

David Pérez Álvarez

Funcionamiento y significación de la técnica narrativa de "Que me quieres, amor?"

Itinerarios. Revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos nr 12, 213-221

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

David Pérez Álvarez

FUNCIONAMIENTO Y SIGNIFICACIÓN DE LA TÉCNICA NARRATIVA DE “QUE ME QUERES, AMOR?”

Resumen: Este artículo analiza el relato que da nombre a *Que me quieres, amor?*, de Manuel Rivas, y, acudiendo a las herramientas de la narratología, trata de demostrar que la técnica narrativa, especialmente la estructura temporal, además de aportar un valor formal decisivo, resulta coherente con ciertos aspectos del contenido, que reciben así un énfasis estético.

Palabras clave: literatura gallega, Manuel Rivas, “Que me quieres, amor?”, cuento, relato breve, análisis narratológico

Title: Functioning and Signification of the Narrative Technique in Manuel Rivas’ “Love, what do you want from me?”

Abstract: The current study analyses the short story that lends its title to Manuel Rivas’ *Que me quieres, amor?* (*Love, what do you want from me?*) and, using narratological criteria, aims to prove that the narrative technique, especially the temporal structure, besides providing a decisive formal value, is coherent with certain content features, which thereby are given an esthetic emphasis.

Key words: Galician literature, Manuel Rivas, “Love, what do you want from me?”, short story, narratological analysis

La trayectoria de Manuel Rivas como cuentista se remonta a los inicios de su andadura narrativa, cuando en 1989 publica *Un millón de vacas*, colección de relatos a la cual seguirían *Que me quieres, amor?* (1995), *Ela, maldita alma* (1999), y *As chamadas perdidas* (2002)¹. Se trata, por tanto, de un autor con una prolongada dedicación a la narrativa breve. Téngase en cuenta que, como afirma Dolores Vilavedra, “a partir de 1985, segundo a realidade galega se vai amosando conflictiva a diversos niveis [...], as formas narrativas breves vanse revelando como as máis axeitadas para seleccionar e focalizar determinadas facetas dun mundo cada vez máis complexo e fragmentado” (1999: 297).

¹ Podría añadirse *A man dos paños* (2000), atípica obra que reúne un relato largo, que se aproxima a la novela corta, un relato fotográfico y un texto a medio camino entre el documento periodístico y la narración literaria.

Los libros de relatos de Manuel Rivas carecen de un motivo o tema que los vertebral; sin embargo, sí es cierto que en cada una de sus colecciones acostumbra a insistir en un similar ramillete de preocupaciones, como el amor (casi siempre frustrado), las clases populares, la confrontación entre el mundo rural y el urbano, los personajes marginados o estigmatizados, la relevancia de determinadas escenas cotidianas, la sociedad de consumo, la infancia, la juventud, la Guerra Civil y la posguerra, la emigración gallega, las relaciones paternofiliales e intergeneracionales, la muerte o el crimen (algunos de estos aspectos se tratan, aplicados a *Que me quieres, amor?*, en Bernárdez *et al.* 2001: 418-422). Esta variedad temática de Rivas (Seara y Bermúdez 2002: 273) debe ser matizada, pues entre muchos de los aspectos antes enumerados existe una estrecha relación; por ejemplo: la sociedad de consumo acentúa, por una parte, la confrontación entre lo rural y lo urbano y, por otra, contribuye a empeorar las condiciones de las clases populares que viven del trabajo artesanal o a pequeña escala. Al cabo, se detecta en toda esa galería de obsesiones rivasianas una actitud crítica respecto de la sociedad, una intención de denuncia. El estilo de Rivas es, a mi juicio, particularmente adecuado a la literatura comprometida. En palabras de Isabel Castro, “No caso de Rivas o lirismo e a esperanza combínanse coa dor e o humor” (2007: 59), y esa combinación contribuye a resolver la habitual tensión entre compromiso y estética.

Por otra parte, existe un llamativo desequilibrio entre la gran difusión de la obra de Rivas y la limitada labor crítica que hasta ahora ha suscitado. Como dice Isabel Castro, “a pesar do recoñecemento e a extraordinaria transcendencia e circulación dos seus textos, é escasa a crítica sobre os mesmos e, polo momento, soe concentrarse na novela *O lapis do carpinteiro*” (13). Atendiendo a esa advertencia, trataré de aportar una lectura crítica sobre uno de los relatos de Rivas, el que da nombre a *Que me quieres, amor?*, colección con la que ganó en 1995 el Premio Torrente Ballester.

