente se suceden *Memorial de A.D.* (Edirca, 1978). *Las espiritistas de Telde*² (Valencia, Prometeo, 1981) y *La infinita guerra* (Barcelona, Planeta, 1985). Completa este registro *El mar de la Fortuna* (Edirca, 1986); serie de relatos breves; muchos de los cuales son recreados en el espacio textual novelesco en virtud de su similar referencialidad (es el caso, p. e., del relato «Los espíritus» en *La infinita guerra*, de «La bomba de neutrones» y «La isla de los dragones» en *Memorial de A.D.*).

Este hecho, junto a las concomitancias textuales presentes en toda la obra del escritor en cuestión, nos pone en la pista de una práctica escritural fundada en la intertextualidad. El texto se constituye así en un intertexto que, junto con poner de manifiesto la proximidad de los relatos, nos explicita la vigencia de un mismo referente, polarizado en dos entidades en interacción

¹ Citamos del texto original, en edición particular restringida, 192 páginas.

² Citamos por la 3ª. ed., Edirca, 1986.

dialéctica: el microcosmos insular y el sentimiento de insularidad del sujeto de la enunciación narrativa. En la recreación de aquel microuniverso participan los más diversos registros discursivos manipulados por el sujeto de la escritura.

De acuerdo con lo señalado nos aproximaremos a la obra de León Barreto desde el tejido textual que la constituye. De aquella multiplicidad de voces seleccionamos el registro mítico e histórico porque, además de entrar en relación dialógica, ambos funcionan como generadores del discurso narrativo de este autor. En primer lugar ingresaremos al referente insular por la historia, luego lo haremos por el mito. Para culminar con algunas consideraciones acerca de la significación de ambos registros discursivos en la configuración de la imagen insular y el mensaje derivado de ella.

1. *La configuración histórica del referente insular*

La historia del referente insular se nos presenta en *Memorial de A.D.* como una incógnita que es necesario desvelar por la escritura. La cita de Ernesto Sábato es significativa a este respecto:

«Y los muros de este infierno serán así, cada día más herméticos» (p. 9).

La premeditada incorporación de otros textos que preceden a la novela, junto con poner de relieve la disposición cognoscitiva del discurso, reclama el imperativo de una lectura hermenéutica. La cita de Witold Gombrowicz —que precede a la 2^a. parte—, así lo sugiere:

«Si habíamos descifrado casualmente un signo, ¿cuántos otros nos podían pasar inadvertidos, ocultos en medio del orden natural de las cosas?» (p. 49).

Complementa el proceso citacional del *Memorial de A.D.* la práctica de una escritura que evoca el discurso de las crónicas, en la forma de epígrafes. Con esto se amplifica el juego de voces que participan en la enunciación narrativa. Asimismo tales epígrafes definen la disposición cronística del discurso del hablante básico. En el *Memorial de A.D.* los epígrafes muestran el paso del mito a la historia, pues hasta el capítulo IV de la segunda parte no aparecen sino enunciados de registro mítico. Recién en el capítulo antes mencionado comienza el proceso de recreación histórica, antecedido por un epígrafe, que imita el estilo de las crónicas de los conquistadores:

«de cómo se originaron las primeras refriegas de la invasión, y del papel que tomaron los indígenas»(p. 59).

Es notable en esta obra, por otra parte, la disposición del enunciado narrativo. En contrapunto temporal se alternan las imágenes actualizadas del referente con la visión de su pasado remoto. Ambos niveles configuran un doble relato que se dispone en forma paralela en su decurso cronológico. Los capítulos signados con grafías corresponden a la recreación de la historia inmediata y los encabezados con números romanos a la historia remota. De este modo, luego del capítulo CINCO se incluye el capítulo V, siguiendo la secuencialidad cronológica del relato histórico:

«en que prosigue el relato precedente, con explicación de la suerte del señor de Normandía» (p. 71).

Junto con este registro de voces pertenecientes al discurso histórico, contextualizado en la ficción novelesca en la forma de epígrafes, contribuyen a la polifonía textual de la narración otros intertextos. Es el caso, p. e., de la inclusión en el cuerpo de la novela de textos en castellano arcaico. Con ello el discurso novelesco deviene en crónica directa. El sujeto de la enunciación narrativa se apropia de la escritura de los conquistadores y la incorpora al universo ficticio, en tanto recreación histórica del referente. De este modo, luego de narrar la rendición de los indígenas, sin transición alguna, finge hablar como los conquistadores:

«e los traxo consigo e se tornaron christianos. En el qual día fizo el sol grande eclipsi, e después llovió e fizo muy gran viento. E passaron en aquella yslas muchas aves que ante nunca avian visto, las quales fueron grullas y cigüeñas e golondrinas e otras muchas aves que no saben los nombres» (p. 73).

Esta regresión al pasado remoto tiene su contrapartida en la proyección al futuro. Con ello el enunciado histórico pierde vigencia y de ello el hablante básico tiene plena conciencia: «Pero ya no hubo más historia: sólo permanecieron esqueletos de ciudades vacías...» (p. 146). Se ha desplazado, por tanto, la focalización narrativa. Ahora el hablante se sitúa más allá de la historia, en tanto experiencia de la temporalidad, que le permite constatar el futuro como un hecho pasado. El epígrafe que a modo de epílogo se incluye en el texto de la novela sitúa la enunciación narrativa en el «fin de los tiempos» (p. 143) y la cita final de Agustín Espinosa confirma el paso de la historia al mito:

«Una mañana, me despertaré huésped de mis alas maltrechas y no volveré a dormirme, con ellas, acaso» (p. 147).

De acuerdo con lo señalado, la recreación histórica del referente textual se manifiesta como una práctica hermenéutica y una experiencia temporal, de función cognoscitiva. Se trata, pues, de desvelar las claves de la existencia del referente y rescatar su sentido; en virtud de una ulterior reflexión, no sólo de este referente inmediato sino de la historia del hombre.

Las bases de la recreación histórica del referente textual están, como hemos visto, en este libro *Memorial A.D.*, escrito entre los años 1976-1977. Sobre ellas se construye y desarrolla la crónica novelesca de León Barreto. *Las espiritistas de Telde* (1981) constituye también una experiencia de la temporalidad que hacen del referente insular una entidad sincrética, donde convergen el pasado remoto, el pasado próximo y el tiempo actual de la narración. En la recreación del referente textual intervienen, también múltiples voces en la forma de citas, incorporación de voces antiguas, etc.

La multiplicidad de citas textuales incluidas como epígrafes que encabezan todos los capítulos de *Las espiritistas de Telde*, constituyen a esta novela en una polifonía textual. Su diversidad implica la incorporación al texto de la novela de registros discursivos muy diversos, aunque coincidentes en la recreación ficcional del referente insular. La más dominante de todas es la voz bíblica, de acuerdo a la naturaleza del relato en cuestión. La cita del *Deu-*

teronomio, XVIII, 10-20, que amenaza con la destrucción de los pueblos que desconocen la Voz divina (p. 29) y el Salmo de David (51, 3; Vulgata 50), constituyen el marco bíblico de la novela.

