

La escritura como apuesta existencial: una aproximación a la narrativa de Francisco J. Satué

Juan GRACIA ARMENDÁRIZ
Universidad Complutense de Madrid

«Para descubrir con asombro, con fastidio y una innominable excitación, que el hecho de que el astillero hubiera llegado a convertirse en un mundo completo, infinitamente aislado e independiente, no excluía la existencia de ese otro mundo, éste que pisaba ahora»

Juan Carlos ONETTI

En el confuso paisaje de la actual narrativa española - mestiza y heterodoxa, entreverada de voces y tradiciones dispares - Francisco J. Satué ocupa el lugar reservado al «outsider», un francotirador que se estrenó en el entramado de la letra impresa en eso que hemos convenido en llamar de forma tópica «un género de madurez»: el oficio lo demostró, desde su primera entrega, en la novela. Y en esta apuesta - Satué contaba veintidós años cuando publica su ópera prima - se desmarcó claramente de la tendencia general del mercado literario y sus miserias. Porque es bien sabido que la supuesta libertad de tendencias de nuestra narrativa está sesgada por las directrices que marca la oferta y la demanda.

Quien siga su trayectoria literaria encuentra que sus novelas destilan el olor musculoso de la escritura en libertad. Así, la literatura se transforma en un salto sin red en el que el autor - al igual que Gobi, Conti, o cualquiera de sus más cercanos personajes - se lo juega el todo por el todo. Por eso no encontraremos en su narrativa la falsa mistificación del acto de escritura ni la tramoya que suele rodear al «mundo literario».

Desde la primera entrega del autor, en 1983 a la última, en 1992, su producción literaria consta de ocho novelas: *El círculo infinito* (Planeta, 1983), *El desierto de los ojos* (Laia, 1985), *Las sombras rojas* (Libertarias, 1986), *La pasión de los siniestros* (Premio Ateneo de Santander, Plaza y Janés, 1988), *Desolación del héroe* (Alfaguara, 1988) y *La carne* (Alfaguara, 1991). Asimismo es autor del volumen de relatos *Múltiples móviles* (Tantín, 1989)¹.

¹ El autor ha colaborado en: *Amedo: el Estado contra ETA*, Miralles, Melchor y Arqués, R.

En todas sus obras es reconocible la huella de una escritura que desconoce las concesiones. No es pues una literatura enlatada para la digestión fácil o la plácida tranquilidad que nos provocan ciertas lecturas llenas de autocomplacencia. Así, nos encontramos - y sirva de aviso a los civilizados - en las antípodas de un dietario de lectura «light»: las obras de Satué se desmarcan de toda etiqueta de simulación o debilidad.

Su trabajo como profesional de la información (Diario El Independiente, El Mundo, El Sol, Radio Nacional, Radio Cadena, entre otros medios) así como sus trabajos de investigación periodística² han ofrecido a Satué el dudoso privilegio de ver las realidades más oscuras desde la primera fila. Y esta circunstancia nos es de gran valor porque en su narrativa se palpan los surcos que la labor informativa inflinge en el escritor que ha de moverse profesionalmente entre las aguas siempre turbulentas del periodismo.

Francisco J. Satué se asoma a la historia del hombre desde unos presupuestos éticos y estéticos que reflejan la preocupación por el sentido de la realidad más inmediata; se trata de un autor que no puede y no quiere alejarse del mundo y sus conflictos. De ahí que su escritura asuma el papel de ser un lugar de encuentro desde el que se pueda intentar establecer un diálogo o simplemente constatar, testificar, ese conflicto existencial permanente. Su novelística es el reflejo de una descomposición y el intento de reconstrucción de la conciencia individual del hombre moderno: se ha de sobrevivir - viene a decirnos - a costa de soportar el peso de la memoria.

No es casual que el espacio literario en el que se desarrollan sus novelas se inscriba en un marco histórico pretérito que está representado por un imperio a principios de siglo asolado por la guerra y en peligro constante de desintegración. Estos presupuestos aparecen ya en *El círculo infinito*, obra iniciática del autor y que supuso su bautizo de fuego literario.