En “Que me quieres, amor?” Tino, el narrador-protagonista, habla/piensa desde la muerte, desde su propio velatorio, entre el sueño y la vigilia. Sueña y ve y recuerda. Sueña que comparte con Lola, su amada, un beso de cereza. Ve lo que está sucediendo en el velatorio, las condolencias a su madre. Recuerda el día de su muerte, su frustrado atraco a un banco, la bala de un agente de paisano hundiéndose en su costado.

Manuel Rivas combina en este texto dos formas de narrar: la simultánea (Genette 1989: 275), cuando Tino observa lo que ocurre a su alrededor en el velatorio, y la ulterior (277), cuando recuerda el día de su muerte. El paso de una a otra provoca una analepsis (95) ya en la primera página del relato, con la descripción del sueño que el protagonista tuvo en la ambulancia:

O sonho de onte, o que facía sorrir cando a sirena da ambulancia abría camiño cara a ningures, era que ela patinaba entre plantas e porcelanas, nun salón acristalado, e viña parar aos meus brazos. (Rivas 2006: 13-14)

Pero el relato primero (Genette 1989: 104) que enmarca esta analepsis y que se desarrolla en el velatorio está, a su vez, flanqueado por el discurso onírico que inicia y cierra el cuento, y que transmite, desde la conciencia de Tino, la sensualidad de Lola:

Sóño coa primeira cereixa do verán. Doulla e ela lévaa a boca, mírame con ollos cálidos, de pecado, mentres fai súa a carne. De repente, bícame e devólvema coa lingua. E eu que marcho tocado para sempre, o óso da cereixa todo o día rolando no teclado dos dentes como unha nota musical silvestre. (Rivas 2006: 13)

Estas líneas pueden entenderse como una imagen metafórica que no expresa una acción, sino una actitud, la de Tino hacia Lola. En ese caso no pertenecería a un espacio ni a un tiempo concretos, no sería en absoluto un ingrediente narrativo, sino puramente lírico, casi a modo de prólogo y epílogo desligados espacio-temporalmente del relato básico.

También es posible considerar que se trata de una fantasía que acude a la mente de Tino en un lugar y un momento determinados, y que forma parte del relato primero en el mismo grado que la visión de Lola mientras consuela a la madre del difunto. Así, la única distinción sería la naturaleza psíquica o física de la percepción, pero no su determinación o indeterminación espacio-temporal.

Estas dos alternativas tratan de explicar dónde y cuándo sueña Tino "coa primeira cereixa do verán" (tiempo y espacio externos del sueño), pero no dónde y cuándo intercambia Tino esa cereza con Lola (tiempo y espacio internos del sueño). No hay ningún dato sobre el espacio interno, pues la imagen, tal y como la presenta el narrador, se sostiene únicamente en Lola, Tino y la cereza, con un telón de fondo indefinido. Sin embargo, que sus bocas jugueteen "coa primeira cereixa do verán", induce a recrear un espacio campestre, bucólico.

Frente a esta inconcreción espacial, las dos referencias temporales que hay son bastante explícitas, y una de ellas, como veremos más adelante, esencial para vincular la fantasía con el relato primero. La época del año está señalada léxicamente en el modificador de "cereixa". Pero la alusión al verano sirve no tanto para situar una acción en el tiempo como para contribuir a crear un ambiente sensual. Gran parte de las palabras utilizadas tienen, dentro de este contexto, connotaciones eróticas o sensuales: "cereixa", "verán", "boca", "ollos cálidos, de pecado", "carne", "bícame", "lingua". Los semas 'rojo', 'calor' y 'cuerpo' tejen una red significativa que orienta el fragmento hacia lo pasional. Por supuesto, al margen de este análisis semántico, la propia acción, la entrega de la cereza a través del beso, posee la principal carga erótica de la imagen.

