

y vigilar cada vez más aspectos de la vida personal de los ciudadanos; res-tando una parte importante de su libertad, de su libre albedrío.

Traspasado finalmente el campo de la política y sus nuevos personajes, procedentes de las revoluciones del XIX e ideologías del XX, aparecen ciudades imaginarias como Macondo, el lugar inventado por García Márquez en *Cien años de soledad*; o reales desde la subjetividad propia de cada individuo y sus experiencias cotidianas: Mario Vargas Llosa, y su Lima de «La ciudad y los perros»; la Nueva York de Paul Auster, el México D.F. de Carlos Fuentes en «La región más transparente»; la Nueva Orleans, de las novelas de William Faulkner o la Barcelona de Vázquez Montalbán.

La novela urbana contemporánea se construye sobre la cartografía emocional del hombre moderno, que se individualiza sólo a partir del espacio que habita. Inevitable recordar a «Las ciudades invisibles» de Italo Calvino, y la conversación entre Marco Polo y el Emperador Kublai Kan. Marco Polo dice:

...Ocurre con las ciudades lo que en los sueños: todo lo imaginable puede ser soñado, pero hasta el sueño más inesperado es un acertijo que esconde un deseo, o bien su inversa: un temor. Las ciudades como los sueños, están construidas de deseos y de temores, aunque el hilo de su discurrir sea secreto, sus normas absurdas, sus perspectivas engañosas, y cada cosa esconde la otra.

Las ciudades son «Torres de Babel», desorden y confusión producto de la vitalidad y ambición del hombre. La ciudad utópica es un proyecto de orden que permite el desorden de cada quien. Escribir la ciudad es espiar y descubrir al otro, y en el otro a nosotros mismos para conocer finalmente la identidad común a todos los hombres.

## LA EXPRESIÓN DE LA CIUDAD (O LA CIUDAD EXPRESIONISTA) EN LOS CUENTOS DE MANUEL DERQUI

Elisa Martínez Salazar

La vida del escritor Manuel Derqui transcurrió entre dos ciudades: La Habana, donde nació en 1921, y Zaragoza, donde escribió, colaboró en revistas y periódicos locales, publicó algunos de sus cuentos y permaneció hasta su muerte, ocurrida en Aragüés del Puerto (Huesca) en 1973. La tierra que disfrutó de su presencia y su labor durante el franquismo no le ha hecho justicia: sólo vio la luz una de sus novelas, *Meterra*, póstumamente (Barcelona, Planeta, 1974); sus cuentos aparecidos en *Heraldo de Aragón* entre 1959 y 1971, junto con la novela corta, inédita hasta entonces, titulada «Una Casa en la Ciudad», fueron recogidos en 1978 por Cándido Pérez Gallego para la Colección Aragón que editaba la Librería General de Zaragoza, bajo el título de *Cuentos*. Más adelante, ya en 1992, la Diputación General de Aragón publicó *La ciudad (apuntes para una biografía)*. Incomprensiblemente, todavía, a estas alturas, no han visto la luz pública muchos relatos y varias novelas firmados por este excepcional aragonés de adopción.

Un vistazo a los títulos que llevamos nombrados pone de manifiesto la importancia del concepto de ciudad en la narrativa de Derqui. Una ciudad que se identifica con Zaragoza. Como señaló José Luis Melero en la presentación de los *Cuentos de San Cayetano* de José Antonio Labordeta (Xordica, 2004), «Zaragoza ha sido siempre utilizada como materia literaria. Tanto por los escritores de fuera como por los de dentro». Entre «los de dentro» sitúa Melero, a pesar de su lugar de nacimiento, a Manuel Derqui y su *Meterra*.

La ciudad cumple diversas funciones dentro de la literatura derquiiana. En orden ascendente de importancia, actúa como marco dentro del cual se

desarrolla la acción, como tema, como personaje, como símbolo y como elemento estructural de primera magnitud. Por tanto, no se trata de un aspecto secundario de su narrativa, sino de una parte fundamental de su esencia.