I. Historia de una autodestrucción y novela testamentaria, *El círculo infinito* gira en torno a las reflexiones de Gregor, quien inaugura el árbol genealógico de los personajes de Satué y en el que más tarde encontraremos a Judas Don, Gobi, Tomas Barda o Conti. Novela escrita en primera persona - punto de vista que el autor sólo volverá a utilizar en *Desolación del héroe* - la voz narradora nos hace partícipes del tono menor con que Gregor susurra su obsesión a lo largo de las páginas: la presencia constante de la muerte, hecho hacia el que se camina sin

Plaza y Janés, Barcelona 1989. Es coautor junto a Melchor Miralles de *Alfonso Guerra. El conspirador*, Temas de Hoy, Madrid 1991.

² *El círculo infinito*, Editorial Planeta, Barcelona 1983, p.11

solución de continuidad. Gregor está «condenado a vivir» y esa conciencia de la muerte se hace presente en los actos más cotidianos:

«El espejo me ha revelado esta mañana una especie de sombra en el rostro sobre la que nunca me había detenido; acaso no la hubiera visto antes»³.

A medida que transcurre el texto, el espacio y la percepción de la realidad que nos llega a través de la corriente de conciencia de Gregor es cada vez más claustrofóbica, reflejo de la gran urbe postindustrial que como territorio literario es una metáfora de la extrañeza y del exilio. El perpetuo estado de conflicto interior de Gregor no es sino una réplica de los males que azotan el medio en el que vive: la presencia de la guerra, la lucha armada y la violencia física y moral actúan como resortes vitales ante el hecho inevitable de la muerte y que a partir de ésta su primera novela, pasará a ser uno de los principales puntales temáticos de la narrativa de Satué⁴.

Así, el principio de realidad queda desenmascarado para ofrecer un rostro en el que están presentes los inequívocos signos de una trampa:

«Debes desengañarte de tu ilusión por la vida, Gregor»⁵.

Frase que expresa sin ambigüedades la caracterización existencial de la narrativa del autor y que formalmente se traduce en un tipo de estructura y estilo de novelas que provocan en el lector el sentimiento de deambuleo y de inercia en el que se mueven unos personajes condenados a no encontrar el descanso. Este sentido de la fatalidad, del destino ineludible, de la conciencia trágica - en el sentido más clásico, nos habla de una clara voluntad por elaborar una estrategia discursiva de la finitud, de la mortalidad.

Los personajes de Satué desarrollan estados emocionales cuya clave se encuentra siempre en un pasado que sólo nos es desvelado parcialmente pero en el que se adivina la experiencia de la soledad y la desolación. En su percepción de la realidad hay un empeño por mostrar al lector las zonas más oscuras, el horror y el hastío. Sobre sus personajes pesa siempre una culpa, una enfermedad ontológica que, consecuentemente, se traduce en un espacio literario «muerto» que recuerda a la Santa María de Onetti o al páramo rulfiano, lugares en los que la frontera vida-muerte ha sido abolida. No es por tanto gratuita la incursión del autor en la estética de lo siniestro como escenografía y manifiesto de una conciencia que tiene su contrapartida ética: la escritura como documento moral de la historia.

³ *Ibíd.* p. 109

⁴ *El desierto de los ojos* Editorial Laia, Barcelona 1985, p.134

⁵ *Ibíd.* p.109

II. Con *El desierto de los ojos*, publicada dos años después, Satué explora un nuevo tipo de relato que marcará su posterior producción literaria. Si en su primera obra prevalecía el relato existencial desarrollado en un espacio narrativo muy concreto, en su segunda entrega novelística el texto responde a instancias expresivas diferentes: predomina la narración mítica y la épica entreverada con rasgos de novela negra y de aventuras. El espacio urbano se transforma en desierto, los límites de la ciudad en la imprecisa frontera que delimita los confines de un imperio que ha de ser acotado por una gigantesca muralla que defenderá al imperio del avance de los bárbaros, de la nada que se extiende más allá del desierto. El ingeniero Tomas Barda, personaje principal de la acción, será quien acometa la tarea de erigir la muralla.