El narrador introduce otra referencia al tiempo interno de la fantasía cuando dice que, tras el beso, marcha "tocado para sempre, o óso da cereixa *todo o día* rolando no teclado dos dentes [...]" (el subrayado es mío). Deben quedar bastantes horas de luz solar tras el beso para que Tino pueda hacer esa afirmación. Con esta oración que acabo de citar se cierra el primer párrafo del cuento. No se puede decir, sin embargo, que termine la imagen, pero tampoco que continúe, al menos no de forma plena. Fijémonos en los tres párrafos de una línea con los que prosigue el texto:

Pola noite: "Teño algo para ti, amor".
 Pouso na boca dela o óso da primeira cereixa.
 Mais, en realidade, ela non me quere ver nin falar. (13)

La disposición tipográfica nos indica que estas líneas no pertenecen por completo ni al sueño de la cereza (párrafo que las precede) ni a la narración simultánea de lo que sucede en el velatorio (párrafo que las sucede), sino que tienden un puente sutil y confuso entre el sueño y la vigilia del muerto.

El primero de esos tres párrafos de una línea comienza con un complemento circunstancial de tiempo: “Pola noite”. Esta marca temporal resulta oportuna y congruente tanto para el Tino del sueño, que tras marear “todo o día” el hueso de la cereza “no teclado dos dentes” llega a la noche con él en la boca², como para el Tino de la realidad, cuyo cuerpo reposa esa noche en el velatorio, al cuidado de su madre. Las palabras “Teño algo para ti, amor” mantienen los elementos principales de la fantasía: Tino (primera persona singular del verbo “tener”), el hueso de la cereza (“algo”) y Lola (“para ti, amor”).

Los siguientes dos párrafos-línea son opuestos. El primero de ellos continúa con la fantasía (“Pouso na boca dela o óso da primeira cereixa”). El segundo, anuncia la vuelta a la realidad y niega el posible amor recíproco que se hubiese confirmado con el flujo de la cereza en dirección contraria a la del beso onírico (“Mais, en *realidade*, ela non me quere ver nin falar”; el subrayado es mío).

A continuación, el muerto se instala ya plenamente en su contexto real: “Bica e consola a miña nai e logo vaise cara a fóra” (13). Sin embargo, en la revelación de Tino no hay ningún dato sobre el espacio, más allá de que es un lugar cerrado (de lo contrario Lola no podría irse “cara a fóra”). Hasta el final del relato, cuando se retoma la narración simultánea, el lector sólo puede construir hipótesis, basándose en que el narrador-protagonista tuvo que ser socorrido por una ambulancia, que recibió un disparo, y que Lola y su madre actúan como si él no estuviese presente.

Como ya indicamos, el sueño de la ambulancia inicia una analepsis, la cual a su vez funciona como relato primero de una analepsis en segundo grado (Genette 1989: 131). Esta analepsis en segundo grado comienza con la visita de Tino al hipermercado donde trabaja Lola, a primera hora de la mañana, y a partir de ahí avanza linealmente hasta regresar, en una nueva estructura circular y enmarcada, al sueño que tuvo en la ambulancia, tras recibir el disparo que frustró su atraco. Hay tal proximidad temporal entre la analepsis en segundo grado y su relato primero (el sueño de la ambulancia) que apenas se pueden establecer límites entre ellos, de modo que el cierre funciona simultáneamente como regreso al marco y como continuación de la analepsis. Se trata de una analepsis mixta (117), y Genette ya advirtió de los peligros de este tipo de anacronía, en especial la “superposición” y la “apariencia de torpeza” en que puede derivar (118). Rivas sortea hábilmente esos peligros, porque hace del defecto una virtud, y evita superposiciones poco elegantes acudiendo intencionadamente a la repetición, que se convierte en uno de los elementos estructurales y rítmicos del texto.

Por otra parte, aunque estructuralmente la analepsis esté subordinada a su relato primero, termina absorbiéndolo, termina convirtiéndolo en su propio desenlace, de modo que

² El tiempo transcurrido entre el beso y la noche se condensa en la construcción “todo o día”. Es una forma de sumario (Genette 1989: 151), pero sumario de una experiencia temporal onírica que puede no coincidir con la real. Quien lee, sin embargo, aceptará normalmente esa naturalidad con que Tino concede al tiempo psíquico entidad real.

la primera mención del sueño de la ambulancia se asemeja (salvando las distancias, por supuesto) a una prolepsis. Es, además, una forma de crear suspense, pues predice el final de la evocación antes incluso de darle comienzo, y la tensión procederá de la incertidumbre acerca de los sucesos intermedios que llevan a ese desenlace (Chatman 1990: 62-65)³.