Otros epígrafes recrean la dimensión mágica del referente textual en *Las espiritistas de Telde*. La función del hablante básico que asume en el relato la enunciación primaria es complementada por una multiplicidad de voces que registran desde las más diversas perspectivas la imagen del referente insular. De este modo se suceden citas extraídas de referentes literarios, como la de Borges (cap. 3), de Unamuno (cap. 4) que alternan con citas bíblicas, incluidas también como epígrafes, como las de San Pablo (cap. 5), del Evangelio de Lucas (cap. 6), San Justino (cap. 7), para seguir con epígrafes de significación mitológica (cap. 8), de procedencia literaria nuevamente: Sábato, Carlos Fuentes, Yannis Ritsos (cap. 9 a 11, respectivamente). Continúa la serie con un doble epígrafe, pertenecientes a Alonso Quesada y Tomás Morales, relativas al referente insular inmediato. La cita de Pitágoras es una advertencia hecha desde el ámbito mítico en este juego mito/historia que caracteriza a la obra. El Salmo de David, ya mencionado, incluido como epígrafe del último capítulo (nótese la similitud con el final del *Memorial de A.D.*), constituye el corolario del proceso de destrucción histórica, representado por la extinción de la estirpe de los van der Walle.

Por otra parte, *La infinita guerra* (1985) también participa de la polifonía textual que caracteriza la obra de León Barreto. Se recrea en la ficción novelesca la guerra civil en el archipiélago canario. El texto también está enmarcado por dos enunciados reflexivos. El primero precede al capítulo inicial de la novela y posee a la carta que presenta la narración. Es un texto filosófico extraído del Leviathan de Thomas Hobbes:

«La vida del hombre es solitaria, pobre, ingrata, brutal y breve... El estado general de los hombres es la guerra de todos contra todos... Sólo el hombre es lobo para el hombre» (p. 9).

Se cierra el marco citacional de la novela con un epígrafe que encabeza el «Epílogo». Es un texto de Francisco de Quevedo, el autor barroco, que mira con dolor impotente las ruinas de su patria. Este es el registro discursivo que se adecúa al tono del hablante básico de la novela, después de haber constatado la miseria del referente insular tras la guerra civil y su secuela dictatorial. Un final muy próximo al «Miserere» de David con el que se cierra *Las espiritistas de Telde*. El procedimiento es el mismo: la intertextualidad por citación, en esta recreación novelesca de la historia de Canarias. Pero, como en los casos anteriores, el referente inmediato se trasciende al pasar de la historia al mito, al adquirir categoría de símbolo. La novela recrea, en última instancia el mito de Caín y Abel. Su enunciado final así lo señala: «la infinita guerra del hombre contra el hombre» (p. 160).

Antes de finalizar esta breve aproximación a *La infinita guerra*, en cuanto recreación histórica intertextual y polifónica del referente insular, hemos de apuntar dos prácticas textuales que confirman lo planteado. Uno es la inclusión de enunciados oficiales, pertenecientes al discurso dictatorial dominante, incorporados al texto de la novela con la retórica propia de ese tipo de enunciados. El estilo es, pues, directo, mediante el cual el hablante básico nos presenta la voz oficial actuando por sí misma en el cuerpo de la novela. Las cursivas y las comillas sí son marcas gráficas que denotan el re-

gistro negativo de aquella voz que se manifiesta en un enunciado desiderativo, pero que se impone como el imperativo de una orden:

«Deseo realizar un plan de fortificaciones similar al que ejecuté en mi destino de Baleares...» (p. 45).

El otro procedimiento textual al que hacíamos referencia es la práctica tradicional del transcriptor de un pergamino. Con ello el escritor trata de crear la ilusión de que no es él quien habla, sino otro. De este modo el relato en su totalidad se constituye en una gran cita textual. El discurso del autor funciona entonces como un texto subyacente que emerge en ocasiones, pero está subordinada en la ficción narrativa a la voz testimonial del doctor Lucas de Herrería. Siguiendo el estereotipo literario L. León Barreto dice lo siguiente en relación al fingido manuscrito:

«Lo he encontrado tan válido en lo esencial que sólo hice en él ligeros retoques, pero conservando su alucinante ordenación de la historia» (p. 8).

Procedimiento que ilustra nuevamente la relación intertextual de esta obra con el *Memorial de A.D.*, en cuanto también en este texto se finge que la historia ficcionalizada del referente insular proviene de otro texto. Así lo explicita el enunciado final de la mencionada obra:

«Por fortuna, pudiste legarme ese conjunto de textos en clave, tan oscuros que sólo a través de muchos años he podido ir rescatando su sentido: y aquí los dejo por si pudieran servir de reflexión para alguien» (p. 150).

En esta cita se constata el desdoblamiento del yo en un tú ficcionalizado que permite presentar también a esta obra como una cita, enmascarando al sujeto de la escritura y habilitándolo para la inserción de enunciados reflexivos o valorativos acerca de la historia recreada.

Con la última novela de León Barreto, *Los días del Paraíso*, se cierra el ciclo narrativo fundado en al recreación histórica del referente insular. Decodificado el devenir de la historia, ahora el tiempo de la enunciación se aproxima al tiempo del enunciado, hasta constituir casi una actualidad ficcionalizada. En tal sentido esta última novela guarda estrecha relación con la primera obra de este autor: *Ulrike tiene una cita a las 8*.

Con las diferencias de registro discursivo —predominantemente lírico, en el caso de *Ulrike...* y definitivamente reflexivo en *Los días del Paraíso* — ambas novelas, situadas en los extremos de la producción narrativa de L. León Barreto, convergen sobre una similar temporalidad: el presente; la reactualización de la propia circunstancia insular. De este modo, con *Los días del Paraíso* se cierra la curva elíptica iniciada con *Ulrike...* Entre ellas se suceden el *Memorial de A.D.*, *Las espiritistas de Telde* y *La infinita guerra*, todas centradas en la reactualización de la historia mediata y más próxima, pero en ningún caso inmediata.

Con *Los días del Paraíso* culmina pues la indagación histórica que se impone el escritor-cronista. Se ha completado un ciclo en el que la escritura se nos revela como una experiencia de la temporalidad, centrada en el referente insular; pero también en sí mismo, en el propio sujeto de la escritura,

en cuanto entidad inmersa en esa misma situación contextual. De este modo la experiencia de la temporalidad, de índole cognoscitiva es, en última instancia, un viaje al interior de sí mismo, a su propia historia y circunstancia vital. La «conciencia domesticada» con la que el protagonista de *Ulrike...* se enfrenta a la realidad, tras la «Somnolencia», el «Sueño con figuras» y las «Alucinaciones» (los tres capítulos de la novela que preceden el «Despertar», cuarto y último capítulo), se reactualizan en el epígrafe edénico reproducido por el pasodoble «Islas Canarias», en el «Epílogo» de *Los días del Paraíso*:

«Vergel de belleza sin par
son nuestras Islas Canarias,
que hacen despierto soñar.
Jardín ideal siempre en flor...» (p. 176).