Nos encontramos pues frente a un texto que desarrolla otro tipo de material literario, que ensaya un género de novela de la condición humana desde unos parámetros lingüísticos y culturales de orden mítico. El distanciamiento de la voz narradora en tercera persona habla ya de un planteamiento del trabajo novelístico diferente: la armazón argumental y la trama - dividida en cinco grandes capítulos y subdividida a su vez en textos numerados - reflejan un mapa textual de índole épica, de gesta ocurrida en un remoto pasado. Asimismo la acción es filtrada a través de la visión del personaje principal en la que se entremezclan los estados de conciencia y de inconsciencia. La inclusión de elementos fantásticos (pterodáctilos, duendes...) acrecientan la sensación de un mundo en el que el extrañamiento y la violencia adquieren un carácter alegórico, son recursos puestos al servicio de la voluntad del autor por recuperar el sentido épico de la existencia en medio de la desorientación y de la pérdida de sentido. Así, el espacio de la frontera y del desierto por el que deambula Tomas Barda junto a una periodista que relatará la historia de la muralla, se transforma en una extensión en donde no pueden hallar el consuelo del olvido:

- «No sé por qué, pero creo que no saldremos de aquí.
Se hubiera dicho que ella no le había escuchado.
Sin mover la cabeza preguntó:
- ¿Por qué lo dices?
- Es una obsesión, como tener la certeza de que nuestra frontera se encuentra en este punto perdido del desierto».

Barda y Cecilia, en su camino por el desierto, son algo más que una imagen literaria, constituyen una situación alegórica de la soledad a la que se enfrentan dos seres condenados de antemano al difícil ejercicio de la supervivencia física y moral. Similar función realiza en el texto la ceguera temporal del protagonista que, a modo de símbolo, adquiere un claro significado existencial. La función simbólica persiste a lo largo del texto y el conflicto se bifurca en una doble

vertiente: el conflicto personal del protagonista en lucha constante con sus recuerdos y el conflicto que en la esfera de la colectividad cuya máxima expresión es la guerra de los bárbaros contra la construcción de la muralla.

«Los bárbaros no preconizan ningún programa político, ninguna filosofía vital, ninguna religión, ninguna utopía. Aceptaba un hecho matriz (...) en todo individuo se produce una dolorosa pugna entre la naturaleza de sus deseos y la sed de realidad».

Contradicción que Tomas Barda ve también reflejada en su interior:

«Sentía pánico al preguntarse si la rebeldía conducía a la locura (...) Creía buscar un placer y en realidad corría tras un ideal que exigía temeridad. Se preguntaba si estaba consagrando su existencia a un error⁶».

El pasado de Tomas Barda acrecienta la distancia temporal de la acción que, a su vez, se hace presente en las reflexiones del protagonista, en los diálogos que mantiene y que son reflejo siempre de una situación límite:

«La culpa - ¿horrible? - Hace mucho que escucho esa palabra. Desde que llegué a este maldito lugar todo es horrible y sangriento. Parece como si cada ser humano debiera llevar sobre su conciencia una vida - y añadió en seguida - o una muerte⁷».

A lo largo de la novela se presiente una suerte de hilo que, de modo inexorable, tira de la trama hacia un final que es el límite de la propia conciencia del protagonista. Esa conciencia del límite confluye en las últimas páginas del texto cuando, tras la batalla y posterior derrota de los bárbaros, Barda y Cecilia se adentran más allá de las ruinas. Allí, la esperanza del olvido se presenta ante ellos como un grado cero de la conciencia:

«Desde ese punto vigilaría la nada⁸».

Si en *El desierto de los bárbaros* de Dino Buzzati el conflicto queda «resuelto» en la espera, en la suspensión de un tiempo cíclico ante un enemigo que no comparece - el poema de Kavafis «Esperando a los bárbaros» responde a idéntica factura - en la novela de Satué la otredad se elimina en el conflicto bélico como analogía del combate que la propia conciencia ha de entablar para pervivir. De este modo la epicidad será, a partir de *El desierto de los ojos*, una constante que el autor nos hará llegar en clave existencial en sus posteriores obras, haciendo suyas aquellas palabras de Baudelaire según las cuales «Entrar en combate es entrar en conocimiento».

Diversas concomitancias narrativas así como fenómenos de intertextualidad

⁶ *Ibidem* p. 110

⁷ *Ibidem* p. 107

⁸ *Ibidem* p. 240

hacen pensar en una clara filiación narrativa entre *El desierto de los ojos* y *Desolación del héroe*. Ambas novelas fundan una singular línea narrativa en el conjunto de las obras de Satué.

III. En la historia de un trompetista de jazz, profesor de Literatura y excombatiente del perpetuo conflicto bélico que asola los espacios literarios de Satué, encontramos su tercera entrega novelística: *Las sombras rojas* (1986). Apenas iniciado el texto, una frase enmarca el territorio textual en el que nos adentramos:

«Un viento negro te anunciará la llegada de la muerte que te sorprenderá desarmado⁹».