La analepsis mixta, al confundir los límites, crea un bloque con su relato primero, casi podría decirse que suprime un nivel temporal, y eso en este cuento tiene consecuencias, porque acentúa el dualismo, la oposición entre día y noche, que se hubiese podido diluir o atenuar ante la existencia de un tercer nivel ("o sueño de onte") indefinido respecto a esos términos. Se perfilan entonces dos grandes bloques: el de la vida/día (analepsis mixta con su relato primero) y el de la muerte/noche (narración simultánea).

El ritmo cumple una importante función estructural en esta evocación. Permite distinguir dos partes. La primera se extiende desde la llegada de Tino al hipermercado hasta su encuentro con Dombo en el aparcamiento; la segunda, desde que dejan "o coche no mercado de Agra de Orzán" (Rivas 2006: 15) hasta que el narrador recibe el disparo⁴.

El ritmo de la primera parte es, por lo general, lento. Hay dos secuencias bien diferenciadas, aquella en la que Tino conversa con Lola y aquella en la que se reúne con Dombo, y están separadas por una breve elipsis (Genette 1989: 151), que omite el irrelevante recorrido desde el hipermercado hasta el aparcamiento. Ambas secuencias siguen un esquema rítmico similar, pues comienzan con una fidelidad considerable del tiempo del discurso al tiempo de la historia y terminan truncando la escena con una digresión. Veámoslo más detenidamente.

La narración de la visita a Lola comienza con un ritmo de escena (Genette 1989: 151), pero se ve interrumpida por un relato iterativo (172) que cuenta la artimaña empleada por Tino para verla todas las noches. Cuando, retomado y finalizado el diálogo, Lola marcha "sobre os patíns, abaneando rítmicamente a melena e a faldra" (Rivas 2006: 15), se introduce una descripción homérica que, a pesar de no detener la acción, provoca un efecto de suspensión en el lector, acentuado a continuación con un alargamiento psíquico (Chatman 1990: 76): "Pensei no voo desas aves emigrantes [...]" (Rivas 2006: 15). Esa descripción homérica es casi una paráfrasis de aquella con la que el narrador presentó la llegada de Lola, antes de iniciar la conversación ("[...] e a longa cabeleira morena ondeou

³ Seymour Chatman (1990: 64) distingue entre suspense de la historia y del discurso. Pero difícilmente puede haber suspense en la historia, o lo que es lo mismo a estos efectos, en los personajes. En todo caso habrá temor, porque, como el propio Chatman dice, "debe haber una incertidumbre parcial: el final está claro, lo que es incierto son los medios" (62), y ningún personaje tiene normalmente (aunque puede haber casos) un conocimiento cierto sobre el futuro de la historia que vive. Así y todo, el temor puede estar más o menos próximo al suspense según la confianza del personaje en que sucedan o no determinados hechos. Al fin y al cabo, no es tan importante si "el final está claro", sino si aquel que siente el suspense *crea que* el final está claro. Puede darse el caso de que el narrador introduzca una prolepsis engañosa y que el desenlace no sea el prometido. Ello rompería el suspense en el momento de la sorpresa, pero no antes, pues, aunque su motivación resulte ser falsa, el fenómeno psicológico no deja de producirse en la mente del lector mientras éste desconozca esa falsedad. De todas formas, compárese el concepto de suspense ofrecido por Chatman, con el de Mieke Bal, mucho más amplio, pues exige simplemente que, ante una pregunta, o bien ni personaje ni lector conozcan la respuesta, o bien sólo uno de ellos la conozca (1985: 119-120).

⁴ Se podría incluir el traslado en ambulancia si se opta por fundir la analepsis con su relato básico.

ao compás da saia plisada vermella”, 14)⁵. La adopción del punto de vista de un enamorado, así como el uso casi formulario de estas líneas, contribuye a provocar en los lectores una visión ralentizada, a cámara lenta, de la imagen.