2. La configuración mítica del referente insular

La inclusión de la voz mítica en la forma de canción-estereotipo, el título de la obra —*Los días del Paraíso*— y las citas que encabezan el texto de la novela remiten al ámbito mítico y se proyectan a la utopía. Homero, en el libro IV de *La Odisea* habla de los «Campos Elíseos» y Virgilio, en el libro VI de *La Eneida* se refiere a «las islas de los bienaventurados». Ambos apuntan a un mismo referente textual que existe sólo como fantasía.

Esta imagen utópica es objeto de múltiples recreaciones en la obra de Luis León Barreto. Baste citar, por ejemplo, el relato sobre la isla del monje Blandamus en el *Memorial de A.D.*; reactualizado como relato breve, bajo el título de «La isla de los dragones», en *El mar de la Fortuna* (1981). Nótese la connotación mítica o utópica atribuida al referente insular.

La expresa ambigüedad que inscribe en el misterio el nombre del legendario monje, al que se le atribuye su descubrimiento, «Brondón, Borondón o Blandamus» (p. 43, *Memorial de A.D.*) culmina con la críptica inscripción testimonial de su existencia en una lápida borrosa:

<p>Hic Bladanus magnae abstinētia vir ex Scotia Pater, trium milium monachorum cum Beato Maclovio has insulas septenio perlustrat</p>

Es el testimonio de una quimera que se reitera en «La isla de los dragones», de *El mar de la Fortuna*, como fragmento de «un pergamino en el que se habían escrito con grandes letras góticas este mensaje: BUSCAD LA FORTUNA» (p. 143). La correlación intertextual en torno al mismo tópico insular, en contrapunto con la visión histórica recreada en la ficción novelesca, es una constante en la obra de Luis León Barreto. Sin embargo, la dinámica de la acción narrativa se genera, más bien, por la relación dialéctica mito/historia. «Tamarán» es, p. e., el nombre mítico que sitúa la isla en otro tiempo, opuesto al decurso temporal. «Gran Canaria» no da lugar, como referente histórico, ni al mito ni a la utopía, pero entra en interacción dialéctica con ellos para constituir una sola entidad sincrética.

La regresión mítica a un tiempo absoluto implica su proyección utópica, en tanto espacio de lo deseable. La historia, en cambio, es conciencia del de-

venir temporal y proyección a un futuro construido por los hombres. Constatamos también una relación de complementariedad entre ambos niveles (mítico e histórico) del referente insular; en cuanto la recreación de la historia particular en el espacio mitologizado deviene, finalmente, en símbolo representativo de todo el espacio humano. Es el caso, p. e., de la recreación en el texto de la novela del mito de Caín y Abel (*La infinita guerra*).

La primera novela de este autor, *Ulrike tiene una cita a las 8*, se inaugura con una voz de registro mítico, incluido en el texto como epígrafe. Perteneció al *Critias*, de Platón y en él se enuncia la profecía del castigo de la humanidad de parte de Zeus por haber trasgredido sus leyes. Es, pues, este registro mítico el que preside el mundo narrativo inaugurado con *Ulrike*:

«Y el dios de los dioses, Zeus, que reina con las leyes y que, ciertamente, tenía poder para conocer todos estos hechos, comprendió qué disposiciones y actitudes despreciables tomaba esa raza, originariamente dotada de un carácter primitivo tan excelente. Y así fue que quiso aplicar un castigo para hacerles reflexionar y llevarles a una mayor moderación» (p. 5).

La cita descontextualizada y vuelta a contextualizar en la novela adquiere un nuevo sentido, diferente al menos en lo relativo al sujeto del enunciado; pues, su dimensión universal se particulariza, en cuanto el sujeto de la enunciación novelesca orienta su enunciado hacia el referente insular, objeto de la escritura.

Lo mismo sucede con la inclusión del epígrafe extraído de *Rayuela*, de Julio Cortázar. Es un enunciado reflexivo y también universal, cuya significación genérica, relativa a la condición humana, es manipulada en función del espacio humano insular recreado en la novela. La tendencia a escapar de la realidad o de suplantarla por la ensoñación artificial, que Cortázar enuncia en términos universales, se particulariza en el referente insular:

«Somos de una blancura incomparable... Consentimos a cada instante que la realidad se nos huya entre los dedos como un agüita cualquiera» (p. 5)

Una situación narrativa similar es la que plantea la novela que sigue a *Ulrike... Memorial de A.D.* El enunciado se inscribe también en ese vaivén mítico-histórico, en interacción recíproca. El anuncio profético del holocausto apocalíptico es explicitado por la cita de reminiscencia bíblica, incluido en el epílogo en la forma de enunciado constativo: «del fin de los tiempos» (p. 143). Por otra parte, la sigla A.D. que forma parte del título de la novela y que se nos presenta como un enigma por desvelar, despliega su doble significación totalizadora en el límite de la lectura novelesca. Hasta aquel momento final «A.D.» se nos manifiesta o constituye una cábala o especie de adivinación supersticiosa. El *Memorial* es, en definitiva, un registro cronístico perteneciente a un misterioso personaje, cuyas siglas nominales están representadas por aquellas letras o abreviaturas.

El hablante básico introduce al lector en el juego cabalístico. Tensa sus expectativas de lectura hasta el final de su enunciado. Por último explicita su significación mítica de registro bíblico y profético:

«entonces,
A. y D.: D. y A.
será el principio y el exterminio» (p. 149).

En *Las espiritistas de Telde* el vaticinio del holocausto se nos manifiesta como una visión alegórica en la que se funde el mito y la historia. Ahora son los jinetes del Apocalipsis representados por la figura de las trece generaciones de los van der Walle. El número cabalístico (trece) inscribe el enunciado en el contexto mágico de la novela. La referencia al Apocalipsis reactualiza su contrapunto bíblico y la alusión a las generaciones de los van der Walle nos muestra el intertexto histórico-mágico, recreado a través de la secuencialidad genealógica de aquella familia:

«Vienen cabalgando desde lejos las trece generaciones que marcaron la isla durante trescientos cincuenta años... (p. 230).

Muy próxima a la visión apocalíptica de *Las espiritistas de Telde* está la imagen premonitoria del holocausto, recreada en el relato «La bomba de neutrones», e incluido en *El mar de la Fortuna*. Contextualizada en la anécdota novelesca de la lucha del hombre contra el mismo hombre, representación en la historia del mito de Caín y Abel, esta visión apocalíptica es introducida en el texto de la novela como un sueño del hablante básico. Los que inventaron la bomba de neutrones:

«sabían que con ella cabalgaban raudos los siete ángeles de la más absoluta perdición: querubines de oriente que portan las Siete Trompetas del Último Día...» (p. 117).

Se reitera la imagen de los jinetes apocalípticos, ahora como ángeles vengadores, enviados por Yahvé, el dios vengador del *Antiguo Testamento*. Nuevamente se introduce la cábala que orienta al lector hacia una lectura hermenéutica. Se reitera el número mágico, pero ahora el holocausto final se cierne sobre la humanidad provocado por el propio hombre. De este modo la historia de la humanidad determina la configuración del mito, en tanto es el propio hombre el que genera su autodestrucción.