Las citas literarias y musicales que encabezan cada capítulo contribuyen a enmarcar el texto en una tradición cultural en la que se reconoce la huella de Kafka, Sartre, Camus... pero también de David Bowie o Leonard Cohen. La heterodoxia estructural preside el texto jugando con claves culturales que en la novela funcionan no sólo a modo de guiños de reconocimiento: presiden la conciencia del hombre autoexiliado, del ser que se sitúa al margen de la página como reacción ante la mentira y la muerte.

«La muerte es un pago despreciable. Mejor escupirle olvido. Nunca palabras que puedan hacer pensar en la esperanza, en un ruego, en la prórroga¹⁰».

El mundo hostil por el que deambula Judas Don refleja algunas de las claves temáticas que reaparecerán en las siguientes obras del autor: una sociedad violenta, aparición de activistas subversivos y de las llamadas «tribus urbanas» como facciones encontradas e irreconciliables, la mujer vampírica y la mujer como ser amoroso, la infancia, el desarraigo, la traición y la culpa. También en el caso de Judas Don pesa su pasado militar, su eterna vocación de extranjería frente a un mundo que no reconoce como propio. «Y tú eres un extraño, Judas¹¹», le dice Hapas, uno de los duendes que, a modo de conciencia virgen donde aún pervive la infancia, acompañan siempre al personaje.

Existe una voluntad estilística de oralidad, de cuento infantil dirigido a la inocencia encarnada en el texto por Josef, sobrino de Judas, y que en la acción novelesca se refleja también en los seres fantásticos de los duendes; instancias narrativas que dan testimonio de lo mágico.

Desde el punto de vista estilístico se comprueba una evolución formal hacia un lenguaje en el que se ha eliminado gran parte de la carga conceptual y reflexiva

⁹ *Las sombras rojas*, Ediciones Libertarias, Madrid 1986, p.13

¹⁰ *Ibidem* p.88

¹¹ *Ibidem* p. 38

que aparecían en sus anteriores novelas. Persiste, sin embargo, el párrafo largo, los períodos sostenidos, el uso de comparaciones que acercan el texto al territorio de lo lírico y la tensión verbal que sostiene el discurso. El uso de oraciones subordinadas y la referencia al pasado - expresada de forma explícita y en el uso de los tiempos verbales - congelan la acción acentuando el efecto pretérito. Un pasado que la instancia narrativa hace suyo prescindiendo del simultaneismo o de otros recursos del punto de vista.

El concepto sartriano del «ser para la muerte», el existencialismo literario de Camus junto a posturas filosóficas que han sido punto de ruptura - Nietzsche principalmente - o los radicalismos literarios más puros de un Beckett o un Artaud, son parte del marco conceptual que subyace en la narrativa de Satué y que le emparentan con posturas críticas cercanas al Grupo 47 alemán.

Obra de transición, *Las sombras rojas* marca un límite respecto a las siguientes novelas de Satué. En 1988 verían la luz dos textos que, además de ser fiel reflejo de un importante proceso de maduración literaria, suponen la constatación y encuentro del autor con su propio universo literario. Ambas obras establecen dos líneas narrativas que vertebran el conjunto de su obra: *La pasión de los siniestros* y *Desolación del héroe*. Se trata de dos novelas que trazan dos formas de entender y de encuadrar la acción novelística, dos líneas de escritura que ya quedaron esbozadas en el ciclo iniciado por *El círculo infinito-Las sombras rojas* y *El desierto de los ojos*, respectivamente. Así, mientras *La pasión de los siniestros* se encuadra, casi como trilogía en el primer ciclo, *Desolación del héroe* establece una línea de parentesco narrativo con el relato mítico de *El desierto de los ojos*.

