



Tiempo y espacio en la novela *Azul* de Rosa Regàs

Hilda Mac Donagh de Iribar
Universidad del Salvador

Resumen

La novela *Azul* de Rosa Regàs contiene la relación de una historia sentimental de diez años que no se desarrolla linealmente, sino que se articula en una estructura de “tiempo reducido retrospectivo”. El tiempo reducido abarca tres días. Un percance obliga a los viajeros del barco “Albatros” a cambiar el itinerario y detenerse en el puerto más cercano, en una pequeña isla. El texto entrelaza las dos historias: la de tres días correspondiente al nivel primario y la de diez años correspondiente al nivel secundario. La técnica de intercalar los fragmentos de cada nivel requiere el análisis de los recursos con que un relato aparece insertado en el otro. Los conflictos de la pareja central, en especial el del protagonista, dan lugar a diversas consideraciones sobre el tiempo: su pasar desgastante, los cambios en la persona y en el plano sociohistórico, y el contraste entre el tiempo subjetivo y el objetivo.

En cuanto al espacio, la isla es el escenario propicio para la soledad en la que el joven protagonista vivirá experiencias comparables a una catábasis, a una revelación sobre sí mismo. Los efectos no son inmediatos ni decisivos. Martín Ures es introvertido, inseguro: varios factores lo ponen en desventaja frente a su entorno, pero el texto se concentra en señalar como factor definitorio su origen geográfico, es “hombre de tierra adentro”. No se separa de su esposa. Para seguir juntos han tenido que recurrir al olvido y someterse a la ley universal del dolor. Por eso la novela que comienza hablando de la isla termina con una palabra que ensancha ampliamente la dimensión espacial y que en el contexto no está exenta de implicaciones temporales: ambos están inmersos en “el marasmo de dolor del mundo”.

Palabras clave: Rosa Regàs — *Azul* — catábasis — tiempo reducido retrospectivo — montaje temporal.

La novela *Azul* de Rosa Regàs se divide en ocho capítulos. Contiene la relación de una historia sentimental de diez años que no se desarrolla linealmente, en continuidad cronológica, sino que se articula según lo que Darío Villanueva (1994) llama “tiempo reducido retrospectivo”. En este caso, el tiempo reducido abarca tres días. La narración se inicia con el cambio de itinerario que los navegantes del “Albatros” se ven obligados a hacer por un desperfecto del motor. Se dirigen al puerto más cercano en procura de un mecánico que lo solucione. La permanencia en ese nuevo y no previsto destino se prolonga más de lo esperado por la carencia del repuesto necesario: no se podrá contar con él hasta el día siguiente, con la llegada del barco que cada miércoles une la pequeña y desolada población con la más activa de Rodas. Cuando por fin se puede retomar el itinerario proyectado, otro accidente, mucho más dramático, determina el regreso al puerto recientemente abandonado, por lo que la estadía se prolonga. Los episodios que allí ocurren están minuciosamente narrados; la cronología se puede establecer con precisión: por la hora del reloj, por los



abundantes detalles sobre el momento del día, la posición del sol, el efecto de la luz solar o lunar sobre el paisaje, la época del año (fines de verano, septiembre). Pero la condición de veraneantes de los personajes y la rutina de los habitantes del lugar los muestra poco atentos a las marcas del almanaque. Por eso la única referencia es la del miércoles. A los efectos del análisis, en cambio, es útil el dato que nos permite nombrar esos días y deslindar los sucesos: martes a la mañana, el motor del barco no funciona; llegada al puerto: mediodía; desembarco al atardecer; y luego andanzas nocturnas del protagonista Martín; miércoles, viaje a la cueva azul, partida del Albatros, discusión de Andrea y Martín, accidente y rescate de Andrea entre la noche del miércoles y la madrugada del jueves. Partida definitiva el viernes a la madrugada. La historia de diez años se desarrolla mediante analepsis, en segmentos intercalados entre la historia de los sucesos que tienen lugar en el paréntesis del itinerario. Son extensos fragmentos que también incluyen referencias que permiten conocer el paso del tiempo, ubicar los sucesos por etapas, situarlos en el panorama socio político. La inserción de estos fragmentos del segundo nivel diseminados entre los del primero es un factor importante de la complejidad que la novela *Azul* tiene.