El tratamiento literario que Derqui da a la ciudad en sus textos —muy especialmente en *Meterra* y «Una Casa en la Ciudad»— se corresponde —como tantos otros rasgos de su narrativa— con el propio de los escritores expresionistas, que la estilizan como ente mítico, como un demonio fascinante. La ciudad expresionista es un lugar angustioso, por el que «vaga un aire de locura, mientras que terribles monstruos acechan a sus víctimas, sean inocentes o culpables» (Modern, 1972: 31). Para Derqui se trata del lugar anulador y asfixiante en el que nos encontramos abúlicamente atrapados.

Pero la ciudad no sólo está presente en la literatura expresionista como tema: se puede considerar que el ritmo discontinuo de la vida en las grandes urbes modela la estructura de los textos, dando lugar a su fragmentarismo. La literatura expresionista sería, ya desde este rasgo formal, profundamente urbana (Kurz, 1980: 67). Con esta tendencia podemos relacionar muchos escritos de Derqui, que consisten en cierta medida en un encadenamiento de imágenes hasta cierto punto inconexas, más que en el desarrollo de un argumento propiamente dicho.

«Una Casa en la Ciudad» es, en este sentido, un caso paradigmático. Presenta pensamientos y visiones sin una evolución argumental aparente, con una acción episódica, fragmentaria, sin lógica causa-efecto. También en relación con el ritmo discontinuo y vertiginoso de los grandes centros urbanos se sitúa la brevedad de los relatos de Derqui, muchos de los cuales no superan las cuatro o cinco páginas (si es que no se quedan en tres). En la época del expresionismo alemán propiamente dicho, se recomendaba la condensación y la síntesis, especialmente para la narración breve (Guerrero, 1955; Modern, 1972: 53), y Derqui acepta el consejo, cultivando la máxima economía narrativa, prescindiendo de todo aditamento y limitándose a los elementos medulares. El expresionismo sintetiza al máximo unos rasgos y exagera hasta el límite otros, dando lugar a imágenes visionarias e hiperbólicas (Guerrero, 1955: 28-29). Rodolfo E. Modern (1972: 20) hablaba de «la forma de la visión y el ensueño monstruosos» como el medio más adecuado con que los expresionistas reflejan «el pavor que la existencia les inspira». Entre las narraciones de Manuel Derqui, encontra-

mos relatos que son auténticas visiones de pesadilla o sucesiones de ellas: el último ser humano condenado a vivir eternamente («Ficción de futuro. Vida rutinaria»); un hombre enterrado vivo («Un despertar»); otro atado a una cama, lleno de dolores, sin saber por qué («Situación estimada a las veinte horas»); un ciudadano atrapado por su propia y posesiva casa («Una Casa en la Ciudad»)... Se trata de ámbitos urbanos: el de la experimentación científica; el despertar en un nicho del señor N, «industrial y vecino de esta ciudad»; el lugar —«¿clínica?, ¿laboratorio?, ¿casa de reclusión?»— donde yace un personaje inmóvil; la Ciudad con mayúscula.

Si la literatura expresionista se caracteriza por ser esencialmente urbana (temática y formalmente), la oposición en Derqui entre campo y ciudad corre en paralelo al contraste estilístico entre unos textos de rasgos expresionistas y narraciones de corte más tradicional. Efectivamente, cuando Derqui pinta la opresión, monstruosidad e impersonalidad de la ciudad se acerca a la vanguardia, mientras que sus evocaciones del ámbito rural permanecen, en general, alejadas del angustiado expresionismo. Por tanto, la oposición campo / ciudad resulta ser un elemento estructural fundamental de la narrativa derquiiana analizada en su conjunto.

Por ejemplo, el recurso a la animalización como un modo de expresar la degradación del ser humano (a la manera de Kafka) aparece únicamente en los relatos más claramente urbanos. También es distinto en ambos tipos de narraciones cultivadas por Derqui el tratamiento de lo fantástico. Aunque los rasgos visionarios de las imágenes aparezcan, en alguna ocasión, también en el ámbito rural, su carácter es entonces distinto: ya no se trataría de expresar angustia, ni de presentar mundos de ciencia-ficción, sino del cultivo de lo maravilloso de estirpe folclórica («De Rerum Malleorum», «Luces y sombras») e incluso del realismo mágico («Problema de vecindad», con plagas increíbles como las de los textos bíblicos y *Cien años de soledad*).