IV. *Desolación del héroe* es el texto más breve del autor y único escrito a modo de diario íntimo. La obra es especialmente significativa por cuanto que en ella encontramos a dos personajes que serán capitales en la geografía humana de las obras de Satué: Enrico Conti y el comandante Stéphanos. Ambos muestran los rasgos de los seres perseguidos, rescatados o supervivientes de un acto creativo del autor íntimamente ligado a la destrucción y a la soledad. Son producto de esa personalísima relación que Satué mantiene con la escritura, una relación de mutuo acecho en el que el acto de escribir comparece en el texto como un hecho pulsional y convulso. De tal relación con el texto nacen Conti y Stéphanos, que en *Desolación del héroe* quedarán hermanados por un narrador ambiguo cuya voz no es fácilmente identificable¹². Al igual que sucediera en *El*

¹² A este respecto el autor ha declarado: «Dudo aún si el texto lo dictó Stéphanos - un oficial en campaña - o si lo descubrió su asistente, Enrico Conti» (Diario El Sol, 24-V-1991)

desierto de los ojos reencontramos elementos que permiten establecer una relación de intertextualidad en ambas obras: un espacio mítico de imprecisos límites, un tono legendario que rompe con las medidas espaciotemporales, elementos fantásticos, influencia del cómic... Así, llevados por la escritura asistimos a una acción de guerra dirigida contra los invasores amarillos en un territorio fantasmal en el que el enemigo adquiere la cualidad de seres espectrales y vampíricos. Conforme la acción avanza, el conflicto se instala en la propia conciencia del personaje adquiriendo el matiz de una venganza personal del personaje Stéphanos contra la obsesión que se va apoderando de él -la sacerdotisa Gore que encabeza la sublevación de los pueblos amarillos. Finalmente, reaparece la frontera como elemento literario en donde la épica hunde sus raíces. El diario íntimo de Stéphanos - diario también de una contienda - se plantea como un texto en el que la ambigüedad establece el vínculo entre los dos personajes principales. Así, mientras Stéphanos está rodeado de una aureola de héroe de guerra, de figura legendaria, Conti es el ser enigmático que saldrá airoso del conflicto. De esta forma, Conti retomará el testigo narrativo en *La carne* mientras que Stéphanos sólo reaparecerá fugazmente como el antiguo héroe del que únicamente queda un retrato. Sin embargo, tanto uno como otro están enmarcados en esa estirpe de «hermosos perdedores» que son los personajes de Satué.

En las reflexiones de *Desolación...* se reflejan las preocupaciones de un ser atormentado que apenas si ya distingue la diferencia entre la vida y la muerte. Se establece, asimismo, una ruptura en la temática amorosa; si en las anteriores obras del autor el personaje principal encontraba siempre un refugio en la mujer, aquí desaparece el objeto afectivo. Stéphanos sustituye su antigua relación convencional - «El amor por una mujer bella, sencilla y distinguida ha hecho más fácil llevar mis decepciones¹³» - por la atracción destructiva, violenta, mezcla de sexo y dolor de la sacerdotisa Gore -su posesión implica su derrota y por tanto la venganza. Eros y Thánatos se imbrican en la figura de la mujer ligada al poder y a la destrucción. El objeto erótico ha sustituido al objeto amoroso. Es significativo que Stéphanos salve la vida gracias a una niña-prostituta, síntesis de la mujer como ser amoroso y de la mujer que encarna el deseo y la perversión.

V. Las instancias narrativas que se ponen en juego y el planteamiento formal varían notablemente en *La pasión de los siniestros* (Premio Ateneo de Santander 1987). Detrás de ella, acaso como pasos obligados para su gestación, están *Las sombras rojas* y *El círculo infinito*. Las citas de Hammet y Camus que

¹³ *Desolación del héroe* Editorial Alfaguara, Madrid 1988 p.61

encabezan el texto son elocuentes respecto al despliegue narrativo que encontramos posteriormente en la novela. La estructura argumental repite algunos de los esquemas más característicos del autor: Gobi, personaje central de la obra, regresa a su antigua ciudad movido por un imperativo moral que le obliga a saldar cuentas con su pasado. La traición se encuentra al final de la aventura en la que Gobi sucumbirá sin remedio. El final cerrado - único en el conjunto de las novelas de Satué - nos habla de hechos consumados y de un planteamiento estructural inédito hasta hora en su narrativa. La influencia de la novela negra, asumida y reflejada en el texto en clave de homenaje se une a la crónica de una épica personal y existencial centrada en la figura de Gobi. Satué explora en su personaje el interior de ese nuevo tipo de héroe creado por Hammet, el «strong-silent-man», el hombre arquetípico de la acción, el hombre-silencioso-que-solo-actúa y que Satué nos revela desde el fondo de sus motivaciones.