Además, el nivel primario de los tres días está contado en pretérito. La voz narradora se pasea por esos diversos pretéritos y algunas veces se desliza hacia un futuro con respecto al nivel primario, en pasajes prolépticos. Por otro lado, una vez deslindados los tiempos del nivel primario o el secundario, nos encontramos con que ninguno de ellos es lineal. Por ejemplo, en el capítulo VI, se refiere la visita a la cueva azul. En el siguiente, (VII) sorpresivamente, se vuelve a narrar con más datos. Si se pretendiera graficar el ir y venir de los tiempos, el dibujo resultante sería una línea zigzagueante con trazos de muy diferente extensión cada uno. Se plantean dos cuestiones: el porqué o el para qué de estos ires y venires, y las estrategias que este comportamiento narrativo maneja para no desconcertar excesivamente al lector.

En primer lugar, el texto omite ciertas formas de señalar la transición de un momento a otro, habituales en narraciones menos elaboradas. Para explicarlo, conviene analizar la modalidad narrativa: el narrador, aunque sabe un poco más que los personajes, no alardea de omnisciencia. Sigue a todos pero el focalizado particularmente es el personaje central masculino, Martín Ures. De él se proporcionan más datos, hay más detalles sobre su infancia y primeros pasos en su actividad profesional. La mayor omisión es el hueco entre los 17 y los 22. También sabemos lo que piensa, siente y recuerda. Es el vaivén de las experiencias y los recuerdos lo que justifica la fragmentación yuxtapuesta, sin nexos explícitos, por la cual el lector penetra en su intimidad. Pero para que este no se pierda, hay varios recursos.

Los capítulos contienen secciones separadas por blancos tipográficos; si bien no siempre son indicio de discontinuidad temporal, contribuyen para orientar.

La disposición de los fragmentos evocadores permite, a grandes rasgos, seguir el orden cronológico. Pero son muchos los saltos en el tiempo. Una forma de reconocerlos y ayudar al lector es la reiteración y la remisión. El mayor número de menciones reiteradas corresponde al inicio de la relación Martín-Andrea, frecuencia acorde con la intensidad de la experiencia vivida. Ciertos episodios están relacionados con las estaciones del año. Asimismo, ayuda la movilidad del personaje protagónico que de Castilla ha pasado a Barcelona, inicia su relación con Andrea en Cadaqués, vive dos años en Nueva York y regresa a Barcelona.



Los datos sobre el trasfondo histórico y político no son muchos pero suficientes y determinantes en cierta forma: poco antes y poco después de la muerte de Franco; consiguientemente, la transición a la democracia, ley de divorcio y cambios en la sociedad por el surgimiento de nuevos componentes. Al lado de los que han sabido mantener inalterado su poder (caso Leonardus), aparecen las posibilidades de reinserción de quienes, como Andrea, habían sido apartados por sus transgresiones.