La imagen apocalíptica vuelve a ser recurrente en *La infinita guerra*. La guerra del hombre contra el hombre, representada en el escenario insular, adquiere categoría de símbolo en tanto trasciende el referente inmediato y se remonta a la conflagración mundial. El mito de Caín y Abel vuelve a ser reactualizado en el enunciado novelesco. Como en el caso anterior, la visión del holocausto se manifiesta a través de un sueño premonitorio como erupción volcánica que nos remite a la antigua Atlántida, mito insular recreado también en la escritura novelesca de Luis León Barreto:

«Aquella noche, yo soñé que rompía la erupción anunciada por los seísmos de los últimos años» (p. 76).

El comentario del narrador acerca de este cataclismo es altamente significativo, en cuanto recrea en el enunciado novelesco la situación de rivalidad cainita interinsular:

«Los habitantes de Nivaria, orgullosos de su alto pico y de sus bellezas, se alegraban de los padecimientos de la siempre rival Tamarán» (p. 76).

La designación de las islas rivales es mítica, también es de registro mítico la visión de la pugna entre estas dos islas insertas en un mismo referente

insular. Pero en la base del mito está la historia real del enfrentamiento insular. De la historia surge y en ella se engendra la hecatombe universal, en todos los niveles de la realidad humana. Más allá del conflicto interinsular y de la guerra civil, sobre la humanidad se cierne el peligro de una guerra mundial. Ante este panorama el hablante básico de *La infinita guerra* se pregunta finalmente sobre el destino del hombre. La interrogante histórica y trascendental se proyecta, entonces, sobre el hipotético futuro de la humanidad:

«Alemania impera por todas las esquinas del viejo continente, sus banderas flamean al viento con la esvástica que todo lo arrasa. Aún no se sabe si España entrará en guerra con el Eje. Se aguardan grandes acontecimientos en el frente del Este. ¿Un exterminio universal? (p. 19).

Ante la constatación histórica se excluye el enunciado mítico. Este representa, simboliza, los hechos de la historia de alcance universal.

Por último, en *Los días del Paraíso* la visión apocalíptica se materializa en la imagen de Lanzarote: «geografía de holocausto», en cuanto el Timanfaya representa «las alucinaciones del primer día de Génesis» (p. 123). De este modo Génesis y Apocalipsis, como las siglas A. y D., constituyen una misma entidad cíclica que simboliza la continuidad dialéctica de la historia, sometida a continuas muertes y resurrecciones. El augurio de un mundo nuevo tras el holocausto del presente constituye, pues, la dimensión desiderativa del hablante básico en el enunciado narrativo. La enunciación del Génesis nuevamente se la cede a la voz bíblica. Ahora es Juan Evangelista quien desde el Apocalipsis enuncia el advenimiento de una nueva era:

«Vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido» (p. 113, *El mar de la Fortuna*).

3. La significación del miedo y la historia

En la narrativa de Luis León Barreto la historia se constituye en el soporte referencial del mito y éste en su expresión metafórica o alegórica. Su referente histórico insular entra, por la escritura, en un proceso de ficcionalización, hasta constituirse en una gran imagen que lo representa y a la vez lo trasciende. De este modo el referente inmediato adquiere categoría de símbolo.

El proceso de creación narrativa, reconstruido en la lectura, pone de manifiesto en el intratexto la dinámica de la relación dialógica entre la historia y el mito. Una relación que puede definirse como interacción dialéctica de voces, de distinto registro discursivo, que convergen en la enunciación y en el enunciado narrativo para recrear el referente insular desde perspectivas diferentes pero, a la vez, complementarias.

De este modo la voz narrativa de registro histórico remite al mito y éste, en un movimiento inverso, la reenvía a la historia donde se gestó. Ambas participan, pues, de la recreación del referente insular en la ficción novelesca y ambas son parte constituyente del mensaje derivado de ella. Podemos afirmar, por tanto, que el mito y la historia son los dos generadores básicos de la narrativa de León Barreto.

La indagación histórica del referente insular, asumida por el sujeto de la enunciación narrativa, implica una hermenéutica. Una investigación y una interpretación de los diversos intertextos que conforman el tejido social y que se manifiestan como un enigma. Los hechos relatados son pasados por el cedazo de la reflexión y de ella deriva el juicio histórico valorativo que se vierte al referente inmediato o trasciende a la humanidad en virtud del símbolo.

Además de la dimensión reflexiva del discurso narrativo de este autor, el proceso de creación recién explicitado, da cuenta de la fuerte expresividad que caracteriza su enunciación literaria. El sujeto de la escritura forma parte del referente histórico y social insular. Por tanto, la reactualización de esta realidad heteróclita implica su propia recreación en cuanto forma parte de ella. En ese espejo se refracta su propia imagen.

Lo anterior explica el constante uso de la máscara, como procedimiento literario, en la obra de León Barreto. Esta máscara tiene su símil en el ocultamiento carnavalesco, materializado en figuras tales como Daniel Acosta en *Los días del Paraíso* quien, tras un frustrado intento de salvación por amor, regresa de nuevo a la fiesta carnavalesca de sexo, droga e inconsciencia paradisiaca. Figura arquetípica del universo insular alienado que no es nueva en la narrativa de este autor, puesto que ya está sugerida en *Ulrike tiene una cita a las 8*, su primera novela. Esto demuestra la unidad de la obra de Luis León Barreto y el diálogo o relaciones intertextuales que la configuran.

Ulrike... representa también un intento de huida, de salvación por amor. La liberación del medio también es imposible porque Ulrike, símbolo de la libertad, es un sueño. Ulrike es una quimera, como lo es Yolanda Miller para Daniel Acosta en *Los días del Paraíso*. Los personajes femeninos y el amor con ellos constituyen, pues, instancias de eventual salvación liberadora que, por ser utópicas, están condenadas a ser destruidas por una realidad degradada.

De este modo los personajes culminan ajustándose al imperio de la ley de la selva. Es el caso del protagonista de *Ulrike...*, p. e., quien, tras la quimera liberadora del sueño en la ficción novelesca, debe adecuarse al decálogo impuesto por la realidad. Los diez mandamientos sagrados, de registro mítico, son suplantados por la realidad histórica del referente insular que impone sus leyes. La última y el corolario de estas leyes obliga al sujeto de la enunciación narrativa a:

«disponer la conciencia domesticada para afrontar otro día la eterna mentira de sentirse vivo, abandonada ante la luz la ilusión proporcionada a oscuras por aquel lejano y desgarrado sueño = semitrópico: casi Africa» (p. 157).

Lo mismo sucede con Daniel Acosta en *Los días del Paraíso*: debe ajustar su conciencia a las exigencias del medio y ponerse la máscara para entrar en el carnaval:

«y pensó lo conveniente que resulta seguir portando la máscara, confundirse con la propia máscara, adoptar el gesto y la postura que ella misma nos marca» (p. 154).