Dos elementos novedosos hacen de *La pasión de los siniestros* un texto singular respecto al resto de su producción: las reflexiones metaliterarias sobre la novela negra y el quehacer literario¹⁴ así como el planeamiento del intratexto «Los papeles de Rudi¹⁵» de carácter testamentario y cuyo desarrollo formal responde a la estructura de los guiones radiofónicos. Es interesante constatar el trabajo textual realizado por el autor en torno a la «estética de lo siniestro». Tomando elementos estéticos de la sociedad postindustrial, de determinados movimientos musicales, del cómic y del neoexpresionismo alemán, Satué recrea en el Gran Bas - ciudad donde se recrea la acción novelesca - la atmósfera de lo siniestro. Para ello, no duda en introducir citas musicales de grupos próximos a tal estética - Joy Division, Durruti Colum, New Order o The Cure - rompiendo así la atmósfera de lo elegíaco y siendo al mismo tiempo que un motivo de reflexión y de recuperación de la memoria del personaje desaparecido. Así, el texto «Los papeles de Rudi» aparece inserto como un documento del pasado y como decálogo ético y estético de los siniestros, transformados aquí en un grupo de activistas.

El concepto estético y filosófico de lo siniestro está íntimamente vinculado a la memoria y como tal funciona en la novela; lo siniestro como todo lo que recuerda a la propia identidad cuando el pasado reaparece. Mecanismo que traducido a instancias colectivas nos remite a lo anterior a la humanidad: la percepción del horror, de la nada. Visión paralizante cuya traducción cromática es el negro.

Gobi se atrinchera en su memoria y en su conciencia. El pasado posee para

¹⁴ *Ibidem* p.132-204

¹⁵ *Ibidem* p.99

él el carácter ambivalente de lo trágico, el deber le guía hacia el pretérito aún a sabiendas que sucumbirá en el enfrentamiento - he ahí el más puro sentido de la tragedia.

El propio narrador nos advierte de la «mentira de la nostalgia»:

«...era él mismo, su memoria, que remontaba los recuerdos que podían ser enlatados en una tumba¹⁷».

Esta lucha del personaje está ligada a su esfuerzo por la supervivencia, por escapar del mundo espectral al que le condena su pasado:

«El cigarrillo era cierto. Y la colilla continuaba encendida. Estuvo a punto de abrasarse los dedos. Pero se dio cuenta a tiempo. ¡Reaccionaba! Estaba vivo¹⁸».

El fatalismo y la inutilidad de cualquier intento por cambiar lo inexorable de los acontecimientos pasados o futuros se traduce en una singular recreación de ambientes en los que se mueven los personajes. Las atmósferas descritas por Satué responden a menudo a un concepto escenográfico del entorno. Los personajes se inscriben en el escenario como un elemento más a la manera en que vemos moverse a los actores del cine neoexpresionista: violentos contrastes de luz y sombra entre los cuales los personajes aparecen como prolongaciones del espacio, perspectivas distorsionadas donde el decorado - la ciudad - adquiere el rango de un personaje con sus propias motivaciones y que, a modo de gran monstruo, todo lo llena, todo lo controla.

VI. En 1989 el autor publica *Múltiples móviles*, un volumen en el que se recopila una selección de trece relatos aparecidos en revistas literarias, antologías y escritos a lo largo de diez años. En él se perciben las motivaciones que, de forma paralela, desarrolla en sus novelas. La voluntad fragmentaria y el ensayo de diferentes registros y fórmulas estilísticas son las notas predominantes del libro. *Múltiples móviles* nos acerca al mundo narrativo de Satué desde la perspectiva de un género en el que el autor ha hallado una excelente cancha en donde ejercitar la esgrima de la escritura, de ahí su carácter poliédrico y heterodoxo ya anunciado en el título del volumen. Así, frente a narraciones de marcado corte policíaco - «Múltiples» - encontramos otros de ambientación bélica - «Noticias de los cadáveres», texto emblemático de la narrativa de Satué - otros en los que predomina el tono lírico y erótico - «Reflejos de la lucha» - e incluso experimentos cercanos a la narración minimalista - «Cotidiana» - o la prosa poética - «Móviles».

¹⁶ *Ibidem* p.92

¹⁷ *Ibidem* p.78

¹⁸ *Ibidem* p. 80

El conjunto presenta algunos elementos que hacen pensar en una novela en estado embrionario. Así, por ejemplo, el personaje Max Wainbourg reaparece en seis de los relatos encarnando un tipo humano alejado por completo de los Gobi, Conti, Gregor etc. y que es el reflejo del poder cínico instaurado. Wainbourg es el antagonista perfecto de los personajes más cercanos a la novelística de Satué.

Sin embargo, los distintos registros estilísticos mantienen de una u otra forma las referencias temáticas de la obra novelística así como las preocupaciones formales y conceptuales del autor. La confusión conciencia-inconciencia, la violencia como acto redentorio, los espacios fantasmagóricos, la realidad como inquietante sombra de lo espectral y los límites borrosos entre la vida y la muerte, son claves que dan al libro la factura más personal del autor. *Múltiples móviles* es un conjunto de relatos coherente que, desde diferentes planteamientos formales, son una buena muestra de la escritura de Satué.

VII. En *La carne* reencontramos a Enrico Conti marcado por las huellas del desengaño de sus antiguos ideales anarquistas y desertor del ejército imperial. Pero Conti, a pesar de todo, no renuncia a su anhelo más íntimo: ser escritor. Una ilusión que mantiene y salvaguarda de los peligros que acechan en las difíciles empresas en las que se embarca casi a modo de autocondena, de autoexilio. Periodista de una publicación ilegal, corrector de pruebas, etc. Conti, además está asediado por los recuerdos y el reencuentro con su antigua amante, Moira. Su relación con los otros está condicionada por los oscuros canales por los que discurren el sexo y la violencia. El hilo argumental, más sugerido que explicitado, se desarrolla al rededor de una investigación o misión que ha de cumplir.

Satúe experimenta en su novela con el lenguaje pornográfico, dotando a la planicie mecanicista de los relatos eróticos al uso de un relieve lingüístico que es fruto de un trabajo de estilo sin precedentes en su obra. El autor, a partir de una recreación del lenguaje, consigue reflejar el sexo de forma descarnada y cruel pero en la que percibimos el palpito de un hecho a fin de cuentas misterioso, nunca atrapado por completo en las redes de la expresión escrita. El experimento formal - si es que cabe hablar de «experimento» y no de prolongación inevitable de la propia historia que se cuenta - nos habla de un autor que mantiene una relación con el lenguaje que responde a los golpes de una pulsión total - se trata de una obra no sólo escrita con la cabeza sino con todo el cuerpo. A partir de estas premisas la novela despliega distintos registros a lo largo del texto, sugiriendo incluso la reflexión de la escritura sobre sus propias motivaciones como material de expresión de la experiencia erótica.

«No se atrevió a pensar si en ese lapso de tiempo sufriría, si la boca se apoderaba del miembro por el gusto de la contienda; si las caricias cuestionaban

el ritmo preciso de una mecánica o se plegaban a un saber remoto, instintivo¹⁹».

El cuerpo es el último reducto vital y expresivo que le queda a Conti, y en ese callejón sin salida se desarrolla la acción novelesca como motivación llevada a sus últimas consecuencias. El tono oscuro y la crudeza aparecen como pilares sobre los que se erige la obra son punteados estilísticamente por chispazos de lirismos que alumbran a fogonazos la penumbra que cubre el espacio literario otorgándole así la ambigüedad expresionista del claroscuro.

En *La carne* nos situamos en un universo narrativo más complejo que en las anteriores obras del autor. El espacio narrativo, a través de casi cuatrocientas páginas, gira alrededor del hecho de la carnalidad enfocado desde una perspectiva en la que el erotismo es la única experiencia válida para la expresión y en la que la ternura queda velada tras unas relaciones que se mantienen bajo el signo del poder y del sometimiento. Relaciones cuya violencia funciona como un resorte ante el hecho de la muerte. El autor no se ha permitido - no podría permitirselo - la frivolidad ni el juego irónico.

«La dentellada de la muerte anunciaba como un recuerdo, una advertencia. Los músculos se crucificaban así mismos. Lo incontable, la perversa entrega a la avalancha...²⁰».

En este sentido el texto de Satué está emparentado con Bataille, ya que se percibe en él una concepción del sexo y del deseo eminentemente vitalista en el que la potenciación del derroche carnal ha de ser una alabanza de la pérdida, de lo irrecuperable. El deseo y la muerte se entrecruzan en el acto sexual y en el de la escritura, de ahí la imbricación lingüística del texto y el tono profundamente existencial. Por ello el autor ha desterrado cualquier tentación de fácil complacencia ante el sexo, tan habitual por otra parte en cierto tipo de literatura de corte erótico. El resto es la experiencia estremecedora de los cuerpos que sucumben el uno al otro en un vaivén que roza el placer y el dolor, la vida y la muerte.