Otro tratamiento diferencial entre los relatos urbanos y los rurales es el de los personajes, que se presentan exentos de toda caracterización psicológica en la literatura expresionista. Muchos de los seres creados por Derqui se corresponden con esta tendencia, pero será particularmente en los textos de carácter urbano donde se manifieste el gusto por usos típicamente expresionistas en este sentido. Las figuras no vienen marcadas por ningún rasgo que las distinga del resto; por ejemplo, el Pablo de «Una Casa en la Ciudad» no es viejo ni joven, sino simplemente «sin edad». Además,

la acción o la situación en la que se ve inmerso el protagonista se introduce sin presentación previa: así ocurre en «Ficción de futuro. Vida rutinaria», «Situación estimada a las veinte horas» y «Un despertar». La no individualidad de los personajes expresionistas explica además el gusto por denominarlos de acuerdo con alguna especie a la que pertenezcan, mediante «nombres comunes apropiados, personalizados, arquetipizados» (Guerrero, 1955: 17): es el caso del «Cuidador» de «Ficción de futuro», e incluso de los protagonistas no humanos de «Una Casa en la Ciudad», donde las mayúsculas indican tanto la similitud de todas las casas y de todas las ciudades como su personificación. Otra forma de aludir a los personajes, claramente kafkiana y expresionista en general, es la utilización de una inicial despersonalizadora (Guerrero, 1955: 34): el «señor N» de «Un despertar», o el hombretón barbudo que aparece al final de «Una Casa en la Ciudad», también llamado «N.».

Por tanto, en general se pueden distinguir en la obra de Derqui narraciones de ambiente urbano y rasgos formales expresionistas (síntesis, sucesión de imágenes de pesadilla, animalizaciones, personajes-arquetipo, etc.) y otras de ambientación rural y sin la expresión entrecortada y angustiante propia del expresionismo. En ocasiones, la oposición campo / ciudad se contiene en un mismo relato: cuando un habitante de la metrópoli ansía los espacios naturales, o al irrumpir algún aspecto del «progreso» típicamente urbano en la paz rural. Por ejemplo, en el pequeño pueblo llamado Valdejara de «Microcosmos uno», la estación de ferrocarril introduce la mecanización, el ruido, la muerte y la soledad, esto es, lo urbano. Pero, a pesar de que la oposición entre textos que representan el campo y la ciudad, respectivamente, no sea siempre tajante, el carácter esencial de la narración como urbana-expresionista o rural-no expresionista se mantendrá.

«Una Casa en la Ciudad» es la narración de Derqui que desarrolla más ampliamente el tema urbano. Expresa la soledad, la rutina, la angustia, la opresión y el ruido de la vida en la ciudad, lugar del que no es posible escapar. En ella, no es fácil reflexionar, «sobre todo cuando caminas entre gente ruidosa que te empuja continuamente o se cruza ante tu camino de manera irritante». El cielo «está cubierto de velos grises. Humo de fábricas, chimeneas de innumerables cocinas, vaho humano, polvareda de tantos afanes inútiles, miasmas de La Ciudad...». El ciudadano vive «en la sordera de ruido de motores y chirridos de tranvía; en la asfixia de tanto polvo res-

pirado». La Ciudad —un auténtico personaje— se presenta como un lugar angustioso, oprimente y anodino, que anula la voluntad y la movilidad de sus habitantes.

Como queda dicho, esta mitificación de la ciudad en sentido negativo era un rasgo propio del expresionismo, que criticaba así las desastrosas consecuencias del capitalismo por medio de la maquinización. En efecto, una de las obsesiones expresionistas eran los efectos opresivos del desarrollo industrial y la anulación que la máquina ejerce sobre el individuo, dentro de una ideología social (Guerrero, 1955: 25). Si el futurismo cantaba a las máquinas, celebrándolas, el expresionismo —y el futurismo en su vertiente soviética— recoge el sentimiento de un ser humano que se siente empujado ante una nueva realidad que parece escapársele de las manos y amenazar su condición natural. El paraíso de la naturaleza parece definitivamente perdido.