De todos modos, el juego entre los tiempos —el “real” y el evocado— exige una lectura muy atenta. A veces no hay nexos y solamente la situación narrada advierte que se ha pasado de uno a otro momento. En otras ocasiones el nexo es sutil: un dicho de Leonardus remite a la primera vez que lo enunció frente al grupo, en los comienzos del viaje; la risa de Chiqui provoca en Martín el recuerdo de la de Andrea y de las etapas iniciales de la historia de fondo, cuando la conoce y sucumbe a su encanto poderoso. El disparador más importante, porque da lugar a que Martín se separe del grupo en una búsqueda incierta y después de extrañas aunque no improbables aventuras, plantea a Andrea su decisión de divorciarse, es la figura femenina avistada por Martín desde el Albatros. La pesadez del clima influye de tal modo que no solamente afecta a las personas sino también al propio barco, impedido de moverse porque ni las velas funcionan. En tales circunstancias, mientras contemplan, antes de desembarcar, el paisaje desolado, la mirada de Martín se detiene en la figura “que se destacaba en el fondo brumoso de ese paisaje incandescente como surgida de un tiempo ya olvidado”. A continuación la analepsis narra las circunstancias del viaje a Nueva York, la ciudad donde por aquella época reside Katas, la joven griega que estudia Medicina. El texto nunca lo declara abiertamente, pero insinúa que esa joven es la que está contemplando el mar y la que al final de la novela, en su calidad de médica asiste a Andrea y dialoga, sin ser reconocida, con Martín. De todos modos, la figura avistada justifica la estructura de tiempo reducido retrospectivo al provocar en él la sensación de una historia interrumpida y, consecuentemente, un examen de sí mismo a partir de esa sensación de una elección distinta que podría haber tomado.

La renuncia a la omnisciencia, la focalización en Martín, el ignorar lo que ocurre con los otros personajes cuando están lejos de él, y el hábil manejo de los tiempos narrativos permiten manejar la información de tal modo que la tensión no decae.

Pero la novela es mucho más que eso. Incluye extensos párrafos en los cuales los hechos narrados son objeto de comentario; la instancia narradora pasa de la tercera persona singular a la primera plural y del pretérito al presente. La expresión adquiere un tono reflexivo, casi sentencioso y el hecho relatado toma una dimensión mayor, de experiencia compartible. Un párrafo del capítulo IV ejemplifica el entretejido del relato con las disquisiciones reflexivas. El fenómeno de la memoria involuntaria no es ya un recurso que une el presente del personaje con el pasado, sino que, sin incidir en la estructura, se añaden ejemplos de cómo lo percibido sensorialmente es germen de recuerdos y nostalgias: “el desgarrado lamento de la sirena de un barco [...] nos devuelve a la tarde de nuestra infancia en que otro lamento como ese abría el camino hacia la fantasía y la aventura” (121)¹. Unas líneas antes, la consideración de los sentimientos de Martín ha permitido extenderse sobre la labilidad de la memoria. El protagonista, sumido en sus reminiscencias, intenta recordar los primeros meses de su relación con Andrea, en Barcelona:

¹ Las citas corresponden a la edición Regàs (1994).



Y como si el tiempo que no pasó con ella [...] se hubiera borrado de su memoria y de su vida, apenas podía recordar en qué trabajó porque ya se sabe qué escasa existencia tiene aquello de lo que no se habla y menos aún aquello en lo que no se piensa (115).

Una pasión tan absorbente genera angustiosas vivencias con estados de ánimo cambiantes, sobre todo a causa de la personalidad de Andrea, despreocupada e imprevisible. La inquietud interior: temores, dudas, impaciencia, desilusiones, y sus manifestaciones externas en gestos, actitudes, transmiten la ilusión de realidad. El recurso más convincente es el contraste entre el tiempo subjetivo, por el deseo de que pase o no pasen las horas, o los minutos y el objetivo, realizado irónicamente por la continua consulta al reloj.

El desgaste inherente al paso del tiempo, que genera desilusiones en quien creyó que una pasión puede ser eterna, se hace visible, concreto, en el paisaje de la isla: aristas redondeadas por acción del mar o del viento en rocas y ruinas. También, de manera más dramática, en el ser humano, particularmente en Andrea, convertida en la cuarentona envejecida más de la cuenta por la amargura de su situación, producto de la miopía intelectual que le hizo confundir osadía con imprudencia. Demacrada, arrugada, su inseguridad es doble: ataques de vértigo y de celos.