«Sus huesos repiquetearon con las rápidas entradas y salidas que fundían los cuerpos, los jadeos y la muerte de ambos en una agitación única, repentina²¹».

La carne se sitúa en la órbita de autores que, como Henry Miller, Nabokov o Bukovski se han acercado al mundo de lo erótico desde unos presupuestos vitales y existenciales en los que no caben los frívolos devaneos o la coquetería literaria. Apuestas de escritura que enclave pictórica encontramos en los lienzos de Francis Bacon o Klossovsky.

¹⁹ *La carne* Editorial Alfaguara, Madrid 1991, p. 194

²⁰ *Ibídem* p.159

²¹ *Ibídem* p. 159

«Era como si, de común acuerdo, ambicionaran una nobleza que exigía el derramamiento de la sangre. No habían reparado en las uñas. Las uñas herían la tersura de unos cuerpos satisfechos, ansiosos²²».

Frente a la clara voluntad desmitificadora de un Miller, Satué plantea su universo textual dotándolo del aura de lo misterioso, del acto siempre enigmático. De ahí las resonancias míticas de nombres como Moira o Minerva. En el marco formal y estilístico labrado por Satué se encuadran algunas de las motivaciones que se han ido rastreando a lo largo de sus anteriores obras. La muerte, omnipresente en toda su narrativa, vuelve a establecerse como presencia inevitable que determina el espacio de la acción, las motivaciones de los personajes y su desesperada violencia.

«Es muy fácil sentir ganas de vivir cuando te rodean los muertos. Pero en este caso el muerta era yo mismo. El cadáver discreto. El traidor a la noble causa de concordia por la que mi amigo había entregado su joven vida²³».

Asimismo, la trama desarrolla un hilo temático que subyace a lo largo de toda la obra y que es uno de los motivos más recurrentes en la narrativa de Satué: el poder. Conti sabe que es víctima de una gran maquinaria que, implacable, cierne sobre él sus extrañas leyes, nada puede hacer para evitarlo pues el poder se mueve al margen de cualquier motivación que no sea el daño. Por ello, y porque necesita «Librarse durante un tiempo de los recuerdos²⁴» adopta la postura vital del emboscado imponiéndose tareas en las que la acción mecánica suplanta a la razón o al sentimiento.

La figura de la mujer es encarnada por Moira, - desaparece definitivamente el personaje femenino como figura amorosa - mujer que posee rasgos de un ser

²² *Ibidem* p. 159

²³ *Ibidem* p. 309

²⁴ *Ibidem* p.127

El círculo infinito, Editorial Planeta, Barcelona 1983

El desierto de los ojos, Editorial LAIA, Barcelona 1985

Las sombras rojas Ediciones Libertarias, Madrid 1986

La pasión de los siniestros (Premio Ateneo de Santander 1987) Editorial Plaza y Janés, Barcelona 1987

Desolación del héroe Editorial Alfaguara, Madrid 1988

Múltiples Móviles Editorial Tantin, Santander, 1989

La carne Editorial Alfaguara, Madrid 1991

Alfonso Guerra. El conspirador, Editorial Temas de Hoy, Madrid 1991

Heavy metal, Editorial Cátedra, Madrid 1992

La ciudad de las mil noches, Editorial Anaya, Madrid 1992

Mágica radio, Editorial Anaya, Madrid 1992

casi mítico y maligno - una perversa Lilith - consagrado al dominio carnal y al poder.

Al margen de referencias espaciales y elementos literarios que sitúan a la novela en las mismas coordenadas literarias que las anteriores obras del autor, *La carne* supone un esfuerzo conceptual y formal de síntesis y sabiduría narrativa en el que Satué ha fusionado los elementos más esenciales de su universo literario, síntesis de relato mítico y crónica existencial que, como una parábola, alude sin señalar a las zonas más oscuras y violentas de los seres. Seres que son la expresión última de un esfuerzo por transformar su indigencia vital en un gesto de epicidad, en una lucha condenada a la derrota.

La carne es pues un texto generado por las premisas conceptuales y literarias en las que se inserta toda la narrativa del autor. Una narrativa en donde el lenguaje funciona como resultado último de una reflexión que responde a su vez a un afán de honestidad intelectual, poco común hoy, y por describir las coordenadas existenciales del hombre moderno y lo desvalido de la condición humana.