La máscara es constitutiva del carnaval, símbolo del despojo de la identidad e ingreso a la alteridad. Ritual de participación en la fiesta colectiva,

en la alienación permanente, representada por el referente social inmediato. Agotadas todas las quimeras, incluso la pretendida identidad insular, sólo queda la inconciencia del carnaval, el sarcasmo o la ironía:

«puede que algún día consigas la quimera de ser isleño de siete patrias, como si todas las islas fueran capaces de fundirse en una sola. (*Los días del Paraíso*, p. 174).

El enmascaramiento es también una práctica discursiva de Luis León Barreto. El hablante básico cede la palabra a múltiples voces que participan de la enunciación narrativa. La multiplicidad de epígrafes, provenientes de las más diversas fuentes, las citas de diferente registro discursivo, la incorporación de textos extraños al enunciado narrativo; todos ellos conforman la polifonía de voces que interactúan en las novelas. La citación de voces provenientes del discurso bíblico, añadidas a la voz del hablante básico, constituyen en símbolo la referencialidad inmediata. La inclusión de epígrafes extraídos de textos filosóficos, literarios, históricos, etc., sacados de sus contextos y recontextualizados en el texto de la novela, constituyen también apoyaturas al discurso del hablante básico, destinadas a la recreación del referente desde las más diversas perspectivas.

La incorporación de textos extraños a la novela, provenientes del discurso político, coloquial, periodístico, etc. posee diversas significaciones. Es dominante la función paródica inserta en la visión carnavalesca que rige el mundo narrativo de León Barreto. Lo mismo sucede con la incorporación de textos musicales de registro popular, las canciones clichés de carnaval, los pasodobles y la música caribeña transferida al espacio insular, del mismo modo como se ha incorporado el milagrerismo tropical a través de figuras arquetípicas como la del cubano Juan Camacho, de *Las espiritistas de Telde*.

Nótese también la función carnavalesca de registro paródico que posee la inclusión de discursos oficiales en el texto de la novela. Remitimos en este caso a la ceremonia de la utópica república de «Burulandia» y al discurso pronunciado por su gobernador, con motivo de la presentación en sociedad de las jóvenes en el Gran Casino Central (ver *Ulrike tiene una cita a las 8*). Es también significativa la inclusión de enunciados extranjeros (alemán, francés, inglés), que suplantán la voz del hablante básico y entran en relación polémica con ella. Es el extrañamiento llevado al límite.

El procedimiento es llevado al extremo del paroxismo carnavalesco en *Ulrike...*

«se desbordan mareas de vodkaronbeercocacolabiterstonicawhiski ginfizzcamparibloodymarys martinisonthterocksparfaitamorus champagnesakikointreauscoñacpizcomarie brizardtequila sanfrancisco, esencias embotelladas de los cinco continentes se destilan junto a las vidrieras» (p. 74).

El enmascaramiento de la voz narrativa trasciende la visión carnavalesca y se constituye en una técnica discursiva. El sujeto de la escritura se esconde tras entidades ficticias que asumen la enunciación. Es el caso, p. e., de *La infinita guerra*, donde el fingido sujeto de la enunciación parece coincidir con el sujeto del enunciado, en una aproximación al relato autobiográfico o memorial. Procedimiento que de alguna manera está presente en el *Memorial de A.D.*, donde se finge que el relato proviene de un «conjunto de

textos en clave» (p. 150). De modo que una y otra obra se presentan en su totalidad como citas textuales manipuladas por el sujeto de la escritura.

Una de las pocas oportunidades donde se asoma la voz del sujeto de la escritura en el enunciado narrativo; muy oculta, por cierto, tras la voz del narrador en tercera persona, es en *Las espiritistas de Telde*. La narración se hace metaescritura para dar cuenta del proceso de transformación de la crónica en novela:

«Y Enrique revisaba sus apuntes, una letra nerviosa, de trazo irregular indescifrable para terceros, con la que había garrapateado buena parte del bloc recogiendo impresiones de aquí y de allá para recrear una historia que crecía con episodios laterales que devoraban su núcleo, a medida que avanzaba en la saga de los Walle...» (p. 192)

El enunciado se manifiesta como una cláusula justificatoria del paso de la crónica a la recreación novelesca. Pero en esta práctica del ocultamiento tampoco resulta extraño que sea un periodista el que haga la crónica de la carnavalesca realidad en la ficción novelesca. En *Ulrike tiene una cita a las 8* es Oscarín, el joven y frustrado reportero. En *Las espiritistas de Telde* es Enrique López, el reportero madrileño. En su última obra, *Los días del Paraíso*, es Pedro López, el periodista radial que, dispuesto a denunciar la corrupción insular, anula finalmente su conciencia crítica. Es, en definitiva, la opción por la renuncia en la dicotomía huida/permanencia a la que está sometido el insular:

«Tierra esquiva, sobre el mar se aleja cada mañana para condenarte a la renuncia —si te quedas— y al síndrome del volcán —si te alejas. Enquistamiento o huida, cielo malsano de tan hermoso, jaula de oro, aire detenido» (p. 180).

De esta visión degradada del hombre y de la realidad insular deriva la imagen mítica del archipiélago. Transformada en una utopía, el referente espacial canario es punto de atracción y de convergencia de todos. Desde sus orígenes ha sido así: los Campos Elíseos, de Homero, las «islas afortunadas», de Virgilio, la tierra que se imaginaron los conquistadores y toda clase de aventureros como Diego Artilles o Pieter van der Walle; los «pioneros» de *Los días del Paraíso*, Karl Hofman, Konrad Steiner. Todos, en complicidad con insulares, crean y participan en el espacio donde todo es posible, lugar utópico, la fiesta eterna de la eterna primavera.

«Todo el año es carnaval» (p. 162, *Los días...*) en el Paraíso insular. El carnaval es, pues, un imperativo social. Una necesidad derivada del contexto insular degradado. En tal sentido cabe citar a M. Bajtin: «La fiesta, en todas sus fases históricas, ha estado ligada a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre»³. Toda la isla representa, pues, un gran espectáculo: «ladies and gentlemen» nos dice en *Los días del Paraíso* (p. 166).

Con la obra recién mencionada ha terminado, pues, la indagación histórica y su recreación novelesca. Se impone, por tanto, el vértigo del presente. Con *Los días del Paraíso* se cierra, entonces, el ciclo narrativo de León Ba-

³ Mijaíl Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Editorial, 1987, p. 14.

rrero fundado en el pasado. Ahora, tras la descodificación de la historia insular, no queda otra alternativa que asumir el cataclismo del presente:

«El pasado es una red tenebrosa; sólo el presente se alza como un palpito salvaje, igual que una revelación, un murmullo que parece leve pero que —en cuanto estalla— se hace total, y te enerva y te contrae y te lanza en una cascada que —aunque fugaz— crees interminable (p. 175).