Esa noche en la isla, apartado del grupo, Martín Ures consulta el reloj con fines más prácticos que diez años antes. Es en vano. La oscuridad le impide ver. Es como si el tiempo se hubiera detenido, como si continuara la impresión vivida al llegar a la bahía: de una inmovilidad tan espesa que parece suspender el paso del tiempo. Es como un tiempo mítico que propicia encuentros y experiencias nuevas. Que van a tener lugar en el espacio también propicio de “la isla”, sintagma que, como sujeto de oración, inicia la novela.

A continuación se la describe minuciosamente en un espacio textual que ocupa varias páginas y merece ser considerado “introito”. Se incluyen pormenores de toda índole, incluidos datos históricos sobre los hechos que provocaron las ruinas. Pero, en estas páginas iniciales, la isla permanece innominada y la fugaz alusión al “castillo que le dio nombre” aumenta la sensación de esa falta. En el resto de la novela, solamente aparece el topónimo dos veces, en relación con la decisión de quien oficia de capitán del barco, como destino al que deben dirigirse: Castelhorizo (23 y 219). El lugar es un referente real, pero la descripción en pretérito lo asimila a la narración y por consiguiente a su mundo ficticio, en el cual lo más importante es destacar el carácter insular, de aislamiento, en el que van a desarrollarse los acontecimientos.

Las calificaciones que de la isla hacen los viajeros varían poco; aunque los adjetivos son antónimos: mágica o (preferentemente) maldita, coinciden en atribuirle cualidades que connotan una fuerza no humana. La sienten hostil: se suma al escenario rocoso del fondo, a la temperatura agobiante, la poca comunicación con los habitantes, cuya lengua, el griego, los españoles desconocen. Este último motivo aumenta la peligrosidad de las andanzas de Martín y, sobre todo, permite el equívoco lleno de suspenso que le tocará vivir en el último capítulo.

Además un nexo muy singular une a los habitantes con la pareja desavenida de la historia central. Casi las mismas palabras que definen la carencia de esperanza de los pobladores,



como si hubieran sobrepasado el umbral a partir del cual ya no fuera posible el retorno, como se convierte en dos la cuerda tensada un instante más o a partir de una repetición la caricia se muda en tormento, o se transforma en odio, resentimiento y dolor el amor que va más allá de su propio límite (14),

con otros símiles intercalados, se aplican a lo que habría sentido Andrea al fracasar la tentativa a la que se había aferrado.(199)

Si el tiempo parece detenido, si los habitantes de la isla, actúan "como si hubieran pasado el umbral a partir del cual ya no fuera posible el retorno", si la leyenda habla de los cuerpos sin vida pero no convertidos en polvo de la cueva azul; si Arcadia, la vieja que Martín elige como guía, calificada por los suyos de bruja, busca a sus muertos; si los caminos por los que deambula el protagonista, de trazado accidentado, muchas veces borrado, que se cortan en puntos imprecisos, que no llevan a un destino, hacen pensar en un laberinto; si el perro que lo ataca y del que debe defenderse, por pertenecer al Pope, es como un guardián de lo sagrado, no suena desatinado aunar estos elementos asignándoles categoría de indicios de catábasis, de inmersión en un mundo otro, con experiencias que comportan una revelación. Hasta la celosísima Andrea, en lugar de sospechar esta vez de otra mujer, relaciona el cambio de actitud de su esposo con "el camino de Damasco" y una "brutal revelación".

De las catábasis clásicas, se mantiene el viaje al territorio de los muertos, de la contemporánea, el buceo en las profundidades de sí mismo y el sentido siempre vigente de las catábasis en las revelaciones. En este caso lo son por partida doble: descubrimiento de la capacidad de violencia incontrolable y de lo engañoso de su vida con Andrea (coinciden en un mayor conocimiento de sí mismo). Consecuentemente, el regreso de la cueva azul está contado dos veces: la primera pone el acento sobre el temor de que se descubra que él es el autor de la muerte del perro y la segunda sobre el temor por la velada amenaza que intuye en las palabras de Andrea.