En este mundo mecanizado, el ciudadano se ha convertido, casi sin darse cuenta, en una máquina más. Su actividad diaria —en el despacho, en la fábrica— es tan rutinaria como la de unos autómatas que apenas se diferencian de la especie humana. Éste es el tema fundamental del relato «Ficción de futuro. Vida rutinaria», que comienza con «el Cuidador» y el electrobiólogo observando, a través de una pantalla, al doctor Torner, único superviviente de una invasión extraterrestre tras la que la mayoría de los seres han sido convertidos en meras máquinas. Torner descubrirá al final, horrorizado, que él mismo no es sino un autómata más, condenado a repetir los mismos actos día tras día, en una existencia sin final: «Yo también... un robot indestructible... siempre... [...] El infierno, gimio, era esto».

A través de esta historia, se pone de manifiesto el reproche que el expresionismo lanzaba contra la ciencia y la tecnología. Ni los avances científicos, ni el desarrollo de los irónicamente llamados «medios de comunicación» pueden acabar con el aislamiento y el desamparo inherentes a la especie humana. Su efecto negativo, sin conseguir el supuesto objetivo de acercar a las personas y liberarlas de su soledad, se denuncia en dos relatos de Derqui: «Microcosmos uno» y «Telefonía con hilos». En este último, un invento como el teléfono no sirve para comunicar a las personas, sino todo lo contrario: después de oír —que no escuchar— a Maite durante un buen rato, «desgraciada hasta el absurdo, Emili rompe a llorar». Se trata del único cuento de Derqui de ámbito probablemente urbano sin rasgos típicamente expresionistas.

En «Microcosmos uno», la estación de ferrocarril, excesiva para el tamaño de la localidad en la que se encuentra, también conduce, paradójicamente, a la soledad y no a la comunicación. Los habitantes del pueblo disfrutaban yendo «a admirar las maniobras de las resoplantes locomotoras; el retumbante estrépito de los vagones y el paso del único tren de viajeros». Una estación, pues, concebida más para las mercancías que para los seres humanos (como todo el sistema). Se trata de un símbolo de la irrupción en un medio apacible y natural de un elemento que le es ajeno y que acaba en la muerte: la señorita Elvira, que había perdido a sus padres y a su amado, queda definitivamente sola cuando un tren arrolla a su perro.

Otra muestra de la invasión de la apacible naturaleza por parte de la «civilización» se produce «En la hoya», donde un joven pastor ve con estupor cómo hombres de la compañía de prospecciones toman el lugar solitario adonde acudía con los animales, poblándolo con los ruidos de las máquinas y las voces. El turismo costero tampoco se libra del «estrépito continuo de motores, chirridos de frenos y de neumáticos» («Ser en la costa»).

Estos relatos, que no describen directamente el horror de la ciudad, sino la intromisión de elementos urbanos en el ámbito rural, no están tratados de un modo expresionista. Su tono nostálgico, melancólico, pero no desesperado, se explica porque la destrucción de la naturaleza y la alienación del individuo no ha sido consumada, como sí ocurre en las ciudades.

A la oposición entre campo y ciudad, que en Derqui viene unida, como queda mostrado, al contraste entre la presencia y la ausencia de rasgos estilísticos propios del expresionismo, se unen varios pares semánticos, cuyo elemento negativo, asociado a lo urbano, es también típicamente expresionista:

#### CAMPO / CIUDAD

espacios abiertos, sensación de libertad / espacios cerrados, claustrofobia;  
paz, descanso / dolor, sensaciones desagradables, insomnio;  
capacidad de reír / seriedad, imposibilidad de la risa y del grito de desahogo.