El enunciado reflexivo, en segunda persona narrativa, tiene como referente dialógico al propio yo desdoblado. Es pues, la soledad el germen de su expresividad discursiva, dominante en esta última obra, la que atraviesa toda su producción anterior, desde *Ulrike...* hasta esta última obra, *Los días del Paraíso*.

La expresividad de su discurso narrativo, la visión irónica y carnalesca, no es gratuita sino que tiene una decisiva intencionalidad discursiva, pragmática. De acuerdo con G. Reyes, consideramos que la comunicación se define, en última instancia, como la capacidad de modificar el comportamiento del otro, el juego de la ironía tiene entre otras, una función comunicativa muy importante: persuadir⁴.

Aunque lo parezca, la obra de León Barreto no es de signo hermético. Se abre al lector como un desafío hermenéutico, para que éste interprete y cierre, con ello, el círculo comunicativo. No obstante «oirá la voz del autor por detrás de la de su narrador o personaje»⁵. En tal sentido el carnaval no es más que una ficción irónica, plena de signos o guiños textuales del autor al lector. Ellos convergen sobre la dicotomía que estructura su corpus narrativo: la opción quimérica del mito o la conciencia histórica.

La percepción mítica de la realidad insular conduce a la utopía; es intemporalidad y olvido, imagen edénica o paradisiaca. La conciencia histórica, en cambio, se opone a la inconciencia mítica, se afianza en el recuerdo o en la memoria. Tal es la condición necesaria para construir el futuro fundado por los hombres. Este es el mensaje gestado en el referente insular y destinado a él.

Tal es el imperativo derivado de la reflexión histórica, incluido en *La infinita guerra* como enunciado reflexivo, puesto entre paréntesis y apartado de la acción novelesca: «Los pueblos que se cierran al análisis difícilmente conocerán el progreso». Es el imperativo que, en la forma de mensaje, se infiere de su obra. Su mensaje se funda también en la esperanza de que tras la visión apocalíptica del presente, el hombre, consciente de su historia, puede fundar un nuevo Génesis. El postulado final, lejos del pesimismo, se manifiesta en el enunciado desiderativo del autor enmascarado tras la voz reflexiva de don Lucas de Herrería en *La infinita guerra*:

«Ojalá construyamos, al fin, un hombre nuevo» (p. 8).

Tras la experiencia del holocausto que se cierne sobre el universo insular (símbolo de la humanidad), emerge la visión de una nueva realidad. Aho-

⁴ Graciela Reyes, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984, p. 156.

⁵ *Ibidem*, p. 40.

ra, el escritor asume la voz bíblica para materializar su esperanza en *El mar de la Fortuna*:

«Vi un cielo nuevo y una tierra nueva, porque el primer cielo y la primera tierra habían desaparecido» (Juan Evangelista, Apocalipsis), p. 113.

APENDICE

EL SISTEMA SIMBOLICO DE LA NARRATIVA DE LEON BARRETO, A PROPOSITO DE «LOS DIAS DEL PARAISO»

(Presentación de *Los días del Paraíso*, en el Club de Prensa Canaria, Las Palmas, 29-XI-1988).

1. Consideraciones preliminares

Umberto Eco dice en sus *Apostillas al Nombre de la Rosa* que el autor debería morir después de haber escrito su obra, para allanarle el camino al texto⁶. Podría agregar que debería morir también el crítico para no entorpecer la lectura de la obra.

Con esto quiero afirmar la autosuficiencia del texto en relación al crítico que la ha creado y, también, del crítico literario que la comenta e interpreta. El autor escribe para un público heterogéneo y no especializado, salvo en aquellas ocasiones —que las hay—, en las que escribe para el jurado de un concurso literario. No es éste el caso, de modo que la obra encuentra su plena realización en la lectura, no mediatizada ni por el escritor ni por el crítico.

Podemos preguntarle a Luis León Barreto el porqué y cómo ha escrito ésta, su quinta novela, titulada *Los días del Paraíso*⁷. Pero sería ponerlo en serios apuros pedirle que nos hable de ella, porque ella, como toda obra literaria, está hecha para hablar por sí misma. Tampoco el discurso del crítico puede sustituir al del novelista porque son de distinta naturaleza. Lo que yo vengo a exponer aquí es mi propia lectura de esta novela que tuve el privilegio de leer antes de ser editada.

Pero antes quiero hacer algunos alcances acerca de la crítica y de la narrativa de Luis León Barreto, en general. En relación a la crítica debo decir que la obra de este autor, como casi la de todos los escritores canarios contemporáneos, adolece de una seria falta de atención. Al parecer, es menos arriesgado y más fácil concentrar los esfuerzos de la crítica en autores consagrados por la tradición. Pero la mayoría de los escritores canarios actua-

⁶ Umberto Eco, *Apostillas al Nombre de la Rosa*, Barcelona, edito. Lumen, S.A., 1986, p. 14.

⁷ Luis León Barreto, *Los días del Paraíso*, Madrid, edit. Orígenes, 1988, 231 páginas.

les sólo cuentan con estudios parciales de su obra, hechos en ocasiones como éstas en las que se presenta un nuevo libro. Después la crítica se olvida, hasta que aparece otro libro y lo presentamos, de acuerdo a las prácticas del marketing, como la última novedad para incitar a su lectura.

Creo que si hay problemas con la receptividad de la literatura canaria en otros ámbitos más allá del insular, la carencia de una tradición crítica-literaria y la práctica de la crítica de ocasión tiene mucho que ver.

El segundo punto de este preámbulo se refiere a la narrativa de León Barreto, considerada en su conjunto, pues sus cinco novelas y el libro de relatos breves que ha publicado a la fecha, no son compartimentos estancos, sino hay un diálogo intertextual entre ellas que muestra la unidad del mundo narrativo de este autor. En el conjunto de su obra, lo primero que llama la atención es la persistencia del referente insular. León Barreto no es ajeno a la fuerte presión que ejercen las islas en la creación novelesca.

Se ha buscado la especificidad de la literatura canaria, en relación a la hispanoamericana o peninsular, a partir de la recreación del mismo referente insular inmediato en la mayoría de los escritores del archipiélago. En el caso de la novelística de Luis León Barreto el peligro de este reduccionismo insularista es constante. Sin embargo, el compromiso del escritor con su comunidad y el fuerte arraigo de las islas en su obra no limitan, en general, su trascendencia a otras comunidades de lectores. Lo que prueba, una vez más, que no es el espacio el que condiciona la universalidad de la literatura, sino el trabajo del escritor que recrea esa realidad y le da forma artística.

2. *La imagen del espejo*

Cualquier lector, medianamente contextualizado, se reconoce en el ambiente y en la historia recreada por León Barreto en sus novelas. Es por eso que uno de los símbolos dominantes de su narrativa es el del espejo, en el que se refleja la imagen insular, la del propio yo y, por extensión, la del hombre o la condición humana, en general.