El resultado de lo vivido en esos días podría ser la ruptura total de Martín con su pasado inmediato; se le presenta la oportunidad de comenzar desde cero otra vida, pero la deja pasar. Esta renuncia a la libertad que el texto no vacila en calificar de cobardía, es congruente con la personalidad de Martín, apocado, introvertido; su inhibición para expresarse llega a tal punto que él mismo se considera asesino por no haber pedido socorro para salvar a Andrea. Está en desventaja frente a su entorno: sobre todo desde el punto de vista social y económico. Se considera un extraño. Lo notable es que esa diferencia aparece vinculada con lo espacial. Los demás proclaman enfáticamente su amor por el mar y él no lo puede compartir, es "hombre de tierra adentro" (43). Hay otros factores que explican su modo de ser pero el texto lo concentra en su origen geográfico. Proviene de Sigüenza, en el centro de España. Él mismo sospecha que los otros al referirse a él lo llaman "el muchacho de Sigüenza". Y lo que sospecha el lector es que se está usando la forma modernizada y coloquial de "el doncel de Sigüenza", Martín de Arce, el joven perpetuado como tal en la tumba de la catedral seguntina, leyendo como leía el Martín ficticio en el barco. Sigüenza es también el nombre del personaje introvertido de Gabriel Miró, que idealiza la realidad y cae en desengaños. Pero el mayor desarrollo de la novela frente a la estampa o relato breve mironiano da más posibilidades para el análisis. Cuando Miró se despide de su personaje



manifiesta que lo abandona porque a Sigüenza solamente se lo puede concebir joven. Martín Ures ha pasado por experiencias que rozan lo iniciático. Y la iniciación supone crecimiento. Sin embargo, cuando la inhibición lo domina en los capítulos finales, revisa las motivaciones últimas de sus acciones, las reúne anafóricamente en el factor común del miedo, y concluye: "miedo a no ser en definitiva más que un niño". Y cuando desecha la posibilidad de romper vínculos creados por voluntades ajenas e iniciar un camino propio, regresa al Albatros, "dando patadas a las piedras como los niños".

Siente que no ha crecido. Pero las preguntas de este joven inseguro y débil indagan en las incógnitas del comportamiento humano. ¿Cuáles son las motivaciones profundas de los actos? ¿Miedo, orgullo, aspiración a salir de "un destino de hormiga", pereza? La sensación de incertidumbre la vive el lector a través de una prosa elaborada y atractiva que abunda en propuestas alternativas para explicar situaciones, estados de ánimo, motivaciones, mediante adverbios de duda: quizá, tal vez, y conjunciones disyuntivas. La sintaxis oracional contribuye al obligar al lector a un esfuerzo sostenido: muchas veces el sujeto está pospuesto u omitido cuando debiera figurar para evitar ambigüedad; los pronombres anafóricos alejados de su antecedente, encauzan la mirada hacia lo que se acaba de leer. Sin violencia pero continuamente, la lectura semeja un laberinto, al igual que el zigzagado del montaje temporal y los caminos de la isla.

El "muchacho de Sigüenza" siente que no ha crecido. Pero su único gesto de rebeldía ha surtido efecto en Andrea. Años después, el cineasta Martín Ures filma con "guión propio". Algo ha cambiado. Aunque él y ella, para seguir juntos, han tenido que recurrir al olvido (contrapartida de la memoria) y someterse a la ley universal del dolor. Por eso la novela que comienza hablando de la isla termina con una palabra que ensancha ampliamente la dimensión espacial y que en el contexto no está exento de implicaciones temporales: ambos están inmersos en "el marasmo de dolor del mundo" (237).

Bibliografía

- Mac Donagh de Iribar, Hilda, (1975). "Sigüenza joven". *Comunicaciones de literatura española*, tomo II, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Católica Argentina.
- Regàs, Rosa, (1994). *Azul*, Barcelona, Ediciones Destino.
- Villanueva, Darío (1994). *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos.