



Facultad de Humanidades  
Departamento de Filología Española

***EL DON DE VORACE. NOVELA LÍRICA Y ACTITUD  
POSMODERNA***

Trabajo de Fin de Grado  
Grado en Español. Lengua y literatura

Yeray Barroso Ravelo

Director: Dr. Juan José Delgado Hernández

San Cristóbal de La Laguna

2015



Facultad de Humanidades  
Departamento de Filología Española

***EL DON DE VORACE. NOVELA LÍRICA Y ACTITUD  
POSMODERNA***

Trabajo de Fin de Grado  
Grado en Español. Lengua y literatura

Autor: Yeray Barroso Ravelo

VºBº

Dr. Juan José Delgado Hernández

## ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	4
ABSTRACT Y KEYWORDS	5
1. INTRODUCCIÓN	6
1.1. Antecedentes y contexto	7
1.2. Resumen argumental de la obra	10
1.3. Justificación del tema elegido y objetivos del trabajo	11
1.4. Enfoque y metodología	11
2. DESARROLLO DEL TEMA	13
2.1. Novela lírica	13
2.1.1. Irracionalismo	16
2.1.2. Mito, cuerpo y máscara	21
2.1.3. Heteronimia	25
2.1.4. La primera persona ante personajes molestos	28
2.1.5. El hibridismo textual	32
2.1.6. La literatura y su influencia en el yo	34
2.2. La actitud posmoderna	36
2.2.1. La desregularización de las jerarquías tradicionales	37
2.2.2. La metafísica del caos y la destrucción	39
2.2.3. La caída de los ídolos y las utopías	39
3. CONCLUSIONES	42
4. BIBLIOGRAFÍA	44

## **RESUMEN**

El trabajo de Fin de Grado, “*El don de Vorace. Novela lírica y actitud posmoderna*”, supone un acercamiento crítico a la primera y única novela de Félix Francisco Casanova. Esta se publicó en el año 1975 después de que obtuviera el premio de novela Benito Pérez Armas. Casanova escribe en medio del denominado *boom* de la novela canaria de los años setenta, puesta en valor por editoriales, lectores y crítica. Dicha aproximación crítica la vertebran dos ejes temáticos: por un lado, el lirismo, abordado desde el concepto de la novela lírica, que se manifiesta desde diferentes tipologías, como el irracionalismo, el mito, el cuerpo y la máscara, así como la heteronimia o la visión del yo con respecto a los otros, y por otro lado, la muestra de una actitud posmoderna que se presenta desde la desregularización de las jerarquías tradicionales, la metafísica del caos y de la destrucción, la caída de los ídolos y de las utopías.

Metodológicamente se ha desarrollado un estudio narratológico, concentrándonos en los contenidos y formas que definen la novela. Este trabajo supone el intento de analizar la complejidad que la trama presenta a través de un protagonista conflictivo. La novela exige lectores activos y presenta un mundo interior simbólicamente convulso. Este mundo necesita ser interpretado. Bernardo Vorace Martín es narrador y protagonista de una novela que retrata la vivencia de un personaje descontento con el mundo en que vive. En consecuencia, procurará una salida mediante la consecución de un ideal que resultará irrealizable.

## **PALABRAS CLAVE**

Novela lírica, posmodernidad, irracionalismo.

## **ABSTRACT**

The final degree project “*Vorace’s gift. Lyrical novel and postmodern attitude*” entails a critical approach to the first and only novel by Félix Francisco Casanova. This latter was published in 1975, after he won the Benito Pérez Armas novel award. Casanova writes in the middle of the so-called boom of Canary novel in the decade of the 1970s, put in value by publishers, readers and critics. The said critical approach is made up by two thematic focuses: on the one hand, lyricism addressed from the concept of lyrical novel, which appears with different typologies such as irrationalism, myth, the body and the mask, as well as heteronomy or the vision of the self in relation to the others, and, on the other hand, the sign of a postmodern attitude which arises from the deregularisation of traditional hierarchies, the metaphysics of chaos and destruction, and the fall of idols and utopias. Methodologically, a narratological study has been developed, focusing on the contents and forms which define the novel. This project entails an attempt of analysing the complexity which the plot shows through a troublesome protagonist. The novel requires active readers and shows an inner world symbolically convulsed. This world needs to be interpreted. Bernardo Vorace Martín is the narrator and protagonist of a novel which portrays the experience of a character dissatisfied with the world where he lives. As a consequence, his objective is an immediate exit from that world through the attainment of an ideal which will become unrealisable.

## **KEYWORDS**

Lyrical novel, postmodernism, irrationalism.

## 1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo consta de dos componentes centrales que se perciben en *El don de Vorace*, de Félix Francisco Casanova: la forma en que se expresa la novela lírica y la actitud posmoderna. El análisis de otros aspectos no es posible abordarlo dada la extensión limitada del mismo. Pasemos a mostrar una breve semblanza del autor y del marco contextual en que su novela se presenta:

Félix Francisco Casanova nació el 28 de septiembre de 1956 en la isla de La Palma, lugar al que se había trasladado a vivir su padre con motivo de la represión franquista. Allí pasó su infancia más temprana, ya que en la década de los sesenta toda la familia se trasladaría a Santa Cruz de Tenerife. Una vez instalado en Tenerife comienzan a percibirse sus inquietudes artísticas, en principio no relacionadas directamente con la literatura. De hecho, la escritura llegó como parte de la creación musical, de ahí que sus primeros poemas fueran escritos en inglés como letras de rock. Además de la música y de ser un gran lector, otras pasiones de Casanova fueron el cine, el cómic o la fotografía. Sus primeras publicaciones vieron la luz en los primeros años de los 70. Comenzó dando a conocer varios textos en prensa, junto a su amigo Ángel Mollá, bajo el nombre de Equipo Hovno. Ambos llegarían a firmar un manifiesto. En estos años se intensificará su acción creativa y muy pronto, en 1973, cuando apenas tenía dieciséis años, obtuvo el premio de poesía Julio Tovar con su libro *El invernadero*. Su participación en diarios como *El Día* o *La Tarde* fue constante. Su segunda publicación, *El don de Vorace*, obtuvo en 1975 el premio de novela Benito Pérez Armas. Unos meses después volvería a ser galardonado, esta vez con el Matías Real de poesía por *Una maleta llena de hojas*. Su muerte prematura se produjo el 14 de enero de 1976. Dejó, sin embargo, textos inéditos que su padre, Félix Casanova de Ayala, se encargó de rescatar en los años siguientes. En 1980 se publicaría *La memoria olvidada*, que reúne sus libros de poemas premiados y anteriormente referidos, además de una cantidad importante de creaciones inéditas. En 1983 se dio a conocer el diario íntimo escrito durante el año 1974 con el título *Yo hubiera o hubiese amado*. Su padre también recopiló varias obras creadas en conjunto, entre las que destaca *Cuello de botella* de 1976. En las décadas siguientes sus obras se siguieron reeditando. En el año 2010 se realizó una nueva publicación de *Yo hubiera o hubiese amado*, de *El don de Vorace* y una antología poética. Además, durante dicho año se tradujo su novela al francés bajo el título *Le don de Vorace*. En el año 2014 se publicó la traducción al alemán: *Heute ist mein letzter Tag Lebending (hoffentlich)*.

## 1.1 Antecedentes y contexto

En el contexto de la novela española de la década de los sesenta y parte de los setenta se opera un cambio de concepción creativa, en parte producido por el hastío ante formas narrativas que supeditaban el arte al marco del realismo social. Este rechazo, unido a la apertura socioeconómica que vivía España, así como a la influencia creciente del fenómeno del *boom* hispanoamericano, alejó a algunos narradores de concepciones realistas y los acercó a una manera de contar que tendía a la experimentación. La influencia de la novelística extranjera, protagonizada por autores como Joyce, Faulkner, Camus o Kafka, no solo cambió las necesidades lectoras, sino las motivaciones escritoras.

Posiblemente el primer precedente pueda encontrarse en la obra *Tiempo de Silencio* de Luis Martín Santos, publicada durante el año 1962, muy influida por la escritura de Joyce, aunque sin separarse del todo de una concepción realista. Es a partir de estos años, intensificado en la década de los setenta, cuando autores de varias generaciones comienzan a abandonar una literatura anclada en lo testimonial, en favor de una narrativa del sujeto.

Jean Paul Borel, al respecto<sup>1</sup>, ha señalado similitudes experimentales entre la obra del presente estudio: *El don de Vorace* (1975), y *Santa Ava de Adis Abeba* (1970), escrita a cuatro manos entre Carlos y Eugenio Trías, hermanos que firmaron con el seudónimo Cargenio Trías, *La calle de los árboles dormidos* (1974), de José Leyva y *Autoejecución y suelta de animales internos* (1975), de José M. Álvarez Flores.

El experimentalismo, que Antonio Cerrada Carretero considera en *La novela española en el Siglo XX* (1983) como continuación de aquel que aparece en los años posteriores a la primera Gran Guerra, se manifiesta en *El don de Vorace* con ciertas características que el propio Cerrada Carretero enumera: el empleo de un caótico monólogo interior, la división de la obra en secuencias distribuidas aparentemente de forma caprichosa; una estructura experimental que rompe con la linealidad de la novela tradicional, la ruptura de las imposiciones espacio-temporales, la desrealización del mundo referencial; un desencanto que conduce a una actitud existencialista o, en otros casos, a una posición contracultural; el rumbo hacia lo imaginativo, que llega a hacer verosímiles las más increíbles situaciones o el juego de mitificaciones y desmitificaciones elaborado por el novelista (Cerrada Carretero, 1983, pp. 85-89).

---

<sup>1</sup> La referencia ha sido tomada de: Peñate Rivero, J. (1992). «El don de Vorace y la nueva narrativa: de la contradicción a la perplejidad», en *Félix Francisco Casanova*. Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria, Cabildo Insular de Tenerife y Ha editor, (pp.31-50).

Es de vital importancia la apuesta que las editoriales realizaron por este tipo de obras, lo que hizo que la repercusión fuera inmediata y que muy pronto se comenzara a hablar de una nueva tendencia existente. Alfaguara, Seix Barral, Akal y Talleres Ediciones JB fueron las más interesadas en la causa experimentalista.

María del Mar Langa Pizarro advierte que en los setenta hubo una primera víctima: la propia novela experimental, “cuyo eclipse se sitúa en torno a 1974. Frente a la dictadura estética de lo que Vázquez Montalbán dio en llamar «novela ensimismada», la mayor parte de los escritores evoluciona hacia un nuevo clasicismo. Así lo hicieron Félix de Azúa, Vicente Foix[...]” (2002, p24). No obstante, “la vía experimental, si bien mermada, no se extinguió. Ejemplo de ello son *¡Oh, juventud divino tesoro!* (J.A. Fortes, 1975), *Intolerancia* (J. Daniel, 1983), *Mas la ciudad sin ti...* (J. Mina, 1986) y la polémica *Larva. Babel de una noche de San Juan* (J. Ríos, 1983)” (2002, p.25). Pese a que se señala al Estado de las Autonomías como punta de lanza para la promoción de las culturas regionales (Langa Pizarro, 2002, p.27), en Canarias esta atención a lo propio se inicia antes de que esta situación política se produjera.

En torno a los primeros años de los 70 surge en Canarias, al mismo tiempo que en España se estaba proponiendo un cambio hacia la experimentación, un fenómeno que ha sido discutido y analizado por varios autores. El resultante de los debates suscitados en torno a la cuestión demuestra el interés de la misma. Como el proceso es intergeneracional, debe ser tenido en cuenta el artículo “La narrativa canaria de posguerra” (1975) que Luis Alemany publicó en *Cuadernos hispanoamericanos*. Posteriormente, Juan Manuel García Ramos, en 1981, publicó el artículo “La narrativa canaria actual”. Un año después, en 1982, hizo lo mismo Jorge Rodríguez Padrón con *La nueva narrativa canaria* y ya en 1985 dio a conocer un estudio extenso que hacía referencia al fenómeno: *Una aproximación a la nueva narrativa canaria* (1985), hecho al que regresaría en el año 2002, al publicarse el breve libro *Narrativa en Canarias: Compromiso y dimisiones*. En 1995, además, Francisco Juan Quevedo García publicaba su tesis titulada *Constantes de la narrativa canaria de los setenta*. En 1996 se celebró el II Encuentro de narrativa canaria, donde A. Alonso, Juan Pedro Castañeda y Juan Cruz Ruiz trataron de responder a la siguiente cuestión: “Los años 70: ¿Nacimiento de la novela canaria?”. Ya en el año 2008 Daniel María volvía a incidir en la valoración y estudio de la década de los setenta mediante el artículo “Visiones sobre el fenómeno de los setenta”.

En este periodo nacen proyectos editoriales en las islas como Talleres Ediciones JB, que abrió las puertas a este fenómeno desde Madrid de la mano de Manuel Padorno y Josefina Betancor, Inventarios Provisionales en Gran Canaria, así como Edirca. A esto hay que sumarle

la importancia que tomaron premios como el Benito Pérez Armas en Tenerife o el impulso del Benito Pérez Galdós en Gran Canaria. Como intento frustrado debe señalarse el Premio Canarias de novela que trató de impulsar Inventarios Provisionales y que solo se convocó en una edición, quedando este desierto.

Aunque Félix Francisco Casanova era mucho más joven que quienes comienzan a publicar en la década de los setenta y por edad no pertenece a los autores de la generación, sin embargo, se inserta en ella, pues *El don de Vorace* se publica en medio del fervor por una literatura que, como la canaria, fue puesta en valor por la crítica en dicho momento. En los primeros años de los setenta dieron impulso al fenómeno autores jóvenes como Juan Cruz, Alberto Omar Walls, Juan Jesús Armas Marcelo, Luis Alemany, Luis León Barreto, Juan Manuel García Ramos, Pedro Castañeda, Fernando Delgado o Víctor Ramírez.

En esta década se produce la confluencia de una amplia nómina de autores noveles con autores nacidos en la década de 1920, como Isaac de Vega o Rafael Arozarena, mediante la reedición de *Fetasa* o la publicación de *Mararía*. Confluyen también autores nacidos en la década de 1930, como Alfonso García Ramos o Emilio Sánchez-Ortiz, entre otros.

A todo esto hay que sumar la reedición de obras como *Crimen, Lancelot 28º – 7º* o *Media hora jugando a los dados* de Agustín Espinosa, realizada por Ediciones JB en 1974. Convergen, por tanto, obras que llegan desde las vanguardias y obras publicadas por primera vez, así como autores nacidos en diferentes décadas del Siglo XX. Para que esto tuviera lugar fue importante la reputación y el valor que comenzaron a tener ciertos premios, como el Benito Pérez Armas. Precisamente, pese a que no es obra de autor novel y tampoco se ubica dentro de la experimentación, *Guad*, de Alfonso García Ramos, ganadora en la edición de 1970, es la primera obra que comienza a ser atendida por la crítica y los lectores. A partir de este momento se genera un ambiente que favorece la lectura y la reedición de las obras en los años siguientes. En relación con ello, estas novelas fueron premiadas posteriormente: *Crónica de la nada hecha pedazos*, de Juan Cruz, en 1971, *Migajas*, de Luis Ortega Abraham, en 1972, *Tachero*, de Fernando Delgado, en 1973, así como *El don de Vorace*, en 1974. Además, *La canción del morrocoyo*, de Alberto Omar, fue Premio de Edición en 1971 y premio Benito Pérez Galdós en 1972, *Bumerán*, de José Manuel García Ramos, fue finalista en 1973 o *El exterminio de la luz*, de Carlos E. Pinto y José Carlos Cataño, que firmaron con el seudónimo Pórfido Santos John, también fue finalista de dicho premio en 1974. Es en este contexto creativo donde se publica *El don de Vorace*.

Aunque existe una tendencia hacia la experimentación en Canarias y en la península ibérica, las principales influencias de Félix Francisco Casanova se encuentran en la literatura extranjera. De este modo *La metamorfosis* de Kafka, *La caída* de Camus, *El lobo estepario* de Herman Hesse o *El túnel* de Ernesto Sábato son lecturas que influirán en el autor de *El don de Vorace*. No son eludibles tampoco obras como *Una temporada en el infierno* de Rimbaud, *Las flores del mal* de Baudelaire, el conjunto de heterónimos de Pessoa o *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautréamont. Estas lecturas son las más evidentes cuando se rastrea *El don de Vorace*. Los vasos comunicantes que se pueden establecer, además, no tienen relación única con la literatura. La música que llega en esos momentos desde Europa y América, principalmente el rock y el jazz, supone otro punto de referencia. Si no es eludible el contacto con otras obras literarias, Bernardo Vorace tampoco puede explicarse sin la música: los Rolling Stones, B.B. King, J.L. Hooker, John Coltrane, Hendrix o Zappa aparecen constantemente proporcionándole una banda sonora a la obra.

## **1.2. Resumen argumental de la obra**

Bernardo Vorace despierta tras su tercer intento de suicidio. Con esta repetición de acciones fallidas comienza convencerse de que posee el don de la inmortalidad, lo que le genera un gran sufrimiento. El estado al que se enfrenta Vorace es contradictorio, pero la acción se desarrolla fuera de todo dramatismo excesivo. El propio narrador, Bernardo, sale en busca de momentos de alivio, que encuentra en el arte, la música y la literatura, en la sensualidad, corporeizada en Marta, Débora y Jazmín, y en lo lúdico, que se observa en su propia actitud. Bernardo considera que el ideal de inmortalidad se halla reflejado en un poeta inmortal que conoció gracias a un libro titulado *El biógrafo del universo*. El protagonista entiende que para conseguir este ideal debe eliminar a todos los personajes conocidos, ya que le resulta molesto que estos conozcan su pasado y sus debilidades. Por ello, en estado de confusión, entre el sueño y la realidad, comienza a urdir un plan para asesinarlos en una fiesta de máscaras que llama «la Gran Mojiganga». En ella Bernardo tiene proyectado quemar a todos los personajes que le generan problemas. Cuando lo consigue no llega a su objetivo. El ideal se ve imposibilitado. Bernardo, en la cárcel, se degrada de forma progresiva por permanecer en el mundo y advierte que ningún inmortal puede ser idealizado. Vorace deja patente al final su contradicción: cuando va a ser ejecutado se aferra a su condición de inmortal. La última secuencia ofrece un final abierto: el narrador está soñando el momento posterior a su ejecución.

## 1.2 Justificación del tema y objetivo del trabajo

El estudio de la literatura constituye uno de los grandes centros del grado en *Español: Lengua y Literatura* que se imparte en la Universidad de La Laguna. Al respecto, la literatura escrita en Canarias tiene presencia dentro del plan de estudios. Existe una asignatura optativa, *Literatura de Canarias*, en que esta se desarrolla. La novela *El don de Vorace*, de Félix Francisco Casanova, constituye una obra compleja cuyo análisis ha permitido la profundización en el estudio de la literatura desde la adquisición de conceptos relativos a la teoría y la crítica literaria.

Con este trabajo se pretende establecer un marco de significación de la novela, desarrollando cuestiones relativas a la novela lírica y a la actitud posmoderna. Será necesario abarcar terminología diversa, como el irracionalismo, la heteronimia, el mito, el cuerpo o la máscara. Además, serán de utilidad teorizaciones de diferentes pensadores, como Schopenhauer, Foucault, Bachelard o Artaud, entre otros. El objetivo principal, además de entablar contacto con la investigación literaria, es la de ofrecer el resultado del análisis de una de las novelas que sobresalen en el periodo de los años setenta en las islas. Se tratará de ver, al respecto, si esta adelanta cuestiones que serán comunes en la década siguiente.

El interés por la obra de Casanova ha aumentado en los últimos años. De hecho, se reeditan su diario, *Yo hubiera o hubiese amado* y su novela, *El don de Vorace*, durante el año 2010. En el mismo año también se publica la antología poética *Cuarenta contra el agua*. Casi de manera simultánea se presentaron traducciones de la novela al francés y al alemán. Esto ha favorecido la presencia de reseñas en revistas. Sin embargo, aún no se encuentra disponible ninguna edición crítica de su obra y solo se han elaborado artículos o capítulos de libros en torno a la misma.

## 1.3 Enfoque y metodología

Para la realización del presente trabajo se ha preferido un enfoque narratológico, considerándolo más adecuado para analizar el tema escogido: la novela lírica y la actitud posmoderna. No se parte, entonces, de un estudio histórico-literario. Por ello, dada la extensión limitada del trabajo que nos ocupa, se ha dado prioridad al estudio de las cuestiones narratológicas por encima de las demás, pudiendo estas ser desarrolladas en un trabajo futuro.

No se ha partido de una hipótesis previa para analizar los dos centros significativos que se han apreciado en la novela. Ha sido la lectura de la obra la que ha ido decantando el

análisis hacia el discurso lírico, así como el emplazamiento del autor en la actitud posmoderna. Para ello ha sido necesario abordar los diferentes componentes del discurso poético. De este modo, la lectura de bibliografía diversa ha posibilitado la indagación en diferentes apartados correspondientes a lo lírico. En consecuencia, se ha procedido a desarrollar el concepto de la novela lírica y cómo esta se manifiesta en el yo, así como el irracionalismo y las relaciones entre lo literario y lo filosófico; el caso del mito, la significación del cuerpo y de la máscara, vinculado al recurso de la heteronimia y la posición del yo frente a los personajes molestos. También se ha analizado la presencia de la metaliteratura. Por otro lado, no se ha estimado la actitud posmoderna como un procedimiento estético, sino como una manera de actuar del novelista y del protagonista. Ello ha comportado también diferentes apartados: la desregularización de las jerarquías tradicionales, la metafísica del caos y la destrucción, y la caída de los ídolos y las utopías.

Su estudio ha partido desde lo general hasta lo particular. Para el análisis de *El don de Vorace* se hace necesaria una aproximación al comparatismo. Existe una relación entre lo local y lo universal que se aprecia en estructuras análogas a las que recurren diversas literaturas, sin que una sea dependiente de la otra o nazca a partir de ella. Se reconocen muestras compartidas en diversos territorios y tiempos en el ámbito literario, filosófico o estético. Esto hace que las analogías ayuden a comprender mejor los movimientos existentes en la novela.

Con todo, se ha llegado a la conclusión de que el lector se encuentra ante una novela lírica, presentada desde una actitud posmoderna.

## 2. DESARROLLO DEL TEMA

### 2.1. Novela lírica

Angelo Marchese y Joaquín Forradello definen el origen de la lírica, en su *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (2007, p.244), como “forma poética en la que se expresa el sentimiento personal del autor, que se sitúa en el centro del discurso psicológico, introspectivo, rememorativo, evocativo o fantástico con que se determina la experiencia del yo”.

La novela lírica, concepto formulado por Ralph Freedman en su obra *La novela lírica*, viene a definir un tipo de narrativa híbrida que utiliza la novela para aproximarse a la función del poema, entendido este como la expresión instantánea de un sentimiento (1972, pp. 13-19). Esta forma de novela ofrece un mundo desde un punto de vista lírico, una máscara del poeta como fuente de su conciencia, que puede aparecer disfrazada o directa, proyectada con la forma del diario mediante un confesor o narrador en primera persona (1972, p.21). Si se propone un acercamiento al plano formal de *El don de Vorace*, sin adentrarse aún en la significación de los movimientos del narrador, Bernardo reúne las tres condiciones de la función directa que señala Freedman. En la novela, la estructura se manifiesta en forma de diario, pues se anotan fechas de referencia que dejan constancia de lo instantáneo en lo narrado: “Hoy es 15 de diciembre” (2010a, p.42), o también “Hoy, veintiocho de diciembre, cumplo veinticinco años” (2010a, p.51). Esta tendencia estructural transita toda la novela, aunque esta disponga continuos saltos espaciotemporales producto de un protagonista movido por unas emociones situadas en el presente.

Esta posición de diarista se manifiesta en la novela desde dos tipologías. Una en forma de macroestructura que transita toda la obra y otra de microestructura, presente en la agenda en que Bernardo guarda sus memorias pasadas. La aparición de este cuaderno de notas en la novela no supone un elemento superfluo, ya que en él se deposita parte del pasado del protagonista. Vorace, aunque vive en el instante, presenta detalles que ayudan a conocer elementos de su infancia. Todo el pasado de la primera persona que se puede extraer de la lectura de *El don de Vorace* es conocido a través de las confesiones que el protagonista apunta en su cuaderno. De ahí su relevancia. Por él se puede acceder, aunque solo en pequeñas porciones, al Bernardo anterior a lo narrado, del mismo modo que puede conocerse como un poeta en su pasado más reciente. Y no solo eso, sino que se recoge la impresión causada al

leer en el presente los textos escritos con anterioridad:

“Me asombra que yo haya podido sentir esto, seguramente está escrito antes de enterarme de mi don. Miro la fecha, ya han transcurrido dos inviernos más. Ciertamente yo entonces ni siquiera intuía mi verdad, sería por eso que amaba cada momento de mi vida” (Casanova, 2010a, p.54).

Desde la misma conciencia del yo, Bernardo contrapone dos personalidades que desde el presente se observan antitéticas: una feliz, inconsciente aún de su condición de inmortal, quizá inconsciente también del mundo perturbador que lo rodea; y, por otra parte, un Bernardo consciente de la crueldad del mundo en que vive. Actúan como elementos contrarios la voluntad de vivir del pasado, pues el yo habitaba la felicidad, y también actúa la voluntad de fenecer que el individuo tiene en el caso de que su inmortalidad se prolongue en el medio exterior donde se encuentra: “Y ahora que me siento feliz al recordar que en un tiempo pasado fui feliz, pero desesperadamente anhelo sentirme muerto al olvidar que en un tiempo viví” (2010a, p.55). De igual manera actúa el test de personalidad que Bernardo encuentra en uno de sus armarios:

«Personalidad (la totalidad integrada, el temperamento, el intelecto y el organismo físico): Manifiesta una actitud tranquila y sosegada. Su humor es bastante estable y generalmente alegre, manteniendo un gran control y autodominio de sus propios impulsos y sentimientos. Es constante y metódico cuando trata de conseguir algo que le agrada y seduce, optimista, extrovertido y sociable».

Solo después de leer esto es cuando me doy cuenta de lo mucho que he cambiado, casi radicalmente. Soy otra persona por culpa del don de dones. (2010a, p.140).

Aparece también, aunque momentáneamente, un viejo cuaderno del que lee sus impresiones de estudiante de bachiller. El pasado solo se desarrolla para ser comparado o contrapuesto con el presente, que es lo que a Bernardo le importa. Mediante un relato en que una abuela asesina a su nieto, que dice ser de la época en que el protagonista asistía a clases, llega a la siguiente conclusión: “Siempre he sido un sádico, desde esa corta edad afilaba las hachas que ahora uso” (2010a, p.164).