Es cierta la dimensión de «universo-isla» que adquiere Canarias en la narrativa de este autor. También es efectiva la pugna o el enfrentamiento de éste con el medio insular. Pero este aserto de Jorge Rodríguez Padrón⁸, tantas veces repetido por la crítica local, no tiene sentido sino en el marco más amplio de la construcción, por parte de León Barreto, de un microuniverso simbólico que trasciende el referente insular inmediato. La isla es un espejo donde se refleja el isleño, pero también es un símbolo en el que se refleja la humanidad.

Tras su propia imagen, el lector insular frente al espejo, asiste al devenir de su historia; desde sus orígenes remotos, hasta la degradada realidad del presente recreado en *Los días del Paraíso*. En el curso de su narrativa se suceden la colonización de Canarias, la mezcla de razas más heterogéneas, las emigraciones, las guerras, el espiritismo, la magia, la llegada de los pioneros hindúes desde Tánger y Gibraltar, los pioneros agrícolas. En fin, el ser

⁸ Jorge Rodríguez Padrón, *Una aproximación a la nueva literatura en Canarias* («Una cita con Luis León Barreto»), Canarias, Aula de Cultura de Tenerife, 1985, p. 306.

insular y toda su historia, oculta y oficial, cubren el fondo de ese espejo en el que se refleja el isleño.

Situado frente a ese espejo inmóvil el lector asiste a su propia alienación. Ve cómo se gesta una sociedad desconocida para él. Cómo, sin transición alguna, los valores, sus formas de vida, el paisaje, su propio entorno físico y natural, cambian de rostro. La sociedad agraria es violentamente sustituida por el turismo. Maspalomas es el símbolo más representativo.

Nuevos caciques suplantán a los anteriores: Konrad Steiner, el nazi refugiado en Fuerteventura y Karl Hofman, el pervertido empresario alemán, son los que dirigen los nuevos negocios en el Sur y se disputan el monopolio. Desde el fondo del espejo surge una nueva fauna de hombre transformado por el apetito del dinero fácil: el abogado Daniel Acosta que limpia los negocios sucios, Pedro Artiles, el joven empresario sin escrúpulos. Ramón Pedrol, el comisario que cubre los crímenes y el negocio de la droga. Prototipo del nuevo hombre, acorde con el tropicalismo turístico:

«Tenía una gafas de sol, un reloj de oro macizo y un grueso anillo en el dedo meñique. Se había recortado ligeramente las patillas, pero aún así conservaba su aspecto de ligón de playa (p. 11).

Tras ellos hay toda una gama de delincuentes a sueldo que participan de la peripecia policiaca de la obra: Peter Saikali, el libanés, Paco Santana, el taxista, etc. Todos forman una organización absolutamente cerrada, en torno al negocio del turismo y la droga. La intriga policiaca de *Los días del Paraíso* se explica, pues, dentro de este marco mafioso. La serie de crímenes iniciada con la muerte de Peter Saikali, no es más que un ajuste de cuentas ordenado por Konrad Steiner en contra de Karl Hofman. Todo queda en la impunidad, gracias al comisario Ramón Pedrol y al dinero utilizado en cubrir los crímenes.

La intriga policiaca que le sirve de pretexto al autor para descubrir, con el lector, la trama laberíntica de la mafia y el turismo, se inserta en un contexto mucho más amplio. Esta es la visión apocalíptica y desquiciada del presente insular, oculta tras la consigna turística del Paraíso isleño.

Paradójicamente, los extranjeros son atraídos con la ilusión engañosa del espejismo. Lugar donde es posible el mito de San Borondón. Con ironía, León Barreto encabeza su novela con dos epígrafes. Una cita de Homero que habla de los Campos Elíseos, «donde los hombres pasan una vida tranquila y dulce...»; la otra, de la *Eneida* de Virgilio que habla del lugar «alegre y apacible», donde llegó Eneas y la Sibila, las Afortunadas.

El contraste entre la imagen paradisíaca del Jardín de las Hespérides con la visión apocalíptica reflejada en el espejo insular, no sólo pone de relieve la dimensión irónica del discurso literario de León Barreto, sino su voluntad de desmitificar la imagen insular y el deseo de crear conciencia de que el futuro se funda en la realidad. Cuestión planteada, en ocasiones, explícitamente por el autor, enmascarado en el narrador o sus personajes. Es el caso, p. e., de la siguiente advertencia planteada por el escritor, a propósito de *La infinita guerra*:

«Un pueblo debe asumir su historia y luego recordarla para nunca cometer nuevos errores»⁹

Las dos caras de este espejo inmóvil constituyen pues, el anvés y el revés de la realidad insular. Al mismo tiempo, la máscara de Jano, la deidad de doble rostro con que se cubre el novelista, mira aquella realidad desde su pasado hasta hoy, *Los días del Paraíso*, y se proyecta al futuro presagio fustas, ahora, en su última novela se añanan el recuerdo y el presagio, el mito y la historia, la verdad y la mentira en esta realidad ambigüa:

«Y, como todo es cierto y falso a un tiempo, nada importa demasiado. Pues la vida tiene un doble rostro con el que mira hacia adelante y hacia atrás, de manera que el recuerdo y el presagio constituyen las dos caras de un espejo inmóvil que todo lo refleja» (p. 72).

3. *La imagen del laberinto*

El sistema simbólico de la narrativa de León Barreto es mucho más complejo y significativo que lo visto hasta ahora. El laberinto es, p. e., otro de los símbolos importantes de su obra. León Barreto es un autor nada concisivo con sus lectores, porque tampoco lo es con él. La superposición de diferentes planos temporales, el entrecruzamiento de historias, la multiplicidad de enfoques narrativos, constituye, en ocasiones, una experiencia desquiciante para el lector.

Esta estructura laberíntica de sus novelas no es un capricho del autor, sino que se corresponde con la imagen de la realidad insular novelizada. Jorge Rodríguez Padrón, en un hermoso trabajo publicado en *El País*, fechado en agosto de 1981, a propósito de *Las espiritistas de Telde*, se refiere a las islas como «espacio laberíntico, de círculos concéntricos», como el único lugar donde se puede enmascarar, confundir o encubrir los linajes más oscuros¹⁰.

Por otra parte, Emilio González Déniz, en un comentario sobre *La infinita guerra*, con cierta ironía, hace extensiva la imagen del laberinto a la condición del ser insular:

«Nadie mejor que un isleño —dice— para comprender el porqué el mito del laberinto naciera en Creta, una isla...»¹¹.

Luis León Barreto, va aún más allá en *Los días del Paraíso*, pues habla del lenguaje insular como expresión laberíntica:

«no existe en ella —refiriéndose a las islas— una lógica cotidiana, y por eso el lenguaje nuestro está lleno de pliegues y ocultamientos» (p. 189).

⁹ Luis León Barreto, «Escribí una novela seria y objetiva sobre la guerra». En *La Provincia*, 28-III-1985, p. 10.

¹⁰ Jorge Rodríguez Padrón, «Las espiritistas de Telde: las víctimas de la isla». Citado de *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 18 de junio de 1981, p. 35.

¹¹ Emilio González Déniz, «Islas, odio y tiempo: muerte circular». En *Canarias* 7, 31 de marzo de 1985, p. 27.