#### *Espacios cerrados, claustrofobia / espacios abiertos, sensación de libertad*

Varios son los relatos de Derqui en los que el protagonista sufre la angustia de un encierro, en una serie de imágenes visionarias que tienen mucho de expresionistas y de kafkianas. En «Ficción de futuro. Vida rutinaria», el doctor Torner está atrapado en un mundo artificial y en un cuerpo mecánico e inmortal. «Un despertar» consiste en la visión del encierro

más angustioso que se pueda imaginar: dentro de un nicho. La «Situación estimada a las veinte horas» también implica una inmovilización forzada, dado que el protagonista está atado a una cama, paralizado por «vendas, yesos, esparadrapos, clavos, tirantes y contrapesos». Una postración que contrasta con su anterior e ingenua confianza en que, tarde o temprano, «cabalgaríamos el pájaro maravilloso e iridiscente, para perdernos volando sobre el trono del mar». Y es que estas situaciones se oponen a la libertad que ofrece la naturaleza. Al hombre postrado e inmóvil le dejan, un día, la mano con sus únicos dedos hábiles al descubierto: «Para celebrarlo movía alegremente esos tres dedos que, en mi imaginación, viajaban por el campo y por la mar y por la montaña, gozando del sol, del aire, del agua y de la compañía de sus semejantes».

En otros narraciones de Derqui, en las que el marco ya no es urbano, la idea de reclusión es menos radical y angustiada, pero está también presente. La tía Eloísa, que aparece en varios relatos de protagonista infantil, representa a las figuras de autoridad que nos cortan las alas, amargan nuestra existencia y matan nuestra niñez, alejándonos de la vida natural, de las «luces de atardecer dorado» y los «campos de nieve como nata» («Microcosmos cuatro»). El mismo personaje castiga a Fernandito sin salir hasta las siete y media y le advierte de que no debe alejarse, que le estará vigilando («El juego»). En el relato siguiente, «La torre y el niño», se burla del sueño que tiene su sobrino de subir

a lo alto y allí entre el viento y las nubes, gritaría a las gaviotas y a los chorlitos y a las golondrinas que llegaban en otoño, y podría ver toda la mar y la tierra más allá y quién sabe si aquellas selvas y a los animales de que hablaban en los libros de Tarzán. Porque la tierra era África [...].

En la infancia todavía se anhela dominar espacios tan abiertos que nada interrumpa la vista hasta el horizonte más lejano. No se quieren sombreros para protegerse del sol, sino zambullirse en la luz («Luces y sombras»), en lo natural. Se cree en una vida sin límites ni final. Todavía permanece el vínculo con la naturaleza.

Similar a la imagen de la torre es la de la cumbre de Lógris en «De Rerum Malleorum». Dos amigos se juegan la vida subiendo a un mallo y no se puede decir que la hayan perdido, aunque mueran. Merece la pena perecer en el camino en lugar de quedarse en el ridículo suelo de asfalto, dándole tremenda importancia a lo que, en realidad, no la tiene en absoluto.

También se ansían las alturas que permitan alejarse del horrible núcleo urbano en «Una Casa en la Ciudad». El narrador, encarcelado por su propia vivienda, expresa su deseo de «subir un piso, dos, tres, los que sean precisos, más alto cada vez. Llegar a un sitio donde no me molesten los ruidos de la calle, el antipático aullido del trolebús, la soñe voce de La Ciudad; un sitio altísimo». Sitio al que es imposible acceder, reiterándose el tema de la huida imposible:

Estaba en el balcón como un trampolín de la casa listo para lanzarme al espacio. Y esto es mentira; la casa no quería lanzarme, nada de eso. La casa me sujetaba por los pies, alargando el piso del balcón como una mano, para impedir mi fuga. Porque ella quiere retenerme, siempre pegado a sus suelos.

La casa —convertida en personaje principal—, como una amante posesiva, desea conservar a Pablo, que, sin embargo, quiere volar, pero no puede: «Yo tengo los pies tan pegados a mi casa que a veces llegan a dolerme». Ni siquiera es capaz de huir de la ciudad para irse de veraneo, como la mayoría de los habitantes: «La casa me tenía prisionero; la casa no me dejaba mover; la casa me encerraba entre muros de ladrillo y gruesas puertas y cristales irrompibles. Mi casa»; «Estaba atado en mi lecho, encerrado en una habitación, envuelto en colcha y sábanas; por ladrillo, cemento, yeso y tejas. Estaba prisionero en la casa, sin haber veraneado, con mi pálido color tan repulsivo y avergonzado ante el mundo»; «Tan delicado, con esa piel que rasgan los materiales más blandos, no tienes otro remedio que recogerte en tu cáscara artificial. La casa».