Se produce en la obra de Félix Francisco Casanova la “interiorización, uso de la corriente de conciencia y del monólogo interior, la coherencia del punto de vista, la simultaneidad narrativa, la ruptura de la linealidad temporal y la exigencia de un lector activo” (Gullón, 1984, p.15) en que lo destacable no siempre es la acción, sino la emoción en un tiempo que se encuentra fuera de lo temporal histórico: está en el presente visto casi desde la eternidad. Bernardo Vorace Martín no solo da muestras del mundo tal y como lo ve, sino que vive el instante llevado a su límite, claramente intensificado. Gaston Bachelard, que parte de la confirmación de la teoría desarrollada por Roupnel en su obra *Siloë*, elabora en *La intuición del instante* (1999) una oposición teórica sobre la concepción del tiempo entre la duración bergsoniana, que mide la acción en desarrollo continuo entre el pasado, la duración y el

porvenir, y la concepción del instante discontinuo que propone Roupnel. Bernardo Vorace se ajusta más a la metafísica roupneliana, ya que el pasado no es aquí la esencia del espíritu, sino el presente. La primera persona se ha forjado de instantes solidificados de un tiempo no continuo. El individuo, en esa vivencia de lo momentáneo no necesita “volver a los actos claros de la conciencia” (1999, p.20), hecho que se pone de manifiesto en *El don de Vorace*, pues Bernardo no encuentra su esencia en el tiempo pasado, sino en las problemáticas de la sucesión de instantes. El yo se desarrolla en la intensidad emocional y en el grado de originalidad con que ese ahora es vivido. En la novela, cuando lo momentáneo es llevado hasta su límite, recibe el nombre de «la gran sensación», definida por el mismo Vorace en su desarrollo:

Es algo que siempre me ha ocurrido cuando estoy enfermo, en forma de pesadilla, y a veces me sucede en plena vigilia. La más larga aparición de este fenómeno fue durante un examen de reválida, una sala repleta de estudiantes. De la calle subían sonidos de máquinas perforadoras. Miraba el papel y solo veía jeroglíficos. El meollo daba vueltas, sudaba y trozos de mi cuerpo temblaban como una serpiente agitándose tras ser rebanada en varias secciones. Música de cascabeles en el cerebro, murciélagos con campanillas de cristal abren las telarañas de mis ojos. ¡Yo qué sé! Unos círculos se cierran paulatinamente, me anonada una enorme confusión, mis sentidos lo perciben todo como si me drogara. (Casanova, 2010a, p.129)

Este trance, sin embargo, no adquiere mayor fuerza cuando es definido en la secuencia veintinueve, sino en la ejecución de la Gran Mojiganga. Cuando lleva al acto su propósito central, eliminar a quienes conocen sus debilidades, ya no le interesa ni el pasado ni el porvenir, sino el aquí y el ahora. El estado original de la decisión instantánea, la agitación con que Bernardo lleva al acto sus intenciones es puramente intuitiva. El disfrute del estado de trance, «la gran sensación», es máximo para el yo, independientemente de lo que sientan los otros. Desde el punto de vista que expone Bachelard, el instante “cuanto más hondo penetre más mengua nuestra meditación del tiempo” (1999, p.21). El protagonista adopta una visión egoísta, pues solo interesa ahora la nueva realidad que puede conseguir. El tiempo con el que el yo se consolida nace de la ruptura de instantes. Es lo accidental lo que lo configura.

Si bien hay un pasado para Bernardo en la infancia y un porvenir en espera, que es la consecución de un ideal, la realidad es que las impresiones que el yo pueda tener sobre esto quedan en segundo plano, pues todo está supeditado a la relación del individuo con el ahora: “el instante presente tiene toda la carga temporal, un instante solo se deja para encontrar otro” (1999, p.46). El lector se encuentra ante un texto en el que “las experiencias sensoriales se acumulan en la mente y su desorden estimula la percepción de una realidad diferente: la de la conciencia, puesta de manifiesto al lector, sin intermediarios” (Gullón, 1984, p.20).

La visión lírica, en *El don de Vorace*, no se enmarca dentro de un desarrollo en calma que Ricardo Gullón concede a la novela lírica (1984, p.36), pues su ritmo, además de

depender de la sensación, se encuentra en los impulsos, ejecutados por una psique perturbada. El mundo de Bernardo, que siempre es interior, refleja visiones de la primera persona y es constituido a partir de imágenes que se posicionan en un horizonte inmediato que se quiere alcanzar. Precisamente porque la identidad del protagonista se ha fundado en el impulso, todo el espectro de lo soñado es llevado al acto por medio de un plan constituido desde la improvisación, que sí se corresponde con el “empuje imaginativo” (1984, p.36) del que Gullón habla. Más que calma, la metafísica que adopta Bernardo es la de lo caótico, la de la destrucción y en donde el acatamiento de las leyes aceptadas por otros es visto como una subordinación inaceptable.

### 2.1.1 Irracionalismo

La literatura adquiere un carácter universal común a la especie humana. Cada una de las disciplinas pretende abordar la representación de lo real, en torno a lo que Miguel de Unamuno sentencia: “lo real, lo realmente real, es irracional” (1976, p. 29). No se puede escindir lo artístico, en este caso lo literario, del estudio de lo filosófico. Así lo advirtieron filósofos como Schopenhauer, Kierkegaard o Nietzsche, que “representan en este sentido un trío crucial para entender, aún más, lo profunda y complicada que deviene la relación filosofía-literatura” (Asensi, 1995, p.124). El propio Schopenhauer, según Manuel Asensi, “va a otorgarle a lo estético una altura filosófica” (1995, p.124).

En este sentido, en el panorama español no se debe eludir la presencia de Miguel de Unamuno. Al respecto, en su obra *Del sentimiento trágico de la vida* no solo imbrica lo literario y lo filosófico, sino que no considera que puedan existir por separado, pues entiende que el poeta y el filósofo son “hermanos gemelos si no la misma cosa” (1976, p. 32). La novela puede concurrir en el interés de indagar en sí mismo y en el mundo circundante.

Si se avanza hacia la posición que adopta Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación*, un filósofo que inicia la corriente vitalista e irracionalista, desde una posición filosófica que sitúa la voluntad y lo individual como una vía muy superior a la comprensión racional, las actuaciones de Bernardo entran en consonancia con algunas propuestas filosóficas de Schopenhauer. En *El don de Vorace* existe una alta carga de elementos irracionales, que provienen de una tendencia a la escritura no lineal, a la concepción del instante como sucesión de discontinuidades o a una vitalidad impulsiva. Para ello se hace necesario introducir un breve espacio para el pensamiento schopenhaueriano<sup>2</sup>, pues este será

---

<sup>2</sup> El desarrollo de la propuesta filosófica de Schopenhauer I (2004) y II (2005) ha sido tomada de la obra *El mundo como voluntad y representación* del propio filósofo.

de utilidad para el análisis.

Hay dos afirmaciones centrales en su filosofía: el mundo es la representación del yo, pero también es su voluntad. El fenómeno para Schopenhauer supone un encubrimiento: el modo en que se nos oculta la verdadera realidad de las cosas. El mundo asume unas formas que, para darlas a conocer, necesitan formularse de manera anormal, extraña. Las condiciones de representación objetiva solo pueden darse, por tanto, mediante intuiciones. El mundo ya conocido también se altera mediante la voluntad. Ese mundo real, por tanto, es inconsistente, engañoso e insuficiente. Para la representación de una conciencia, Schopenhauer recurre a analogías o comparaciones. La vida puede ser vista como sueño, que es un *topo* clásico, o desde el velo de maya, metáfora tomada de la literatura hindú, en la que el velo supone el engaño que le hace a los humanos un mundo del que no se puede decir que sea o que no sea. La vida y el sueño, suponen, por tanto, dos hojas de un mismo libro.

Schopenhauer quiere privar a lo real de toda racionalidad, pues lo racional es solo un modo de conocerlo. El individuo es algo más que un ser pensante, está apegado al mundo gracias a su cuerpo. La representación, por tanto, supone la cara visible del mundo. Desde ella este se presenta como un espejismo, como un sueño inconsistente. De ahí la pluralidad de los sueños: el individuo no se puede quedar en la superficie. O pertenece al mundo, y la prueba de esa pertenencia es la forma corporal, o bien, como objeto inmediato de la representación, conoce el cuerpo desde dentro. Cada ser busca conocer por vía introspectiva una identidad que se manifiesta gracias a las conductas y acciones del cuerpo, así como a los actos de voluntad. El cuerpo, por tanto, se posiciona como elemento mediador que permite la autoconciencia del individuo, pero solo a través de la voluntad. El sujeto se conoce a sí mismo desde su voluntad y no desde su conocimiento. Como se ha dicho: el mundo es su representación, el mundo es su voluntad. Schopenhauer parte de la experiencia para buscar un significado metafórico. La voluntad de vivir se manifiesta en todos los seres desde una conciencia de inmortalidad, anhelo que contrasta con una fuerza contraria: la negación de vivir. La existencia supone dolor, sufrimiento y tedio. En consecuencia, el individuo oscila entre la voluntad de vivir y la de fenecer. Pese a que dispone de una voluntad absoluta, busca encontrar su propia individualidad en su cuerpo. Pretende sobrevivir a costa incluso de la aniquilación del mundo en que vive como forma de afirmar su individualidad.

Sin embargo, existen dos vías para que el individuo se libere de una voluntad de vivir que es fuente de dolor: 1. La contemplativa, formada por el arte y la música y 2. La ascética, que es la vía de la ética. Con ellas el ser se separa del terreno racional. Al no ser racionales, las expresiones deben ajustarse a una descripción para ser entendidas. El conocimiento que se

recoge de una obra de arte no es analítico sino intuitivo. Desde el punto de vista de Schopenhauer, el poeta supone la presencia del hombre universal, pues todo lo que lo ha conmovido es su tema y materia. La realidad humana no es expresión de la historia, sino de la poesía. Sin embargo, el arte de la música ocupa la escala más alta, dada su carga de irracionalismo. En ella no se encuentra el *logos* de la poesía, sino la representación de la vida por un camino ajeno a la razón. El arte, entonces, ejerce la función de aliviar o liberar momentáneamente el dolor, ya que permite acallar un poco el poder de la voluntad. Pero no es una solución. El ser humano vive en el engaño y en el dolor y, puesto que no está en armonía con los demás, actúa desde el egoísmo. Muchos de estos rasgos provenientes de la propuesta filosófica de Schopenhauer, se prolongan, reflejan e identifican, filosóficamente, al protagonista de la novela.

El mundo exclusivamente interior que representa el narrador en *El don de Vorace* no puede comprenderse sin la concepción que este tiene de la realidad, pues considera que la confusión es el signo de su tiempo. Bernardo Vorace, además, es un ser disperso. Su identidad no se encuentra fijada y concreta, sino que se disloca en polos simbólicos. Los intentos de suicidio que preceden a la vía imaginativa en que se desarrolla la novela y que dan lugar a la transformación hacia la conciencia lírica, hecho que se produce al comienzo de la narración, son producto de una identidad dislocada. Solo tras ver imposibilitado en tres ocasiones el camino hacia la no existencia, Bernardo Vorace desarrolla todo el entramado simbólico e inmediato que se representa en la narración.

El mundo de *El don de Vorace*, tras este tercer intento fallido de suicidio, comienza a presentar la necesidad de “vivir y de creer en lo que nos hace vivir, y que algo nos hace vivir” (Artaud, 1997, p.9). La inmortalidad es vista desde un primer momento como un castigo, pues el medio físico solo puede conducir a la degradación física y mental y se implanta como actor de coerción para la libertad del individuo. Esta solo puede ejecutarse por medio del ideal simbólico. Tal y como Freedman observa en torno a la condición alegórica de la novela: “Existe una discrepancia entre el mundo ideal y el mundo real de su tiempo” (1972, p.103). De esta manera, resulta trascendente el paralelismo que se puede establecer entre *El don de Vorace* y *El lobo estepario*, de Hermann Hesse<sup>3</sup>, para clarificar de qué manera se genera la concepción que el propio narrador tiene de la primera persona. Como advierte Freedman

---

<sup>3</sup> Félix Francisco Casanova cuenta su experiencia lectora de *El lobo estepario* en *Yo hubiera o hubiese amado* del siguiente modo: “He leído *El lobo estepario* de Herman Hesse. Realmente su protagonista Harry Haler es la imagen de Jesús Cabrera. Él conoció a su novia polaca como Harry conoció a Armanda, en un bar. Aureliano dice que él será como Harry cuando tenga 50 años (si algún día los tiene). Yo, en todo caso, me parezco a Armanda, su forma de hablar y su amor a las cosas pequeñas. Es una gran novela, como todas las que he leído esta temporada. El teatro mágico me hizo vibrar” (2010b, p.70).

(1972, pp. 112-115), Harry Haller, artista maduro separado del mundo moderno, se encuentra dentro de una dicotomía existencial, dividido entre el hombre, que representa el orden burgués, y el lobo, que representa lo dionisiaco: el deseo y el placer. Este da forma a su mundo por medio de una triada que le ofrecen los otros y que le sirve para disponer de símbolos de identificación. En *El lobo estepario*, Armanda, según interpreta Freedman, representa la posibilidad de alcanzar el ideal y actúa como despertador para el héroe. Haller encuentra en ella, en cierto modo, un referente vital que hasta ese momento no tenía. María, otra pieza de la triada, se posiciona como una figura intermedia que, sin embargo, es necesaria para el desarrollo de la obra, pues da momentos de sensualidad que suponen un alivio que ayuda al protagonista a superar de forma momentánea su contradicción interna. Por último, Pablo completa la triada. Él actúa como guía para que el héroe se trascienda a sí mismo. Pablo, músico y representante del arte, como tal se sitúa en el plano de la inmortalidad: Armanda supone un instrumento suyo para entablar el contacto con Harry Haller.

Los vasos comunicantes son directos con la obra de Félix Francisco Casanova, pues Bernardo se encuentra enfrentado a un mundo burgués, representante de un orden tradicional anquilosado y, en consecuencia, idealiza su yo por la vía del lobo, si se toma como referencia comparativa con Haller. Esta entidad lobo simboliza todo lo que Vorace ejecuta: el placer, el deseo, el caos, la esquizofrenia. La trascendencia por vía mística – dios- es negada. Del mismo modo, Bernardo rechaza otras instituciones aceptadas por la sociedad, como el matrimonio o el canon creado por la historia. Bernardo diseña sus propias referencias con independencia de la grandeza que se les haya podido atribuir. Santiago Moreno es tomado de un libro donde aparecen precisamente aquellos poetas que han quedado fuera de este. Su única cercanía con la trascendencia está en el «don» que ha recibido: la inmortalidad. Los inmortales: literatos y músicos, constituyen sus referentes, tal y como ocurre en *El lobo estepario*. Estos representan el ideal simbólico que se quiere alcanzar. Sin embargo, pese a que en la poesía está el ideal que él quiere ser, es la música la que lo libera momentáneamente. Cuando Bernardo Vorace lee a los poetas, estos le refieren conclusiones sobre su situación personal. Cuando entra en contacto con la música solo existe el goce irreflexivo, el individuo alejado de lo pensante y del discurso, está en ese momento superando la problemática que se genera entre la voluntad de vivir como inmortal y la voluntad de fenecer como suicida. No es casualidad, entonces, que Jazmín, su guitarra, aparezca personificada. El cuerpo de la guitarra es vivido desde la sensualidad irracional. Ella introduce en Bernardo el ritmo:

Mi cuerpo entra en Jazmín, mi carne rota hincada a la madera. [...] No puedo respirar, me arde la cerviz y cada fibra del alma metálica de Jazmín en los trastes. ¡Horrible disnea!... ¿Pero las guitarras respiran? No, no me hacen falta los pulmones, ni corazón ni mente. Distinguidme ahora que exploto. Astillas de

música en la pared (2010a, p.133)

Es destacable, además, la posición del elemento irracional dentro de la música que supone un aliciente para Bernardo. Sus referencias musicales están principalmente en el Rock y en el Jazz. Pese a que coloca a Bach como su ideal de músico inmortal, quienes aparecen en las sesiones musicales que Bernardo mantiene a solas o con sus amigos son John Coltrane, John Lee Hooker, B.B. King o Jimi Hendrix, entre otros, asociados la mayoría a la improvisación original en el acto creativo. Bernardo asume una conciencia semejante pues, más que partitura reglada, todos sus contactos con la corporeizada Jazmín son de un deseo voraz.

Pese a ello, Santiago Moreno es poeta, ser de discurso escrito, y se posiciona como el ideal, pues supone la consecución del hombre universal. También apuntará la otra vertiente de lo que podría ser cuando su ideal simbólico se materialice: “naceré de nuevo sin rastro del pasado, podré ser desde guitarrista de rock and roll hasta Santiago Moreno...” (2010a, p.194).

Otro de los elementos fundamentales de la carga de irracionalismo es el sueño. Se presenta en forma de relatos breves y, en una ocasión, como cascada de diálogo cercano a lo teatral. Los sueños son constantes y reiterados en la mente de Bernardo, hasta el punto de que el sueño parece darle las soluciones a las formas de engañosas que le presenta el mundo. Estos sueños actúan como relatos en cuya simbología se encuentra la videncia del futuro. Aparecen casi como pequeños dictados de órdenes que debe asumir la conciencia. De este modo, la última gran ceremonia es soñada desde la secuencia cuarta de la novela, prácticamente al comienzo, en forma de relato. En él hay un pueblo en que se celebra una festividad cada diez años y que recibe el nombre de Gran Mojiganga, que consiste en la realización de una fiesta de disfraces. Quienes acuden deben llevar máscara de animal. Curiosamente Marta, la elegida para realizar toda la simbología de la fiesta, irá disfrazada de rata y será la encargada de bailar con quien vaya disfrazado de diablo. Esa mojiganga soñada por Bernardo finaliza con fuego: “fue la última gran ceremonia, la gran mojiganga” (2010a, p.35). No hay un procedimiento demasiado distante en la actuación de Vorace en la secuencia cuarenta y seis. En ella Bernardo cita a todos sus amigos en una fiesta de disfraces e intenta ejecutar su gran objetivo: matar a quienes supongan un problema para él. Los participantes en la fiesta deben ir disfrazados de animales. Si se establece una comparación, Marta va disfrazada de rata, como ocurre en el sueño y él va disfrazado de macho cabrío (diablo), como también ocurre en el mismo. El final es también de última gran mojiganga: todos perecen en el fuego.

No es este el único sueño que adelanta actos de Bernardo. Por ejemplo, el sueño quinto relata un deporte que consiste en tirar adversarios al agua (2010a, p.139). Este sueño

anticipa la muerte de Débora, la cual es arrojada al río por el protagonista. Es el único sueño que, de forma clara, Vorace reconoce como dictado que llegó a la conciencia por medio de lo onírico: “En cierto modo esto tiene bastante relación con las columnas del mar. Débora era uno de mis adversarios y se sumió en las profundidades de lo que más temo: el mar” (2010a, p.147). Otro sueño que puede ejemplificar la videncia, aunque este aparece en la disposición de la página como una cascada de voces y se acerca más a lo teatral, ocurre en la secuencia cuarenta y seis. Cuando Bernardo se duerme (2010a, p.211) comienzan a oírse voces que remiten a los personajes que él considera sus oponentes. Estos acuden suplicantes a la mente. Se puede reconocer a Dámaso, al grupo de judíos que identifica en varias ocasiones, a Moisés, a Marta con el lenguaje de la rata, que intercala erres en las palabras, a Débora, a David Peces, a David Doblado, a su profesora de inglés, además de su guitarra Jazmín, entre otros. Ellos aparecen recordando lo que han sido para Bernardo. Adelantan, entonces, lo que ocurre en el desenlace de la novela. Aunque Vorace mate a quienes lo conocen, todos ellos quedan y reaparecen en su conciencia.

### **2.1.2. Mito, cuerpo y máscara**

La voluntad de Bernardo Vorace está representada en la novela de Félix Francisco Casanova mediante tres vías: la del mito, la del cuerpo y la de la máscara. Si bien el protagonista se repliega sobre sí mismo, no lo hace desde el pensamiento, sino desde el impulso. Esta mirada intuitiva lo lleva hacia la no distinción progresiva entre la realidad y los sueños, que llegan a no diferenciarse. Vorace, en el espacio onírico, que se reproduce mediante cláusulas repetidas en diferentes secuencias: “estoy soñando literalmente...” o “anoche soñé”, asume una videncia que presenta reminiscencias rimbaldianas. Estas secuencias invocan un «sueño-visión» que actúa como motor para una primera persona con una psicología repleta de altibajos.

La convicción que tiene Bernardo de poder alcanzar el ideal es solo posible porque el protagonista actúa en la novela como mito: “Ser inmortal es ser Dios y el valor del bien y del mal, la moralidad solo residen en mí... Mi juicio será el correcto” (2010a, p.75). Vorace no parte de una comunidad física. Al contrario, su mitificación es mental y personal. El mito en que Bernardo fundamenta su «don» de inmortalidad, que aspira a conseguir tras derrumbar la contradicción que generan los otros y el mundo, tiene como imagen emblemática a un grupo de inmortales que él escoge y a un inmortal en concreto que ya ha sido señalado: Santiago Moreno.

La primera persona, por tanto, se enfrenta a un universo desequilibrado y, producto de su indefensión, busca en la imaginación ayudas que la realidad no le ofrece (Gullón, 1984, p. 132). En este punto es donde comienza su proceso de mitificación ininterrumpida. Esta mitificación es por su naturaleza eminentemente lírica. Bernardo Vorace aspira a una nueva existencia, solo realizable tras la eliminación de una realidad que lo agobia. El mito en *El don de Vorace* no supone una creencia compartida por una comunidad, sino una creencia que nace de la primera persona y se alimenta de ella, pues la intensificación del presente, en Bernardo, ha tenido lugar tras el elemento transformador: la negación del suicidio. La contradicción de quien intenta suicidarse y se ve imposibilitado para ello desarrolla la representación traumática de la inmortalidad, cuya única salvación es aniquilar a los personajes que pueblan el medio.

Este mito que constituye el yo es la forma en que el individuo se manifiesta mediante su cuerpo. No desde la pertenencia a un mundo que no quiere y que supone un engaño para el yo, sino desde la vivencia del cuerpo desde dentro. La realidad es conocida por sus actos. Este cuerpo da muestra del estado del mundo y del desarrollo de la vida en él. La felicidad, para Bernardo, solo podrá obtenerse desde el ideal de inmortalidad. Esa voluntad de vida solo puede ser ejecutada, tal y como comprueba Bernardo, con la consecución de un estado idealizado. El cuerpo de Bernardo exterioriza en la novela las consecuencias del tedio y sufrimiento interior: la enfermedad aparente de una primera persona con muletas, así como la vejez prematura, suponen la mediación del cuerpo para conocer la realidad física inmediata.

Para conseguir ese nuevo origen, donde toda la contradicción en que el individuo vive ha sido eliminada, Bernardo acude a la máscara. Su identidad aquí también es dispersa y se desarrolla en un juego tripartito: lo que Bernardo es, lo que Bernardo quiere ser y la máscara asumida para alcanzar lo que Bernardo quiere ser.

La mojiganga, que tiene su origen en una festividad teatral farsesca en la que en muchas ocasiones los participantes aparecen con disfraces de animal, es el elemento evidenciado desde la secuencia cuarta mediante el nombre de «La gran mojiganga», que simboliza el acto decisivo y la transformación definitiva para escapar de la imperfección del medio. Se establece entonces el avance progresivo hacia el eterno retorno, el renacer, el comenzar desde cero. Si nadie conoce su pasado, nadie podrá conocer sus debilidades. Quizá entonces la primera persona pueda desfragmentar su identidad. La máscara, tal y como Bachelard propone en *El derecho de soñar* “nos ayuda a afrontar el porvenir” (1985, p. 209) y “siempre es más ofensiva que defensiva, es una representación de nuestro ser desconfiado”

(1985, p.209). Si Bernardo Soares, heterónimo de Pessoa, afirma en *El libro del desasosiego* que “Todo lo que sabemos es una impresión nuestra, y todo lo que somos es una impresión ajena” (2006, p.28), la convicción de Bernardo Vorace es que esa impresión ajena no debe existir. El yo debe ser desde sus propias impresiones. Al contrario que Jean Baptiste-Clamence, personaje de Camus en *La Caída* (1982)<sup>4</sup>, Bernardo no huye del medio absurdo, pues en otro lugar también existiría. Se enfrenta al otro como única salida posible de los puntos de referencia que considera agotados.

Esta gran mojiganga, que parece ser el final de lo viejo y la inauguración de lo nuevo, tiene en la máscara de macho cabrío que Bernardo incorpora a su rostro, así como en las máscaras de animales que también llevan sus invitados, una explicación en el marco simbólico. En términos schopenhauerianos, el animal se percibe a sí mismo como inmortal, hecho que en el momento de la gran farsa, de la gran fiesta de máscaras, ya Bernardo ha asumido como suyo: “el animal vive sin un verdadero conocimiento de la muerte: por eso el individuo animal disfruta inmediatamente del carácter imperecedero de la especie, ya que no es consciente de sí mismo más que como inmortal” (2005, p.515). El protagonista, que simbólicamente adopta la figura animalizada del diablo, elabora un arca antitética a la de Noé y se coloca en el rito infernal: el fuego aquí es el símbolo del caos que precede a la calma que el protagonista desea alcanzar. En este arca los otros mueren y el yo vive, de ahí la carcajada y el sentimiento aliviado al final de la secuencia:

La multitud se extraña de mis carcajadas [...] la dulzura se instala en mí, las quemaduras sólo me producen cosquillas. El cielo rosillo del amanecer, el sol entre dos peñascos, no escucho a la masa, guardias, bomberos... sólo me inunda la música del corazón (Casanova, 2010a, p. 227-228).

Tras la ejecución de la mojiganga, el ideal simbólico parece haber sido conseguido. Una realidad es eliminada en apariencia y se presenta un nuevo comienzo. Sin embargo, los personajes molestos permanecerán, al contrario de lo que Bernardo cree, inmortales en la mente. Se aparecerán como cargo de conciencia. Ellos también son reflejos de la animalización progresiva que se exhibe en la obra. El medio en que el individuo vive no puede engendrar actos humanos. Hay, en consecuencia, una deshumanización de los personajes, aunque esta siempre es apreciada desde la visión que mantiene el yo, ya que tanto el movimiento del texto como el escenario en que todo ocurre es dependiente de él: “yo es escenario, además de sujeto” (Gullón, 1984, p. 38).

La amnesia que se produce en Vorace tras la aniquilación de los personajes exteriores

---

<sup>4</sup> Félix Francisco Casanova, en *Yo hubiera o hubiese amado* relata su experiencia con el libro de Camus: “Termino *La caída* (Camus); me ha estremecido durante varias noches” (2010b, p. 47)

supone la consecución temporal del propósito del comienzo, que es retornar al principio sin cualquier “bicho viviente, institución o moralidad” (Casanova, 1975). El pasado es abolido, y esto había sido visto con buenos ojos desde el despertar tras el último intento de suicidio: “Quizá haya olvidado leer, amnesia total. Por un momento esto me parece maravilloso: saber nada y empezar de cero.” (2010a, p. 20). Sin embargo, el mundo anterior no es eliminado, lo que supone el fracaso del yo con respecto a su búsqueda: no solo recuperan la agenda que él escribe en forma de diario, devolviéndole esta todos sus actos pasados y dejándolos en el mundo, sino que se produce la anunciada aparición constante de animales en su conciencia, que le recuerdan a esos seres que han sido asesinados por él y que corresponden con los personajes molestos que acudieron a su fiesta de disfraces. A todo esto hay que añadir el reencuentro con *El biógrafo del universo* que lleva escrito «La Verdad» como subtítulo, donde se desmiente la mitología creada por Vorace desde su infancia con respecto al poeta Santiago Moreno, hecho que lo hace descreerse totalmente de la posibilidad de ser el individuo idílico que había tratado de gestar. En palabras de Julio Peñate: “su pasado es recuperado por la policía y por el contenido de su agenda, el personaje descubre que el modelo era inexistente y se precipita en una acelerada degradación física, al parecer pareja con la intelectual” (1992, p.37).

Por tanto, la aparente victoria en el intento de alcanzar el ideal simbólico revierte en la constatación aún más dura por parte de Bernardo: el nuevo origen que la primera persona trataba de establecer por medio de la eliminación de los otros no ha sido posible. Se completa, entonces, la degradación física y la intelectual:

- Bueno, usted es ya un anciano, no le importa morir.
- ¿Qué dices...? Tengo apenas cinco años más que tú.
- Eso es imposible, yo solo tengo veintiuno, y usted alcanza los cincuenta.
- ¡Mírame bien! - levantándose del rincón.
- Tiene el rostro averrugado, tiras de piel arrancadas, la boca horriblemente cortada, le supuran los ojos. Las vendas rodean su mandíbula, amigo...y es usted cojo, ¿verdad?

O este chico se burla de mí o en verdad debo ser un viejo. (2010a, p. 250).

La actitud que Bernardo adopta al final parece contradecir toda la lucha anterior. Cuando es condenado a la pena de muerte, una vez que su objetivo ideal-simbólico no ha sido posible y la permanencia en un medio desconcertante es obligada, se aferra a su condición de inmortalidad. Vorace ya no quiere morir como al principio, al contrario, quiere permanecer: “No me inmuto, sé bien quién soy: Vorace, el inmortal. Esta ejecución es irrisoria, se trastornarán con mis resurrecciones” (2010a, p.259). Esto, sin embargo, contrasta con el

último sueño, que de constituir una visión como lo hicieron todos los anteriores, niega la afirmación que hace Bernardo cuando está despierto:

Estoy soñando literalmente:

FORENSE: Pobre loco, seguía riendo mientras le ajusticiábamos.

COMISARIO: Sí, realmente era un caso perdido

SACERDOTE (con el pájaro muerto entre las manos): ¡Fíjense, estoy seguro de que fue él! (2010a, p.261)

### 2.1.3 La heteronimia

El protagonista de *El don de Vorace* se encuentra incompleto. Tanto la máscara, como la identificación en otra individualidad, ayudan a la primera persona en la novela a completarse como individuo. Esta fórmula de identificación presenta una ayuda para afrontar las contradicciones vitales. Santiago Moreno, de este modo, es un heterónimo de Bernardo Vorace. El ortónimo encuentra en él un espejo en que mirarse. La primera persona, igual que Fernando Pessoa, se siente múltiplo:

Sinto-me viver vidas alheias, em mim, incompletamente, como se o meu ser participasse de todos os homens (Fernando Pessoa, 1986?, p. 179)

[Me siento vivir vidas ajenas, en mí, incompletamente, como si mi ser participase de todos los hombres]<sup>5</sup>

La necesidad de vivir como Santiago Moreno, heterónimo, que convive con John Donne, poeta real, a caballo entre los Siglos XVI y XVII, se manifiesta en Bernardo como intento de desfragmentación. El estilo de la poesía del heterónimo es similar al del ortónimo. Bernardo, en su identidad dispersa, busca otras realidades que lo puedan llenar. Santiago Moreno es el ideal del protagonista porque le presenta una realidad similar a la del yo con lo que a este le falta: la condición de inmortal idealizada que él no ha alcanzado. Por tanto, retomando el análisis comparativo con *El lobo estepario*, la triada presente en *El don de Vorace* es la siguiente: por una parte, los otros, que actúan como personaje único aunque en representación de diferentes instituciones, le han enseñado a Bernardo todo lo que el yo no quiere ser. En ellos se simboliza el orden burgués y son ellos quienes dan explicación a su lucha; por otra parte, los inmortales, que son representantes del arte y funcionan como referentes de la primera persona: Bach o Rilke, y sobre todo, Santiago Moreno, representa el tipo de inmortal que Bernardo quiere ser, es su ideal y emite una correspondencia directa con la primera persona. Santiago Moreno, por tanto, actúa como espejo simbólico de la inmortalidad en el que el narrador se mira como objetivo necesario que debe ser alcanzado

---

<sup>5</sup>Traducción propia.

para que esta merezca ser vivida.

Los poemas que aparecen en *El don de Vorace* tienen orígenes relativamente opuestos. Por un lado están los poemas de Bernardo, y por otro lado están los poemas de Santiago Moreno. Sin embargo, al actuar este como heterónimo del primero, parece la heteronimia dar respuesta a la pregunta que Borges plantea en su “Al espejo”: “¿Por qué duplicas, misterioso hermano, / el menor movimiento de mi mano?” (1989, p.110). Bernardo escribe a Marta este poema:

Si nos destrozamos en una pesadilla  
que no tenga ni pies ni cabeza  
y con el corazón dando tumbos sobre las piedras  
me obligas a llorar por ti,  
a recoger las vísceras que dejas por el camino,  
es entonces cuando me echo a dormir  
a tomarte en algún sueño,  
pero surge otra pesadilla  
que tiene pies y cabeza,  
algo así como la vida  
y es ahí donde acabas  
de destrozarme. (2010a, p.164)

Como se podrá comprobar, las variaciones son temáticas y no de estilo. Tanto es así que Moreno, cuya vida se desarrolla en una época de influencia en la literatura de textos como *El cortesano* de Castiglione y la poesía renacentista, no solo ofrece poemas en un verso libre atípico al tiempo en que se ubica, sino que sus poemas están estilísticamente relacionados con los de Bernardo Vorace, como puede observarse en el siguiente ejemplo:

Las cosas que dan placer  
seguro vienen por el río  
y en la cascada se lanzan  
como ramos de flores  
en una procesión,  
y yo qué sé, afanarse  
en recogerlas como un avaro  
tiende su capa  
ante las monedas de oro,  
es, imagino, un error.  
Mejor tomarlas como la lluvia  
que moja sin querer,  
al igual que el viento se lleva  
las hojas de otoño,  
alegremente. (2010a, p.186).

Desde el punto de vista del lenguaje, ambos poemas son totalmente contemporáneos. Esto indica la conexión directa entre el heterónimo y el ortónimo. Están en el mismo plano desde el punto de vista estilístico, en un verso libre que presenta una mezcla entre apenas cinco sílabas y más de quince, que apunta a una expresividad que discurre entre lo alegórico y lo coloquial. Si ambos personajes estuvieran claramente diferenciados, probablemente sería

Bernardo el autor de expresiones como “y yo qué sé”, que se recogen en el poema de Santiago Moreno. Esto indica la cercanía de ambos. Santiago Moreno actúa como espejo en que Bernardo Vorace se refleja.

Moreno, además, se introduce en la narración mediante la hibridez textual. Bernardo, que viene contando en primera persona sus confesiones vivenciales, en un momento de la misma detiene sus impresiones para leer la biografía de Santiago Moreno, que aparece como un relato breve dentro de la novela. La aparición de este relato, además, está precedida de una presentación descriptiva del libro en que este se encuentra. A partir de la aparición de Santiago Moreno en la novela, su protagonismo será creciente. Tanto es así que desde esta nueva toma de contacto con el poeta que solo recordaba de su infancia, Moreno se confirma como el ideal de inmortal para Bernardo:

Rebuscando en la biblioteca he hallado un longevo manuscrito que solo poseía mi abuelo, su título *El Biógrafo del Universo*, de autor anónimo. Este incunable consta de quinientas y pico biografías de genios desconocidos por la humanidad. Mi abuelo me leía el libro constantemente, decía que estaba escrito por un extraterrestre que vino a la tierra a hacer justicia con las grandes personalidades que han caído en el más insípido olvido. La primera biografía es la de un poeta gaditano, Santiago Moreno, es de vital importancia para mí, ya que es mi meta. De pequeño yo quería ser como él y aún perdura en mí esa ilusión. Por lo tanto, esta biografía es la vida que yo sueño tener, cosa que realizaré tras cumplir el plan que me he trazado. Como antes he dicho, cuando sepa nada empezaré a llenarme” (2010a, p.179)

Tras esta presentación se expone esa lectura anunciada de toda la vida y la obra realizada por Santiago Moreno. Es omitida al lector, sin embargo, la textualidad de la lectura que Bernardo parece hacer al final de la obra del otro ejemplar de *El Biógrafo del Universo*, donde Moreno y el resto de los inmortales a los que se describe son retratados desde una mirada totalmente opuesta a la que los idealizaba.

Muchos de los poemas, algunos incrustados en prosa dentro de la narración, además de cuestiones como el test de personalidad, algún relato de la agenda de Bernardo o el propio relato de Santiago Moreno pertenecen en un principio a la obra anterior de Félix Francisco Casanova. Es cierto, sin embargo, que gran parte fue gestada en su diario íntimo: *Yo hubiera o hubiese amado*, que no se publicó durante su vida, sino años después de su muerte. Algún relato sí apareció anteriormente publicado en prensa. Además, el autor se sirve de algunas anécdotas vivenciales contadas en su diario para ensamblar partes de *El don de Vorace*. Todos los poemas son anteriores a la escritura de la novela y, en última instancia, tienen como ortónimo principal a Félix Francisco Casanova. Tanto Bernardo Vorace como Santiago Moreno, entonces, estarían funcionando como elementos de la heteronimia del autor. Tanto Vorace como Moreno apuntan a la generación de otros yo por parte de Casanova. De ahí que cualquiera de los poemas que tomemos como ejemplo, de cualquiera de los heterónimos, se pueden localizar en *Yo hubiera o hubiese amado* con fecha anterior al inicio de la escritura de

la novela. De este modo, el poema “Tensa el pellejo de la noche...” que es localizado en las anotaciones del día primero de mayo de 1974 en el diario (2010b, p. 56) aparece como obra de Bernardo Vorace Martín en la novela (2010a, p.54). Igual ocurre con el resto de los textos en verso. El poema “Oler en un corredor...”, que en el diario lleva el título de “Cuarto de alquiler” y está anotado el dos de mayo de 1974 (2010b, p. 59) aparece en la novela bajo la autoría de Santiago Moreno (2010a, p.184). Esto explica, sin duda, la similitud estilística entre Moreno y Vorace, puesto que en última instancia remiten al estilo poético de Félix Francisco Casanova.

De hecho, Santiago Moreno, si se consideran las afirmaciones que Félix Francisco Casanova realiza en su diario íntimo, pertenece a un relato construido meses antes de comenzar a escribir la novela que, en principio, era independiente a la escritura de esta, aunque luego lo incorpora, teniendo este una trascendencia fundamental en el desarrollo de *El don de Vorace*: “John Donne es el poeta que ahora más me fascina porque aún no lo he leído. Acabo de escribir un cuento grande sobre un poeta inventado llamado Santiago Moreno. Era, según yo, amigo de Donne. He investigado mucho para escribirlo” (2010b, p. 61).

Pero no todos los textos anteriores a la novela que se pueden rastrear en ella pertenecen al diario. Uno de los relatos que Bernardo Vorace cita de su agenda (2010a, p.119) fue publicado en el periódico *El Día* en junio de 1973 con el título “Al comenzar lo trazado” (1973, p.10), por lo que el autor establece un tipo de pastiche que da a sus textos previos una existencia y significación novedosa. Para ello cita partes de su propia obra como elemento elaborado por los poetas heterónimos que aparecen en *El don de Vorace*. Estos son utilizados en la ficción para añadir elementos a la personalidad difusa de Bernardo, que es un protagonista en búsqueda. Su yo aún está en formación, bebe de todas las preguntas e intenta resolver los misterios de forma intuitiva.

#### **2.1.4. La primera persona ante personajes molestos**

Si los otros dan explicación a la lucha que Bernardo Vorace emprende contra ellos es porque estos están generando un medio vital antagónico. En una narración que pone de manifiesto la búsqueda de la libertad desde el interior, el sistema lógico y tradicional de valores no tiene lugar. Así, estos personajes antagonistas suponen para Bernardo, como lo ha definido Julio Peñate, la presencia de «personajes molestos» (1992, p.36). El propio autor de la obra incorpora un texto con firma en enero de 1975 que aclara la intención del enfrentamiento:

Intenté aniquilar a cualquier bicho viviente, mito, institución o moralidad que cayese en mis manos [...]

Aquí hablo, llevándolo todo a un caso extremo de las situaciones ridículas, el no poder fingir ya más, el hazmerreír de la justicia humana y divina, el amor a los pequeños detalles. Los ritos íntimos, las revoluciones de cada día, la cama y el altar, las sensaciones solitarias que tu vecino nunca conocerá, los fantasmas que cada cual arrastra y, tal vez lo más importante: cuando las ilusiones que nos sostienen se derrumban como en una mala noche de Reyes, cuando esa maravillosa meta no es más que un estercolero y tampoco quieres mirar atrás.<sup>6</sup>

Siguiendo la línea marcada por Félix Francisco Casanova, Bernardo Vorace, en lugar de establecer un marco de convivencia con los personajes molestos, actúa desde una visión egoísta. El espacio en que se produce la convivencia con sus conocidos no es armónico. Esto le produce al yo la insatisfacción y el dolor de no sentirse liberado. El mundo en que vive le produce hastío, de ahí que sea necesario el ideal simbólico. El porvenir aún no alcanzado se quiere conseguir de forma inmediata.

Bernardo se enfrenta a quienes lo juzgan, a la vez que aspira a la eliminación de estos: “Debo destruir a todos los que conocen mis flaquezas, todo vestigio con el pasado” (2010a, p.190). Se enfrenta a Débora y a su madre, la señora Beltrán, que simbolizan la institución y la sucesión de padres a hijos de la moral de la familia y el matrimonio. Débora, con quien el protagonista ejerce cierto donjuanismo, es un personaje visto desde el absurdo. Solo basta ver la consideración que Bernardo tiene de ella: “Es más pesada que un sermón y más difícil de quitar de encima que mi alma” (2010a, p.53). Este la seduce y tiene una relación con ella. La madre pretende una pareja tradicional, pero él en todo momento mantiene el menosprecio indiferente hacia su hija. De hecho, la molestia que Débora supone para Bernardo, lo lleva, en un momento de trance en que no distingue entre el sueño y la realidad, a arrojarla al río.

También existe un enfrentamiento con David Peces, que representa el existencialismo, la ideología nazi, el miedo ante la muerte, la enfermedad y la tradición canónica de la poesía. Bernardo se traslada a su casa para preparar la antología *El amor y el tiempo*, que presenta una analogía expresiva con el título de la obra de Heidegger *El ser y el tiempo*. Sobre ella, la primera persona tiene la siguiente opinión: "su antología *El amor y el tiempo* parece estar encinta de nueve meses con trillizos, mis dedos la odian a muerte, se podría emplear como papel higiénico para todo el país" (2010a, p. 97). La actitud de Bernardo hacia él es totalmente irónica. David Peces se considera su maestro, pero él lo niega. Lo único que el protagonista envidia es su condición de enfermo terminal. Vorace entiende que en el medio vital en que se encuentra, su condición de inmortal no merece ser vivida. La muerte de David Peces, enfermo de cáncer, se produce tras la confesión de inmortalidad por parte del protagonista.

---

<sup>6</sup> Texto que aparece en la contraportada de la primera edición de la obra: Casanova, F.F. (1975). *El don de Vorace*. Tenerife: Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.

El enfrentamiento con David Peces es similar al que lo enfrenta a David Doblado, que aparece como símbolo del mundo editorial, del vendedor de la tradición y del canon. Más que personaje con autonomía, parece ser un doble de David Peces. Cabe entender que el vendedor de la tradición no vive sin quien la legitima y que ambos personajes son partes de una misma moneda.

Marta es quizá el personaje que más misterio aporta, pues mantiene un juego con Bernardo que instaura el sentimiento amoroso en la novela. Este acercamiento, latente en el primer tramo de la misma, es visto, sin embargo, desde una concepción del amor que rechaza la idea que se tiene de él en la tradición: “Todo me parece absurdo. Yo discutiendo sobre el amor” (2010a, p. 27), “De la mano como una estúpida pareja bajo un tibio sol de invierno” (2010a, p.37). Ella viene a simbolizar al personaje que es mantenido económicamente, y que, por tanto, actúa según intereses que se alejan de la humanidad. En este caso Marta está interesada por los bienes de David Peces primero y de David Doblado después. Esta preferencia de Marta, unida a la actitud de Bernardo, imposibilita que los sentimientos fructifiquen, pese a los postreros intentos de Vorace. Con ella queda deslegitimada la institución del amor.

La iglesia también sufre la deslegitimación, pues el sacerdote que trata de salvar el alma de Vorace sufre todas las desconsideraciones posibles por su parte: “Necesito dormir hasta el mediodía, usted me estorba, padre, será mejor que se marche” (Casanova, 2010a, p.248). Pese a esta desconsideración, mediante el acto de no poner la otra mejilla como medida de salvación es quizá como mejor se ofrece la fotografía del intento de derrumbe de la institución religiosa:

“el clérigo me llama. Me acerco a la puerta con lentitud, la imagen del sol se traspa a la faz de quien me muestra mi nombre anotado de nuevo en la agenda: - ¡Hijo, al fin! - vuelve a suplicarme.

Incrusto hábilmente mis dedos en sus flamígeros ojos, siento un líquido pastoso entre las uñas, como al quebrarse un huevo: -¿No pone usted la otra mejilla?” ( 2010a, p.254).

El ideal de inmortalidad, el estado en que esta merece ser vivida, no se ve posibilitado en un medio en el que el peso de los otros quiera imponerse al yo. Si los otros existen como representantes de instituciones ajenas al concepto que Bernardo Vorace tiene de la libertad, estos deben ser destruidos. Para ello el narrador intensifica un deseo que se transforma en ideal. La rebeldía supone la transgresión, y el único camino posible para la realización de esta expectativa es llevar al límite de manera violenta lo ilimitado (Foucault, 1996, p.128). Este límite, para un suicida imposibilitado para ejecutar el suicidio, solo puede superarse mediante una idea de inmortalidad que se quiere alcanzar con inmediatez, pues el ser imperecedero que

la imaginación literaria hace posible solo puede encontrar un entorno degradante dentro de los límites físicos en que la primera persona desarrolla su relato. Esta transgresión, llevada a cabo por un individuo que ofrece una mirada totalizante del mundo que lo rodea, supone la visión del “globo [ocular] volteado [que] es a la vez el ojo más cerrado y más abierto” (Foucault, 1996, p.137).

*El don de Vorace*, cuando adopta esta perspectiva lo hace desde la crueldad. La idea de “acción extrema llevada a sus últimos límites” (Artaud, 1997, p. 96) se corresponde con la actitud que adopta Bernardo con respecto a los otros y el medio. Esta crueldad, entonces, supone un “torbellino de vida que devora las tinieblas [...] fuera del cual no puede continuar la vida” (Artaud, 1997, p.117). Se entiende por tiniebla el estado de confusión en que el yo no puede realizarse en medio del torbellino de la existencia. Bernardo intenta impugnar el origen de las cosas, pero pretende impugnarlo para fundamentarlo: poner en duda todo lo que pertenece al tiempo (Foucault, 1997, p.325). Ese proceso de crueldad no solo supone la transgresión del orden. Desde los ojos externos a Bernardo Vorace esta transgresión genera repugnancia hacia su persona: “Me gritan ¡monstruo pirómano! [...] Me apalean, arrancan mis cuernos y mechones sangrientos. ¡Linchar a Dios!” (Casanova, 2010a, p.227). El yo para los otros supone un elemento que altera el orden social establecido. Vorace para ellos no es un libertador, sino un delincuente, un loco, un asesino. En contra de la jerarquía organizadora, Vorace supone un golpe al modelo de vida heredado. Por ello, en el espacio en que los demás habitan no tiene escapatoria: su destino es la cárcel o la muerte. Lo artístico actúa en la novela como material simbólico más potente que el acto llevado a cabo en la realidad: “En pocas palabras, creemos que en la llamada poesía hay fuerzas vivientes, y que la imagen de un crimen presentada en las condiciones teatrales adecuadas es más terrible para el espíritu que la ejecución real de ese mismo crimen” (Artaud, 1996, p.96). En la tradición literaria de las islas Canarias, quizá sabedor de la potencialidad del crimen artístico, Agustín Espinosa, en *Crimen*, aclara que su crimen desarrolla una historia “de crimen de novela más que de crimen ocurrido” (Espinosa, 2007, p.13).

Bernardo Vorace transgrede el límite desde su visión del mundo. Pese a ello, su penetración en la sociedad es profunda, ya que se evidencian las deformaciones y perjuicios que esta impone a los individuos: “Desde el interior del lenguaje probado y recorrido como lenguaje, en el juego de sus posibilidades, tensas hasta el extremo, lo que se anuncia es que el hombre está «terminado»” (Foucault, 1997, p. 372). Bernardo violenta tres tipos de límite con su «don»: en primer lugar, el temporal, mediante la búsqueda de un estado ideal de

inmortalidad que debe realizarse con el retorno a un origen desde una vivencia del ahora. “El tiempo no tiene ningún valor para mí ¿O es acaso lo que más me importa? Mis alicientes serán solo momentáneos” (Casanova, 2010a, p.49). El ideal debe ser alcanzado de forma inmediata, pues el cuerpo no puede soportar la degradación a la que lo somete el medio; en segundo lugar, el de lo social, pues el individuo vuelca sus ojos hacia su mente, ofreciendo al lector un yo perturbado ante una sociedad que perturba; y, en tercer lugar, el espacial, pues la primera persona se encuentra en un espacio mental ajeno al límite del espacio físico.

### 2.1.5. El hibridismo textual

La utilización de textos que sitúan a *El don de Vorace* dentro del hibridismo es una tendencia evidente a lo largo de toda la novela. Una de las funciones de estas muestras textuales es la de actuar como intermediarios para introducir visiones que no se corresponden con la primera persona de la actualidad narrada o para mostrar puntos de vista que el yo ignora. Las cartas que Bernardo recibe suponen un claro ejemplo de utilización de un elemento ajeno al ensamblaje narrativo para incorporar la visión de los otros. Por medio de la carta que Marta le envía a Bernardo (2010a, p.108), aunque esta no aparezca en su tipología textual, sino a través de la lectura que hace Vorace de ella, el lector dispone de las conclusiones que ha sacado un personaje exterior del yo ante los actos de la primera persona. Por eso esta carta de Marta se presenta como desmitificación del yo, aunque este no conciba creerse ningún punto de la misma. Difieren en significación las dos cartas que Débora envía a Bernardo con la que envía Marta, aunque de nuevo posibilitan la incorporación del punto de vista de un personaje externo al yo desde su palabra. El texto de Débora es ofrecido tal cual ella lo escribe, por lo que la recepción del mismo no ha pasado por la conciencia del yo. En la primera carta (2010a, p.108) Débora se muestra afectada por el sentimiento amoroso hacia Bernardo, hecho que hiere la vanidad de este. Esta manera de vivir lo amoroso: obsesiva y pesarosa, recuerda a la vivencia que protagoniza Juan Pablo Castel, personaje de *El túnel* (2002) de Sábato<sup>7</sup>. Sin embargo, aunque la declaración de su enamorada en principio deja perplejo y trastoca aparentemente a Vorace, la realidad es que en la segunda carta que esta le envía, terminando con un “Te adoro” (2010a, p. 136), ya no provoca la misma reacción en

---

<sup>7</sup> Félix Francisco Casanova relata de este modo su experiencia con *El Túnel*, de Sábato, en *Yo hubiera o hubiese amado*: “He leído de un tirón la fabulosa novela de Sábato *El túnel*. Me ha ocurrido como con *La caída* o *El extranjero* de Camus: te llevan ellas a ti, y tus ojos no son tuyos sino del personaje. Encuentro mucha unión entre esta novela y mi poema del túnel, dedicado a Jesús Cabrera. La idea básica es muy parecida, me gusta pensar que Sábato y yo tocamos algo tan fundamental de formas diferentes e iguales en un mismo tiempo” (2010b, p. 69).

Bernardo. Todo lo contrario, da muestras de lo ridículo que es para él el personaje de Débora: “¡Qué ganas siento de retorcerle el pescuezo a esa gansa” (2010a, p.136).

Como elemento del hibridismo textual, el cuento infantil que Bernardo conoce a través de su amigo Dámaso supone otra vivencia de un ser exterior y, en tanto que vivencia no presenciada por el yo, no solo no le interesa, sino que es, en cierta medida ridiculizada:

- ¡Qué mala leche!
- Pero no acaba aún la historia.
- ¿Cuántos fascículos más quedan?
- No te burles que para mí es algo sagrado. (2010a, p.158)

El mundo exterior al yo no tiene ninguna trascendencia posible para la primera persona. Su mente ya ha aceptado el objetivo de aliviar al yo del sufrimiento que el mundo produce. Y si para ello es necesario aniquilar a quienes conocen su pasado, esa aniquilación debe ser ejecutada.

Pese al ambiente trágico que parece sacudir toda la novela, lo cierto es que en ella se mantiene un tono de broma durante gran parte de las páginas. Para ello operan, además del lenguaje, constantemente entre lo poético y lo coloquial, manifestaciones textuales que afrontan lo trágico o agobiante desde el humor. El lenguaje cinematográfico, de este modo, rebaja el tono trágico a la muerte de la señora Beltrán, que es presentada casi como secuencia chaplinesca:

Un perro pasa corriendo entre nuestras piernas, un niño detrás con un aro. Ella cae como una rama vieja, su cuerpo suena a piedra, el bolso se abre y entre un lápiz de labios que ya no lo es ruedan fotos de cuando Débora era una niña, ¡qué deliciosa criatura! Los ojos de la pequeña muerta me interrogan. Qué mal me siento. Rostros nos rodean, agitan a la vieja, el perro ladra, el niño ríe endemoniadamente, el aro en el zapato de un transeúnte, los ojos de la foto no dejan de mirarme. Desesperado me levanto, mi coronilla contra el mentón de un señor gris, grito, abofeteo al niño, el perro me muerde, un policía examina a la señora Beltrán (2010a, p.148).

Mediante la enumeración el lenguaje parece moverse como una sucesión de planos, lo que acelera el ritmo de la narración. Se mezclan escenas del todo absurdas o humorísticas: la suma de infortunios en los que se ve metido Bernardo en apenas unas líneas y el perro mordiendo a Vorace, el niño abofeteado, un choque de la coronilla de este con el mentón de un señor. Todo ello resta el componente trágico que adquiere la muerte de la madre de Débora.

No tiene diferente funcionalidad el uso del lenguaje teatral en la secuencia cuarenta y seis. Bernardo tiene todo preparado para que la casa en que se desarrolla su fiesta arda con los participantes dentro. La conversación que mantienen los que sospechan qué va a pasar tiene tintes absurdos. La actitud de estos no se relaciona con la sensación lógica que debería padecer quien va a morir quemado:

- TIGRE: ¿Aún sigo siendo la bestia sin pareja?
- GATO: Ten las moscas de mis rizos.

UNA CABEZA DEL MONSTRUO BICÉFALO: ¡Hermoso tigre, vuelve a mis brazos, le he robado el sexo a una mariposa!  
 LA OTRA CABEZA: ¡Tengo miedo!  
 PAJARRACO: Estoy enamorada de Tintín.  
 URO E IGUANA: ¡Qué trabajo más divertido!  
 CABALLO: Mis crines son los hilos de cristal del caleidoscopio.  
 PINGÜINO: ... me huele a encerrona.  
 CUERVO: ¡Esto es el jardín de la muerte!  
 PERRO: Hip, hip... parece un banquete de cruces gamadas.  
 ELEFANTE DE MANO DE PANTERA: He caído de nuevo en el infierno.  
 LEÓN: Os voy a relatar el cuento del niño que descuartizó a su abuela.  
 BÚHO: ¡Vuelo al buzón de Satán!  
 GRULLAS, FAISANES, GRILLOS: ¡Nos ha salido un pariente loco! (2010a, p. 225)

### 2.1.6. La literatura y su influencia en el yo

Bernardo Vorace es un personaje muy influido por la música, pero también por la literatura. Son numerosas las referencias. En algunas ocasiones simplemente se mencionan como ayuda para situar la narración en el ambiente de un yo que ha sido construido también por sus lecturas. De esta forma son localizables Kafka y sus obras *La metamorfosis*, *El castillo* y *América*; las *Rimas* de Bécquer, Ungaretti, Tagore, Hikmet, Goethe o Fernando Pessoa, algunos de ellos solo nombrados.

Cuando aparece en *El don de Vorace* un texto de otro autor, este lo hace entrecomillado y señalando el nombre del autor del mismo. Esta cita tiene una tendencia general a producirse acompañada del acto lector de Bernardo. Por tanto, de cada una de ellas se extrae una lectura personal. Vorace actúa comparando la situación del elemento protagonista con su actualidad. De esta manera, varios versos del poema “El albatros” de Charles Baudelaire (2009, p.61) aparecen en forma de lectura por parte de Bernardo Vorace (2010a, p.21): “El poeta es como este príncipe de las alturas / que asedia la tempestad / y se ríe de las flechas, / desterrado en el suelo, entre burlas / sus alas de gigante le impiden andar”.

Los versos de Baudelaire tienen una función comparativa, pues sirven como elemento valorativo de la situación a la que se enfrenta la primera persona. Bernardo, tras la lectura de estos versos, concluye que su caso es “aún más triste” (2010a, p.21).

Mediante el mismo procedimiento es citado un fragmento de *La Caída* de Albert Camus (1962, p. 51) para introducir una conclusión tras su lectura, hecho que le sirve para cuestionarse su situación como inmortal. Así, el texto de Camus “Desde luego que el amor verdadero es excepcional. Sobrevendrá más o menos dos o tres veces por siglo...” (Casanova, 2010a, p.51) sirve al yo para concluir que: “Ciertamente yo viviré grandes amores, esto me incita a sonreír, pero repito que estoy demasiado cansado, sobre todo del juego bucal” (2010a, p.51). Toda realidad que rodea a la primera persona es observada desde la condición del

inmortal cansado de vivir en el medio mundano que le ha tocado, puesto que supone una prisión. De ahí el hastío.

Las lecturas de Bernardo introducen situaciones que tienen relación con su vida, de tal manera que esta desencadena una conclusión o respuesta necesaria.

No es el de la cita de lectura directa el único procedimiento formal mediante el que aparecen textos de diferentes autores. Algunos versos del poema “Ñam-ñam” de Palés Matos (1995, p.119), perteneciente a *Tuntún de pasa y grifería*, se encuentran introducidos mediante una conversación que mantienen Bernardo y Marta en forma de diálogo, aunque el origen que se da a la procedencia de los versos es errónea, pues Palés Matos no es de origen cubano, sino puertorriqueño:

- Ñam-ñam, las tijeras de la boca sobre los muslos, ñam, ñam – ríe, animándome, Marta sobre mis hombros. Este verso cubano era la frase de nuestros domingos en el mar.
- ¡Sí, ñam, ñam! (Casanova, 2010a, p.38).

Quizá el origen de la cita que Félix Francisco Casanova incrusta en medio de una conversación se encuentra en unos hechos que se recogen en *Yo hubiera o hubiese amado*, donde cuenta una velada con su padre, Félix Casanova de Ayala, en que este no solo le recita poemas de varios autores y le habla sobre la cuestión de la poesía negra: “Papá comienza a recitar de memoria poemas de Rubén Darío [...] Luego me habla de la poesía negra, cubana y tal: Alejo Carpentier, Nicolás Guillén y Palés Matos” (2010b, p.32).

Bernardo, que está alimentado por el deseo y se moviliza por y para él, necesita situaciones de alivio momentáneo ante la opresión que le supone la vida en el mundo que lo rodea. Los versos de Palés Matos son utilizados para retratar esta realidad. La sensualidad, por tanto, no es vista como un elemento romántico o de pasión incontrolada, sino como circunstancia que evita el desespero del yo. De ahí que Bernardo no intente vivir el amor hasta ningún límite, aunque pueda llegar a albergar algún sentimiento amoroso por Marta. El sexo es una de las maneras posibles para alcanzar, entonces, la felicidad momentánea hasta que el objetivo de vivir el ideal de inmortalidad sea conseguido.

Otra de las referencias que parten de autores externos a la obra se encuentra en un comentario que realiza el muchacho que acompaña a Bernardo en la cárcel, en la parte final de la obra. La forma de tratar al autor mencionado, que es Octavio Paz, es totalmente funcional. Cuando ya los ídolos han caído no existe cita de la que se pueda sacar una conclusión en la comparativa con la situación del yo. De ahí que en el fragmento del poema “Elegía interrumpida” (1988, p.144-147) no sea considerado por Bernardo: “«Es un desierto circular el mundo, el cielo está cerrado y el infierno vacío» -el muchacho me dice que

parafrasea a un tal Paz.” (Casanova, 2010a, p.255). Pese a ello, el poema de Octavio Paz no solo se inserta como cita precisa para definir el momento en que Bernardo vive. Todo ha muerto y todo ha vuelto a él. Su objetivo no ha podido cumplirse porque, de una manera u otra, todo sucede en eterno retorno.

## **2.2 La actitud posmoderna**

En *El don de Vorace*, un híbrido entre lo novelesco y lo lírico, confluyen ciertas cuestiones que comienzan a ser tendencia general en la novelística de los años que siguen a la publicación de la obra de Casanova. En su novela convergen diferentes propuestas que se enmarcan dentro de lo posmoderno, no entendido aquí como un sistema estético, sino como una actitud ante el mundo contemporáneo que se encuentra latente en el texto.

Hacer una definición única de lo posmoderno no es fácil, pues se ha analizado desde diferentes puntos de vista y se han sacado conclusiones divergentes a la hora de analizarlo. Tanto Lyotard (1989) como Fredric Jameson (1991) apuntan a la década del cincuenta como su momento de expansión. Según Jameson esta se correspondería con la tercera fase del capitalismo: la del capitalismo avanzado o la era multinacional. Sin embargo, Lyotard señala esta década como el momento en que comienza a existir incredulidad con respecto a los metarrelatos existentes, gestado a partir del instante en que Europa señala el fin de su reconstrucción tras la II Guerra Mundial. Por su parte, Lipovetsky considera que el proceso definitivo se produce en la década de los sesenta, donde se desarrolla una institucionalización de la rebelión moderna. El individuo posmoderno, considera Lipovetsky, prolonga una de las tendencias constitutivas de la modernidad, que es el proceso de personalización. Su convencimiento es que en dicha etapa “lo que tomaba cuerpo era evidentemente una modernidad de nuevo cuño, no la superación de esta” (2006, p.54). Esto no supone algo definitivo, sino transitorio, pues en obras como *Los tiempos hipermodernos* (Lipovetsky, 2006), ha concluido que entre lo moderno y lo hipermoderno, término con que ha denominado al momento actual, medió la transición posmoderna, coincidente con “el movimiento de emancipación de los individuos respecto de los roles tradicionales, respecto de los roles de afiliación y de los objetivos lejanos” (2006, p.67). Lyotard ha considerado que sí se abre una época totalmente nueva tras la deslegitimación de los metarrelatos anteriores.

Para el análisis de la actitud posmoderna presente en *El don de Vorace* es necesario abandonar el debate desde lo social y acercarse a lo literario. Según Gonzalo Navajas, lo posmoderno constituye un “movimiento intelectual y estético euroamericano que se separa de

la episteme moderna y supone una nueva” (1987, p.13), aunque “vinculado al proyecto antirrealista del modernismo” (1996, p.34). Este autor sitúa su momento de aparición en España en torno a la transición. M. Carmen África Vidal, por su parte, lo define como “movimiento e incertidumbre, huida y escape de todo dominio intelectual, deconstrucción y creación, dislocación de puntos de referencia, descrédito de los grandes relatos” (1990, p.11).

Mediante la estética de lo lírico-simbólico representado con diferentes actitudes, *El don de Vorace* presenta desde la convicción de su autor algo que es característico de lo posmoderno, donde la literatura ya no pretende instaurar moralidad, lógica y verdad. Al contrario, se considera a sí misma como una gran mentira. Félix Francisco Casanova en su diario íntimo *Yo hubiera o hubiese amado* afirma: “Y es que la Verdad es gilipolla, es mucho mejor la Mentira, pero no voy a hacer un cuaderno de mentiras (esas están escritas en *El invernadero* y *El don de Vorace*)” (2010b, p.79). Este texto, que parte de la convicción de que la literatura es una gran mentira, responde además, a la idea que defiende Lipovetsky de que “Los artistas rechazan la disciplina del oficio [...] y se dedican a la improvisación acelerada” (1998, p. 119). En efecto, la escritura de esta novela se produce entre el 9 de junio de 1974 y el 23 de julio del mismo año.

Pese a la existencia de estos datos, las actitudes nombradas no se encuentran de forma evidente en el texto. Hay otras, algunas ya analizadas en torno a la cuestión simbólica de lo lírico, que sí están. Pasemos a enumerarlas:

### **2.2.1. La desregularización de las jerarquías tradicionales**

La posmodernidad supone una actitud frente al mundo en que el placer es el máximo juez. “La obligación y la renuncia forzosa [de la modernidad] se han transformado [...] en ataque injustificado lanzado contra la libertad individual” (Bauman, 2001, p.9). Tal y como expone Zigmunt Bauman en *La posmodernidad y sus descontentos* (2001), los ideales, desde una actitud posmoderna, deben conseguirse a través de la espontaneidad, la voluntad y el esfuerzo individual (2001, p.9). En busca del placer, la libertad del individuo se convierte en el principal valor y recurso de autocreación continua del universo humano. No existe, pues, interés en la seguridad y el orden, sino en la consecución de la felicidad. Sin embargo, esta felicidad es una meta que solo en escasas ocasiones se consigue (2001, p.9-10), de ahí el fracaso de Bernardo cuando se da cuenta de la imposibilidad del ideal de inmortalidad, que conllevaría como consecuencia la felicidad en caso de ser conseguido. Bernardo, con su lucha, no quiere instaurar un orden en el marco de la sociedad, pues su estado de guerra es individual.

Anhela dismantlar toda interferencia colectiva en el destino del yo. Pretende desregular la institución social moderna en favor de la vida privada. Vorace, más que conquistar un nuevo mundo junto a la gente, emprende un camino hacia un ideal de raigambre personalista. Si el principio de regulación moderna era la obligación, la represión y la renuncia forzosa (Bauman, 2001, p.8), el proceso de desregularización posmoderna, cuya actitud está presente en Bernardo Vorace, ve como impostura cualquier intento de coerción. De ahí que el protagonista se rebele contra una sociedad que pretende ser represora de su libertad. Se traslada el centro de organización, que estaba en las instituciones tradicionales que regulaba lo social - matrimonio, iglesia, amor u orden burgués -. El individuo ya no se reconoce en el modelo de vida anterior. La moralidad y la lógica, por tanto, quedan abolidas. Por ese mismo hecho, Bernardo Vorace “no se enlaza en la grandeza de la historia, sino en el mundo íntimo, en los paraísos personales de la imaginación” (Navajas, 1987, p.18). Sus referencias ya no son las de la tradición. Todo lo contrario, han sido creadas por él según sus intereses personales. El orden canónico no representa ningún punto de partida para Bernardo, y Santiago Moreno es el claro ejemplo de esto: la principal referencia de Vorace es uno de los poetas olvidados, un poeta que se encuentra en la periferia del canon. La oposición a las instituciones tradicionales, sin embargo, se encuentra simbolizada por la principal lucha que el protagonista mantiene en la obra, que es el enfrentamiento a los otros: símbolo de todo lo que debe ser eliminado.

Si algo caracteriza a las actitudes posmodernas es que el individuo necesita “vivir libremente sin represiones, escoger íntegramente el modo de existencia de cada uno” (Lipovetsky, 1998, p.8). Se busca lo individual por encima de lo social: se va hacia una masa compuesta de átomos individuales (Lyotard, 1989, p.36). El sujeto se encuentra fragmentado y se dirige hacia lo heterogéneo y aleatorio. Solo se mira hacia el presente, que es vivido con una intensidad que produce estados desmesurados del ánimo. Como afirma Esther Díaz, “el culto a la libertad individual y el despliegue de la personalidad se refuerzan y se ubican en el centro mismo de las preocupaciones” (2005, p. 23). *El don de Vorace* presenta un protagonista que vive solo el ahora y que en ese ahora debe concurrir hacia su salvación inmediata: establecer un nuevo origen, comenzar otra vez desde cero sin quienes conocen sus puntos débiles. Se asiste a una “anarquía de los impulsos” (Lipovetsky, 1998, p.58), cuyo centro de gravedad para Bernardo es solo mental, pues la jerarquía social de la convención ha sido rechazada.

### **2.2.2. La metafísica del caos y de la destrucción**

La actitud posmoderna se mueve entre dos polos totalmente opuestos: un estado de ánimo fervoroso, y otro que lo hace propenso a la angustia y la ansiedad, hecho que en la novela posmoderna, tal y como ha señalado Gonzalo Navajas (1987, p.17), puede hacer que el apocalipsis se apodere del texto como perspectiva absoluta, causa de una primera persona que busca escapar de un mundo inhabitable. El personaje, entonces, es concebido desde la búsqueda de una personalidad legítima frente a las deformaciones externas. Es el exterior quien ejecuta esa acción deformante y, en consecuencia, se produce en la primera persona una conducta abiertamente anticonvencional. Esta primera persona, además, no tiene una identidad sólida y permanente (Navajas, 1987, p. 21-29). Bernardo Vorace se mueve entre la euforia que le produce su mitificación como inmortal, la lucha por la consecución de un ideal y la angustia que le produce un medio que lo ha llevado a varios intentos fallidos de autoaniquilación. Esta actitud de autodestrucción es, según Jameson, una de las actitudes que mueve lo posmoderno (1991, p.36). Lipovetsky, además, señala que existe una generalización de los estados depresivos en que no es posible la consecución del suicidio, pese a que el individuo se encuentra caracterizado por la vulnerabilidad (1998, p.46). En ese espacio, donde el territorio que transita el yo se encuentra en la conciencia que busca la liberación personal en un medio vital angustioso, se multiplican las tendencias autodestructivas.

### **2.2.3. La caída de los ídolos y de las utopías**

Esta es la actitud posmoderna que mejor está representada en *El don de Vorace*. El yo se encuentra en el tramo final de la novela en un universo sin referentes que alimenten su existencia. Lo único que le queda es una realidad degradante.

Si algo caracteriza a lo posmoderno es la negación del otro como posible espejo para realizarse: “la realización en el otro es un engaño” (Navajas, 1987, p.31), el “abandono de los grandes referentes ideológicos” (Lipovetsky, 1998, p.130) y “la caída de los ídolos y grandes de este mundo” (Lipovetsky, 1998, p.166). Precisamente los ídolos, aquellos seres a los que Bernardo mitifica, son los que se van desmoronando progresivamente. A la par que las instituciones, los ídolos también van cayendo, y solo lo hacen cuando la evidencia se muestra ante los ojos del narrador.

En la novela, los ídolos más cercanos a él son los primeros en caer. Los padres, “inmortales en mi mente, también fallaron” (Casanova, 2010a, p.238). El yo, antes de asumir su representación de inmortalidad, ya ha chocado ante la evidencia de la caída de unos ídolos: sus progenitores. Bernardo, entonces, comienza sus confesiones, su monólogo interior,

cuando ya se encuentra en la orfandad. Los pilares fundamentales de su vida han desaparecido. Precisamente ante esta desaparición, Bernardo idealiza a un referente simbólico, un poeta que solo aparece en un libro de su abuelo, *El biógrafo del universo*, casi imposible de conseguir. En él aparece Santiago Moreno, que representará el ideal que él quiere ejecutar en su vida. Sin embargo, cuando ya Bernardo está en la cárcel puede leer un ejemplar, con el subtítulo de «La verdad», que incorpora biografías no solo de personajes no conocidos por el canon, sino también de los conocidos. Quienes allí se presentan, incluido Santiago Moreno, aparecen sin idealización alguna y han cometido las mismas atrocidades que cualquier otro ser humano. Por tanto, Bernardo desde ese momento vive un desapego emocional hacia cualquier posible referencia, pues realizarse en el otro ha constituido un engaño para el yo.

Sin embargo, quizá la caída más grande es la de sí mismo. Marta actúa durante la narración como elemento desmitificador. Este personaje envía a Bernardo una carta que despierta la siguiente reacción en él: “dice cosas como que mi poema de amor no la impresionó. Que soy un idiota con aires de superioridad, por el simple hecho de no haberme podido matar. Que de inmortal solo tengo las ganas. ¡Envidiosa!” (2010a, p.171-172). El protagonista narra desde una conciencia selectiva, sin tener en cuenta al exterior. Por eso es capaz de cuestionar lo que Marta le dice:

La primera vez que me arrojé por el balcón solo se me quebraron la mayoría de los huesos, meses en el hospital y en paz. Cuando las píldoras – me dice –, entre mareos y vómitos expulsé al momento la dosis letal que había ingerido. Cuando el disparo, la bala solo me rozó la sien, lo cual añadido a la fiebre que ya tenía me hizo creer que era un resucitado. ¡Que yo he tenido mucha suerte! (2010a, p.171)

Si el sueño es el eje de la videncia para la mente de Bernardo, la última secuencia de la novela solo se puede corresponder con su desmitificación como inmortal. Su interrogación retórica inicial: “¿A quién puede mitificar un inmortal sino a sí mismo?” (2010a, p.67) deja de tener validez. Él mismo entonces duda del «don» que ha estado representando y “se aferra a la idea de permanencia y olvida sus propósitos de autodestrucción” (Peñate, 1992, p.37). La conversación introducida por la cláusula reiterada de “Estoy soñando literalmente...”, en que intervienen el forense, el comisario y el sacerdote, suponen la evidencia de que la inmortalidad de Bernardo Vorace Martín ha sido desmitificada.

Del fracaso de Bernardo se desprenden, sin embargo, varias conclusiones que afectan al medio: en el medio en que habita el individuo no es posible la vida, pues inevitablemente lo lleva a su degradación, por lo que es necesario fundar otro espacio desde su voluntad. Más que negar la posibilidad de establecer otro medio, la no consecución definitiva del propósito imaginativo de Bernardo, guarda relación con una realidad eminentemente posmoderna: las grandes referencias del pasado han caído, las utopías han caído y ya no son posibles las

grandes empresas. Bernardo, sin embargo, no puede borrar lo que él ha sido. Su pasado, que él desea eliminar, no puede ser destruido, pues aún quedan en medio instituciones que permanecen, como la policía, que se encarga de devolverlo al estado anterior y recordarle todo lo que él había sido hasta entonces.

### 3. CONCLUSIONES

El análisis de *El don de Vorace* ha establecido dos grandes referentes que se conjugan y atraviesan la novela: la presencia de la novela lírica y la de una actitud posmoderna. La mirada del narrador-protagonista, Bernardo, está repleta de lirismo. El mundo de este personaje es el escenario y, también, el motivo de la narración, de ahí la tendencia a la escritura en forma de diario. Sin embargo, Vorace no es un ser reflexivo. La primera persona no se siente cómoda en el mundo. Tiene una gran contradicción interna y actúa impulsivamente. Anhela morir pero es inmortal. El mundo que concibe la primera persona guarda grandes correspondencias con el concepto de la novela lírica, una modalidad narrativa que se aproxima a lo poético. Su tendencia expresiva está relacionada con la corriente de conciencia, donde el yo, con su personalidad y perspectiva, centra la atención en su exclusivo universo. Un universo dotado de una intensa carga de elementos simbólicos.

El irracionalismo se presenta con un fondo filosófico. El impulso irracional sirve a Bernardo para superar la confusión que existe en el mundo en el que vive. La primera persona transgrede los límites impuestos por los personajes molestos. Su voluntad absoluta es la de vivir y, para ello, debe luchar para conseguir el ideal simbólico, representado en Santiago Moreno. Lo artístico, presente tanto en la música como en la literatura, ayuda a Vorace a superar el dolor y el hastío que le produce la realidad en que vive.

El protagonista acude a tres elementos centrales para ejecutar su ideal: el mito, el cuerpo y la máscara. El yo se mitifica a sí mismo como inmortal para convencerse de que sus actuaciones son las correctas y verdaderas. Esta vivencia de la inmortalidad se manifiesta en su cuerpo, tanto psicológica como físicamente. De este modo, la permanencia en el mundo que le ha tocado vivir conlleva una degradación corporal. Para la obtención del ideal, que ha sido mitificado, se hace necesaria la máscara, la cual se constituye en un elemento que lo ayuda a afrontar el futuro inmediato y fortalece el carácter ofensivo de su gesta: la eliminación de los personajes que le resultan molestos durante una fiesta de disfraces.

Toda la lucha emprendida por Bernardo corresponde a la necesidad de completarse, pues su yo se encuentra incompleto y, a la vez, recurre a la heteronimia, elemento que le proporciona un espejo en el que proyectar su vida ideal. Analizada la expresividad de sus poemas, el protagonista, Bernardo Vorace, así como su ideal simbólico, Santiago Moreno, presentan dos caras de una misma moneda. De hecho, si se realiza un análisis textual, la poesía de ambos se puede localizar en el diario de Félix Francisco Casanova con anterioridad a la fecha de inicio de escritura de *El don de Vorace*, por lo que es probable que no existiera en el autor la conciencia de crear dos poetas diferentes.

Dado que el mundo supone un cúmulo de trabas para la libertad del yo, la acción de Bernardo se dirige a la eliminación de los personajes molestos. Para ello es necesaria la fiesta de disfraces donde todos deberán caer. La convivencia con ellos no ha sido armónica y, por tanto, la actitud del yo es egoísta. El medio vital es antagónico al yo. En consecuencia, debe establecer un nuevo origen donde no exista ninguna de las limitaciones que la primera persona tiene en el presente.

Bernardo Vorace es un personaje muy influido por la música, pero con la lectura de autores como Baudelaire o Camus revela su situación en el mundo. De hecho, su ideal está representado por un poeta. De las lecturas extrae elementos que lo harán reflexionar.

La actitud presente en *El don de Vorace* concuerda con varios elementos estudiados por teóricos de la posmodernidad como Zigmund Bauman, Lipovetsky, Jameson o Lyotard. En el terreno de la literatura cabe referirse a investigadores como Gonzalo Navajas o Carmen África Vida. En la novela hay diversas actitudes que se presentan en Bernardo y que apuntan directamente a la posmodernidad:

Félix Francisco Casanova concibe la literatura como una gran mentira y un gran juego, claras tendencias posmodernas. Las jerarquías tradicionales se desregularizan y las prohibiciones son vistas como un ataque injustificado. El yo, además de libre quiere ser feliz. La conquista debe ser por y para la primera persona. Bernardo niega y ataca los órdenes tradicionales: matrimonio, iglesia, amor u orden burgués. Toda su vida se emplaza en su imaginación e intereses personales. Su identidad, sin embargo, se encuentra dispersa. El sujeto está fragmentado y quiere establecer por ello un nuevo origen desde el presente. Ante la elección de vivir libremente sin represión del otro, el yo se encuentra en lo heterogéneo. Su lucha es mental e individual, no social.

La metafísica que el yo adopta oscila entre la euforia y la autoaniquilación. Bernardo está descontento con el mundo que lo rodea e intenta suicidarse, pero está imposibilitado para ello. Ante esta imposibilidad, su inmortalidad guarda un alto componente eufórico: lo mueve su objetivo vital de libertad para la primera persona.

Sin embargo, pese a ese objetivo vital de libertad, toda la simbología que sustenta la personalidad del yo cae. Los ídolos y las utopías no son posibles. Los referentes de Bernardo mueren o lo desengañan: sus padres, Santiago Moreno y su mitificación como inmortal, que es desmitificada. La panorámica que se abre ante el protagonista al final de la obra, tras esta caída, es desoladora. El yo se ha quedado solo y sin porvenir. Está ante un presente sin ideal posible.

#### 4. BIBLIOGRAFÍA

Alonso, A., Castañeda, J.P. y Cruz Ruiz, J. (1996) «Los años 70. ¿Nacimiento de la novela canaria?», en *II Encuentro de narrativa canaria*. Tenerife, Ateneo de La Laguna.

África Vidal, M.C. (1990). *Hacia una patafísica de la esperanza. Reflexiones sobre la novela posmoderna*. Valencia, Universidad de Alicante.

Alemany, L. (1975). «La narrativa canaria de posguerra», en *Cuadernos hispanoamericanos*, nº 303, pp.609-633.

Artaud, A. (1997). *El teatro y su doble*. Barcelona, Edhasa.

Asensi, M. (1995). *Literatura y filosofía*. Madrid, Editorial Síntesis.

Bachelard, G. (1985). *El derecho de soñar*. México, Fondo de Cultura Económica.

— — . (1999). *La intuición del instante*. México, Fondo de Cultura Económica.

Baudelaire, C. (2009). *Las flores del mal*. Buenos Aires, Losada.

Bauman, Z. (2001). *La posmodernidad y sus descontentos*. Madrid, Akal.

Borges, J.L. (1989). *Obras completas*, vol. II. Buenos Aires, Emecé.

Camus, A. (1962). *La caída*. (4ªed). Buenos Aires, Losada.

Casanova de Ayala, F. (1976). «La poesía como sueño premonitorio», en *Resumen de una experiencia poética*. Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo de Tenerife.

Casanova, F. F. (1973, 30 de junio). «Al comenzar lo trazado», en *El Día*.

— — . (1974). *El invernadero*. Tenerife, Nuestro Arte.

— — . (1975). *El don de Vorace*. Tenerife, Servicio de Publicaciones de la Caja de Ahorros de Santa Cruz de Tenerife.

— — . (1975). *El don de Vorace*. Madrid, Taller de Ediciones JB.

- — . (1980). *La memoria olvidada*. Tenerife, Liminar.
- — . (1983). *Yo hubiera o hubiese amado*. Tenerife, Liminar.
- — . (1993). *El don de Vorace*. Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria.
- — . (2010c). *Antología poética: cuarenta contra el agua*. Madrid, Demipage
- — . (2010a). *El don de Vorace*. Madrid, Demipage.
- — . (2010b). *Yo hubiera o hubiese amado*. Madrid, Demipage.
- Cerrada Carretero, A. (1983). *La novela española en el Siglo XX*. Madrid, Playor.
- Díaz, E. (2005). *Posmodernidad*. Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Espinosa, A. (1974). *Crimen. Lancelot 28°-7°. Media hora jugando a los dados*. Madrid, Taller Ediciones JB.
- Forradellas, J. y Marchese, A. (2007). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, Ariel.
- Foucault, M. (1996). *Del lenguaje y la literatura*. Barcelona, Paidós.
- — . (1997). *Las palabras y las cosas*. Madrid, Siglo XXI editores.
- Freedman, R. (1972). *La novela lírica. Herman Hesse, André Gide, Virginia Woolf*. Barcelona, Barral Editores.
- García Ramos, J.M. (1981). «La narrativa canaria actual», en *Historia de Canarias*, III. Madrid, Cupsa Editorial, pp. 195 - 204.
- Gullón, R. (1984). *La novela lírica*. Madrid, Cátedra.
- Hesse, H. (1981). *El lobo estepario*. (17ª ed.). Madrid, Alianza.
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Kafka, F. (2006). *La metamorfosis. La condena. Carta al padre*. Barcelona, Juventud.

Langa Pizarro, M.M. (2002). *Del franquismo a la posmodernidad. La novela española (1975 – 1999)*. Alicante, Publicaciones Universidad de Alicante.

Lipovetksy, G. (1998). *La era del vacío*. (10ª ed). Barcelona, Anagrama.

— — . (2006). *Los tiempos hipermodernos*. Barcelona, Anagrama.

Liotard, J.F. (1989). *La condición postmoderna*. (4ªed.) Madrid, Cátedra.

María, D. (2008). «Visiones sobre el fenómeno de los 70». *La Página*, nº 76.

Navajas, G. (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona, Ediciones del Mall.

— — . (1996). *Más allá de la posmodernidad: estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona, EUB.

Palés Matos, L. (2004). Ñam-Ñam, en *Tuntún de pasa y grifería y otros poemas*. Madrid, Anaya y Mario Muchnik.

Paz, O. (1988). «Elegía interrumpida», en *Libertad bajo palabra*. Madrid, Cátedra.

Peñate Rivero, J. (1992). «El don de Vorace y la nueva narrativa: de la contradicción a la perplejidad», en *Félix Francisco Casanova*. Tenerife, Cabildo de Tenerife, Centro de la Cultura Popular Canaria y HA Editor, pp. 31-50.

Pessoa, F. (1986). *Obra em prosa de Fernando Pessoa. Textos de intervenção social e cultural. A Ficção dos heterónimos*. Portugal, Europa-América.

— — . (2006). *Libro del desasosiego*. Barcelona, Acantilado.

Pérez Minik, D. (1975, 8 de junio). «El don de Vorace, de Félix Francisco Casanova», Tenerife, en *El Día*.

Quevedo García, F. J. (1995). *Constantes de la narrativa canaria de los setenta*. Gran Canaria, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.

Rimbaud, A. (1991). *Prosa completa*. Madrid, Cátedra.

- Rodríguez Padrón, J. (1982). *La nueva narrativa canaria*. Las Palmas de Gran Canaria, Mancomunidad de Cabildos y Museo canario.
- — . (1983) «Ochenta años de Literatura (1900-1980)», en *Canarias Siglo XX*. Las Palmas de Gran Canaria, Edirca, pp. 101 – 152.
- — . (1985). *Una aproximación a la nueva narrativa canaria*. Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife.
- — . (2002). *Narrativa en Canarias: Compromiso y dimisiones*. Canarias, Tauro
- Sábato, E. (2002). *El túnel*. (26ª ed.) Madrid, Alianza.
- Schopenhauer, A. (2004). *El mundo como voluntad y representación I*. Madrid, Trotta
- — . (2005). *El mundo como voluntad y representación II*. Madrid, Trotta
- Tagore, R. (2009). «El pájaro manso...», en *El jardinero*. Madrid, Edimat.
- Unamuno, M. de. (1976). *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid, Espasa-Calpe.