El laberinto de León Barreto no es el cretense. En su centro no encontramos al Minotauro que desvele el misterio. Tampoco está el hilo de Ariadna que nos enseñe la salida. Los que manejan los hilos en la intriga policiaca de *Los días del Paraíso* son los que tienen el poder, los nuevos caciques. La novela pues se nos presenta como un nuevo laberinto:

«Un nuevo laberinto se abría ante sus ojos. Habría muchos ramales ciegos, y lo más probable es que las pistas falsas acabasen por estrellarse entre las paredes del silencio. Sólo Karl Hofman conocía la salida...» (p. 16).

Dentro del sistema simbólico de la narrativa de León Barreto, junto a la imagen del espejo y del laberinto, se encuentra también la imagen del carnaval y su símbolo más representativo: el de la máscara. Jorge Rodríguez Padrón, en el estudio antes citado, habla de la práctica del enmascaramiento, como confusión, en el espacio laberíntico de la isla. Del mismo modo, pero con diferente sentido, Emilio González Déniz, habla del «carnaval-isla», definiéndolo como «el enredo infinito de todos nosotros».

4. *La máscara y el carnaval*

En *Los días del Paraíso*, Daniel Acosta, el único personaje que intenta salir del laberinto en el que se encuentra atrapado, opta finalmente por la renuncia. Este personaje es símbolo de la renuncia de los que se quedan, en esta dicotomía de la permanencia/huida que rige el mundo narrativo de León Barreto. Al final está la renuncia como condición de la sobrevivencia:

«y pensó lo conveniente que resulta seguir portando la máscara, confundiendo con la propia máscara, adoptar el gesto y la postura que ella misma nos marca» (p. 185).

La máscara es constitutiva del carnaval. Agotadas todas las posibles salidas del laberinto no queda más que sumarse al carnaval de la apariencia. «Todo el año es carnaval», nos dice el narrador en el último capítulo de la novela. Fórmula barroca, aunque la novela en su estilo no lo es, revela la visión del mundo insular. El espectáculo se inicia con la fórmula ritual, en idioma extranjero: «Ladies and gentlemen» y termina con la canción incluida irónicamente en el epílogo:

«Vergel de belleza sin par
son nuestras Islas Canarias,
que hacen despierto soñar.
Jardín irreal siempre en flor
son las mujeres las rosas,
luz del cielo y del amor...» (p. 211).

Tras la irónica visión del espacio insular mitificado, se impone el discursivo reflexivo. El sujeto, escindido en las dos polaridades que rigen su novelística: permanencia/huida, revierte la mirada sobre sí mismo para expresar el desquiciamiento del insular consciente de que la imagen paradisíaca es una farsa:

«La España tropical es un país desvertebrado, una república de nuevos ricos donde lo que cuenta es disfrutar el instante, el amor breve, el sexo light, whisky barato, cultura cara, tarjeta postal, mascaritas (...) Tierra esquivada, sobre el mar se aleja cada mañana para condenarte a la renuncia —si te quedas— y al síndrome del volcán —si te alejas—» (p. 216).

Los días del Paraíso es, pues, una historia sobre el presente insular y una denuncia, fundada en un deseo de desmitificación. En esta última novela, León Barreto descubre el rostro del aquí y del ahora. Desde la primera obra de este ciclo narrativo ha puesto al descubierto la historia laberíntica de Canarias, ahora recrea el presente insular, asumido como experiencia desquiciante:

«El pasado —nos dice— es una red tenebrosa; sólo el presente se alza como un palpito salvaje, igual que una revelación, un murmullo que parece leve pero que —en cuanto estalla— se hace total, y te enerva y te contrae y te lanza en una cascada que —aunque fugaz— crees interminable» (p. 209).

La experiencia del presente es la experiencia del alucinógeno, imagen apocalíptica que, paradójicamente, deriva del Génesis ficticio en el que se ha convertido la isla. Génesis y Apocalipsis constituyen, pues, una sola entidad contradictoria, representada en la novela por la mujer. Yolanda Miller, la única posibilidad de redención para Daniel Acosta, atrapado en el laberinto de la mafia, simboliza aquella unidad contradictoria. Ella representa el amor, pero también la desmesura sexual que no tiene sentido sin la alucinación de la droga:

«Esnifaban coca, con delectación, con calma: se dejaban penetrar por el polvo de nieve que recomponía el cansancio, y entonces Daniel enloquecía en su sexo...» (p. 153).

La droga y el sexo son, pues, máscaras que ocultan la tremenda soledad de los personajes atrapados en el laberinto. El amor deviene en cataclismo. La imagen hiperbolizada, de filiación barroca, con que se representa el acto sexual habla por sí misma:

«Cuando entraba el uno en el otro, parece que un embate de magma se había estado preparando en el fondo del planeta y de pronto brotaba una catarata de azufre hirviendo» (p. 156).

El desquiciamiento es el signo de *Los días del Paraíso* y la incertidumbre es el del futuro inmediato.

5. *El mensaje novelesco: la desmitificación del Paraíso*

En definitiva, todos los procedimientos narrativos de la novelística de León Barreto son recursos que nos permiten entrar en el laberinto de la historia insular e instalarnos en el presente: la crónica novelada de *Las espirotistas de Telde*, la máscara del manuscrito en *La infinita guerra*, la estructura policíaca de esta última novela, con la que se cierra el ciclo narrativo.

La pregunta retórica con que se presenta la intriga policial de *Los días*

del Paraíso, es una incitación al lector para entrar en el laberinto de nuestros tiempos. Tras ese hecho novelesco subyace una realidad que es preciso desmitificar, porque los que ostentan el poder se cubren con la máscara utópica del Paraíso:

«¿Quién estaba detrás de las muertes y desapariciones que en los últimos meses comenzaban a empañar la leyenda de las islas de la eterna primavera, el paraíso turístico del Atlántico Oriental, la Miami de Europa, el Puerto Rico de Africa, las Bahamas del desierto del Sahara, el lugar donde estaban fabricando los mejores negocios, donde recalaban las más sustanciosas inversiones y donde todo tenía un precio? (p. 11).

Pregunta retórica, por cierto, porque la respuesta está en el entramado laberíntico de la novela. En conclusión, el compromiso del escritor con su comunidad ha quedado suficientemente demostrado en este ciclo novelesco. El escritor, por último, consciente de que «en los territorios con exceso de sol no existe la memoria»¹², como dice en ésta, su última obra, cumple con la función esencial de la literatura que se había propuesto al iniciar este ciclo narrativo:

«La misión de la literatura canaria que está naciendo estos años es hacer aflorar la historia oculta de la sociedad canaria, la historia secreta y azarosa de sus gentes. La función de la literatura es esencial para la constitución de la conciencia histórica de una comunidad¹³».

¹² Luis León Barreto, *Los días del Paraíso*, Madrid, edit. Orígenes, 1988, p. 189.

¹³ Pedro Feraud, «Literatura canaria: es hora que el hombre canario olvide espacios míticos imposibles». En *Opinión*, Jaén, 10 de julio de 1981, p. 11.