La reclusión se opone a esos prometedores espacios abiertos que quería ver el niño desde la torre, a ese tiempo en que parecía existir un rumbo hacia el que dirigir los pasos. Antes, se veía el campo desde el balcón, hasta que los muros de otras casas lo impidieron. Por tanto, se da un proceso de pérdida del paraíso, de las ilusiones y de los sueños, que niega la opción a toda escapatoria: «Defendemos nuestra independencia [...] y luego nos encerramos en la casa y en La Ciudad (que es lo mismo), presos por propia voluntad y para siempre».

Una vez que se hace imposible divisar la tierra prometida desde la casa, Pablo desea subir más y más para otear desde lo alto y «encontrar de nuevo mi paisaje perdido, la costa lejana, la estática navegación, el horizonte». Pero entre un rellano y otro de la escalera había un abismo insalvable, no se podía llegar a la azotea. A pesar de esta atmósfera constante

de un encierro inexorable, al final de la obra, contra todo pronóstico, el protagonista se decide a saltar por una grieta de la pared. La literatura, la imaginación, permite dar ese salto más allá de la prisión urbana: Pablo se sitúa sobre sus folios escritos para tomar impulso. Consigue alzarse, alegre, ascendiendo hasta sobrepasar las nubes, tras observar la Ciudad desde el cielo por última vez y despedirse de ella «sin ningún rencor».

Frente a ese vuelo, esos sitios altísimos, esas cumbres, esa ansiada torre, la ciudad —Zaragoza— es una llanura desértica que se convierte en una prisión, «un laberinto insalvable, no lejano a la Praga de Kafka o al Dublín de Joyce [...], que es el recinto que nos aísla de la fantasía, de la creación abierta y dilatada» (Pérez, 1978: 10-11).

#### *Dolor, sensaciones desagradables, insomnio / paz, descanso*

En la ciudad expresionista se experimentan muchas sensaciones desagradables, en buena medida asociadas a esas situaciones de encierro. Sus habitantes no conocen la placidez ni la comodidad y sufren condiciones extremas, frecuentemente dolorosas. Pablo padece los rigores del clima en todas sus manifestaciones (un bochorno insoportable, un viento cruel, la engañosa niebla, la lluvia, la tormenta), así como dolores, miembros entumecidos, la sensación de un excesivo peso del cuerpo contra el suelo... La realidad es dolorosa, la Ciudad es un «campo de asechanzas y emboscadas».

Esas sensaciones reaparecen en varios relatos, y se podrían resumir con los primeros pensamientos del enterrado de «Un despertar»: «Frío, noche, pesadilla, enfermedad», con la variante posterior «Frío, oscuridad, tumba, muerte», ideas que le llevaron a «un éxtasis de horror». Al escuchar unos golpes, el señor N tiene la ingenua ilusión de que alguien lo va a venir a salvar, y fantasea con «la vida», lo contrario de esa muerte oscura, fría y dolorosa: «¡Sí, la luz! Árboles, colores, el calor del sol... Todas esas cosas...». Es decir, la naturaleza. Pero el espejismo no tarda en desvanecerse: ¿quién o qué cosa horrible puede querer acceder a una tumba? «Alarido: ¡No!».

#### *Seriedad, imposibilidad de la risa y del grito de desahogo / capacidad de reír*

Semejante panorama no deja lugar para la alegría ni para el desahogo. Las sonrisas son amargas; la risa, si aparece, es más dolorosa que un llanto que no podrá realizarse con plenitud. A los seres angustiados no se les permite llorar sus penas, gritar su dolor, manifestar su ira, de modo que

el desasosiego no tiene fin. El expresionismo consiste en un grito ahogado en la garganta, en un nudo que nunca llega a desatarse por completo. No hay salida para la angustia.

La narrativa derquiana resulta muy ilustrativa en este sentido. Las sonrisas son siempre amargas. Al alejarse de la Ciudad y la casa que han sido su hogar y su prisión, Pablo sólo se permite «una sonrisa y no excesivamente irónica». No ríe ni cuando algo le resulta tremendamente jocoso: «me hizo tanta gracia que llegué sonreír por un instante». En una ocasión, el doctor Torner sí llega a la carcajada («Rió en voz alta»), pero «La risa se quebró en su garganta». Ni las risas ni las sonrisas son compartidas por el lector, que siente su carácter siniestro en determinados contextos (como la risa del hombre que visita a Pablo al final de «Una Casa en la Ciudad», o la sonrisa de algunas de las caras que se le muestran al protagonista de «Situación estimada a las veinte horas»). La cruel risa del viento también produce terror: «el viento, dueño de la Ciudad, ríe con carcajadas que hie-lan los huesos del cuerpo». Los niños todavía son capaces de reír sin posos de amargura («Luces y sombras»), pero la Ciudad no deja lugar para una risa auténticamente alegre a sus habitantes.

El llanto aparece sólo en alguna ocasión aislada, a pesar de las difíciles situaciones a las que se enfrentan los personajes derquianos. Esa imposibilidad del desahogo supone una crispación mayor de una angustia encerrada en uno mismo y que, por tanto, no deja lugar para la paz. En «Una Casa en la Ciudad», el narrador dice: «De pronto me di cuenta de que tenía húmedos los ojos; pero no llegué a llorar». En otro momento, con ocasión de la triste Navidad, «hemos estado a punto de llorar. Por fin la voz nos ha consolado». Sí llora un personaje de uno de los sueños de Pablo, y los demás se apartaron de él «para no turbar su intimidad». También se aprecian lágrimas en la Ciudad y la casa, que pretenden disimular su llanto con la niebla. Pero el llanto desgarrado no aparece en ningún momento. Se trata, en todo caso, de lágrimas en rostros serios, pero no compungidos. Es como un llorar «para dentro», sin sacar del todo un dolor que permanece clavado en las entrañas.

Tampoco el grito permite el desahogo. El doctor Torner de «Ficción de futuro. Vida rutinaria», «Estuvo a punto de gritar, de salir corriendo; más al fin, su dominio, quizá el hábito, le hizo contenerse». Como en el cuadro de Munch, como en las películas mudas del expresionismo, como en una pesadilla, el grito no logra materializarse, no llega a oírse. El ahogo no

consigue acabar en desahogo y permanece dentro de las personas, en lo más íntimo. Al final del relato, cuando descubre la horrible verdad de su inmortalidad, Torner sí emitirá «un aullido».

La situación de «Un despertar» es la más propicia para el grito, al estar encerrado su protagonista en una «bóveda funeraria»: «quiso llamar para que alguien trajese consuelo, calor y también luz, pero por el momento, sus esfuerzos para despegar los labios fueron inútiles». Si más adelante logra gritar «¡Eh!», no obtiene respuesta, y el tercer grito «fue sólo expresión de dolor animal». Una voz que le informa del tétrico lugar en que se encuentra provoca como reacción un extraño sonido gutural: «¡Ahej!».

En «Una Casa en la Ciudad», la descripción que más se ajusta al grito de Munch, al grito expresionista, es la siguiente: «En el principio era el silencio. [...] La masa quieta y oscura del silencio y los hombres la rodeaban llorando con espantosos gritos mudos. Las muecas, la crispación de los rasgos faciales y el ansia infinita e insatisfecha; nada más». Los gritos de Pablo tampoco acaban de emitirse: estuvo a punto de gritar «¡Madre!», pero se contuvo; «tampoco pude aullar. Me quedé frío, mudo»; «Cerré los ojos con fuerza, apretando la mandíbula para no chillar de miedo».

Sin embargo, sí se pueden escuchar gritos de voces indeterminadas, que generan una sensación de horror: «Un día, las voces gritaron tanto que todos los cristales de la casa se rajaron»; «Hay una voz, una décima de milímetro bajo el límite de las ondas acústicas, que está explicando el secreto. ¡Agáchate, escucha con atención!... / Y suena un chillido»; «Vino una ráfaga más fría que nunca y sin solución de continuidad, estalló un clamor bestial. Algo de resonancia espantosa, tan enormemente salvaje y brutal como sólo pueden serlo las voces humanas atizadas por la pasión».

Estos gritos, más o menos ahogados, este clamor pidiendo una salida, constituye el estado de ánimo expresionista y la función del expresionismo. El narrador de «Una Casa» piensa con respecto a lo que escribe: «Si fuera astuto y prudente, lo gritaría por las calles, por las plazas y por todos los lugares del mundo donde haya hombres. Es preciso que todos sepan; que aprendan si aún es tiempo». Eso es lo que pretende el expresionismo y lo que, en cierto modo, hizo Derqui: su obra supone un grito mudo, escrito y no dicho, pero un grito al fin y al cabo, una llamada de atención desesperada.

Como hemos ido viendo, Derqui escribió dos tipos de narraciones, estilística y temáticamente: las expresionistas, que claman ante el horror de la asfi-

xiante vida moderna, y aquellas en que se relata algún aspecto del mundo rural. Los cuentos que evocan la infancia y la adolescencia («El juego», «La torre y el niño», «En la hoya», «Luces y sombras», «Ejercicio de redacción», «Ser en la costa») aluden a la soledad, a lo arbitrario del ejercicio de autoridad, al paraíso perdido, a lo fantástico, al aniquilamiento del ser humano por la sociedad...; pero, por ser la niñez un ámbito en el que, para Derqui, todavía no se ha manifestado el horror de la vida y en el que prima la inocencia, sus historias infantiles o de adolescencia no pueden transmitir una atmósfera tan asfixiante, trágica y terrible como los acontecimientos que ocurren a los personajes adultos, que suelen ser habitantes de la gran ciudad.

La oposición campo / ciudad, tanto vivencial como literaria, estaba presente en uno de los escritores que mayor influencia ejercieron sobre la escritura derquiana: Franz Kafka, que estuvo vinculado al movimiento expresionista, aunque su adscripción al mismo sea discutible y discutida. Si Kafka adoraba y odiaba a un tiempo a su ciudad natal, de la que tanto renegó, pero a la que tanto le costó abandonar, Derqui sufre esa misma esquizofrenia con respecto a la Zaragoza que, si no le vio nacer, le vio vivir y escribir. Para Kafka, Praga era una madrecita con garras («Mütterchen» mit «Krallen»), imagen que encierra esa dualidad, la atracción y la repulsión, el amor y el temor, que genera una *vagina dentata* o esa casa posesiva como una amante (o una madre) celosa que retrató Manuel Derqui en «Una Casa en la Ciudad».

Pero esta oposición, como en el caso de Derqui, va más allá de ser una vivencia: supone un elemento estructural importante de la literatura firmada por Franz Kafka. Según ha analizado Gerhard Kurz (1980: 67-69), la ciudad simboliza para el autor de *El castillo* la vida inauténtica y sin compromiso, en la que la conciencia de la muerte queda suprimida. Frente a ello, el campo es el lugar de la responsabilidad ante la muerte, del vínculo con lo absoluto.

En cierto sentido, ocurre lo mismo en Derqui, especialmente si atendemos al relato «De Rerum Malleorum». En otras narraciones, de contexto más o menos urbano, la muerte es la única liberación posible del sufrimiento, o bien la nada carente de sentido que le sucede. Sin embargo, en la narración dedicada a los Mallos de Riglos, los protagonistas que perecen en el ascenso experimentan tras su muerte una especie de unión mística con la naturaleza. Han conseguido, por fin, alejarse del frío, de la oscuridad, del ruido, de los gritos de angustia, en definitiva, de la ciudad, es decir, de la vida y su dolor.

## BIBLIOGRAFÍA

- Derqui, Manuel. 1978. *Cuentos*. Zaragoza: Librería General.
- Guerrero Zamora, Juan. 1955. *La imagen activa y el expresionismo dramático*. Madrid: Ateneo.
- Kafka, Franz. 1965. *La metamorfosis*. Buenos Aires: Losada.
- Kurz, Gerhard. 1980. *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse*. Stuttgart: Metzler.
- Melero, José Luis. 2004. «La Zaragoza de Pepe Melero». [http://www.unizar.es/cce/vjuan/zaragoza\\_pepemelero.htm](http://www.unizar.es/cce/vjuan/zaragoza_pepemelero.htm).
- Modern, Rodolfo E. 1972. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Pérez Gallego, Cándido. 1978. «Prólogo». Derqui 9-20.