El encuentro con Dombo en el aparcamiento comienza con un ritmo bastante acelerado, debido en parte a la brevedad y sencillez sintáctica de las frases (“Mostroume a arma. Peseina na man. [...] Metía respecto”, 15), pero también a la ausencia casi absoluta de descripciones y a la inexistencia de enunciados con frecuencia iterativa. Sin embargo, el pretérito pluscuamperfecto “dubidaramos” (15) rompe la linealidad temporal e introduce una nueva analepsis, donde el narrador evoca la conversación que tuvo con Dombo acerca de los inconvenientes que supondría atracar la sucursal con una recortada y con la cara cubierta. Curiosamente, la narración del encuentro con Dombo ocupa un espacio textual ínfimo en comparación con este inciso que salta atrás en el tiempo, y que, al igual que la pausa iterativa que interrumpía la narración del encuentro con Lola, está dirigido a revelar la relación que hay entre los personajes.

La segunda parte de la evocación comienza tras una elipsis que omite el recorrido en coche hasta el mercado de Agra de Orzán en que aparcan. En general, la entrada en la sucursal y la primera fase del atraco está contada con un ritmo fluido, pero tranquilo, pues el relato singulativo construido a partir de pretéritos perfectos (“abriuse”, “fixen”, “Se agrupou”, “dicen”, “pedín”, etc.; 16) y construcciones en estilo directo, no impide la introducción de determinadas notas descriptivas que desaceleran la narración; por ejemplo: “se agrupou, en orde e silencio”, “Dombo, contaxiado polo clima civilizado en que todo transcurría”, “saímos como se aquilo fose unha lavandería” (16). El uso ocasional del pretérito imperfecto (“estaba”, “insistía”, 16) también contribuye a contrarrestar el efecto acelerador de la acumulación de pretéritos perfectos.

Tras decir Tino “¡Alto ou disparo!” (16), hay un cambio repentino en el ritmo narrativo que coincide con la segunda fase del atraco: la huida. El uso de formas presentes para indicar hechos pasados (“sigo”, “ábrese”, “estou”, “collo”, etc.; 16) recorta la distancia que separa el tiempo de la enunciación (y el de la lectura) del tiempo del enunciado. El estilo directo libre (“Ante todo, moita calma”, “Demasiada xente”; 16), así como la elección de frases cortas y de una sintaxis fragmentaria y desarticulada (frases sin verbo principal: “Un, dous, tres pasos máis e saír disparado”, “Velaí un profesional”, “O tipo que antes me ofrecera a carteira”, construcciones con “e eu que...”; 16) son estrategias para crear un ritmo frenético muy coherente no sólo con la acción, sino con el estado mental y anímico del personaje. Sin embargo, la expresión “a cámara lenta” (16) produce una breve suspensión temporal mientras cae el dinero. Las cinco últimas líneas de esta analepsis sugieren angustia por medio de un ralenti logrado con paralelismos y repeticiones (“a xente que [...] a xente que”, “un corredor maldito [...], un furado [...], un túnel [...], un

⁵ La construcción misma de la frase produce una sensación de demora. Los dos sustantivos principales, “cabeleira” y “saia”, van acompañados de dos adjetivos cada uno, lo cual refuerza el ralenti descriptivo. El adjetivo “longa” infunde por sí solo una percepción dilatada del tiempo. Y, en fin, la imagen de la “longa cabeleira morena” ondeando revela una captación minuciosa de detalles fugaces y aparentemente intrascendentes que precisan en el cine de la cámara lenta para cobrar la debida importancia.

furado nas costas"; 17). Rivas ha jugado aquí con el contrapunto rítmico, la desestabilización, la alternancia de aceleración y ralentización, con un tono casi cinematográfico.

El regreso al marco de la analepsis segunda, mantiene el uso estilístico del presente y la fragmentariedad sintáctica del anterior párrafo, con lo que se hace más evidente la fusión entre la analepsis mixta y su cierre:

A sirena da ambulancia. Sorríu. O enfermeiro que me mira perplexo porque estou a sorrir. Lola patina entre rosanovas e azaleas, nun salón de vidreiras. Ven cara a min. Abrázame. É a nosa casa. E quéreme dar esa sorpresa. Sobre patíns, coa saia vermella plisada abaneando canda a melena, tráeme o beixo da cereixa. (17)

Cerrada así la analepsis, se regresa al relato primero, el que transcurre en el velatorio. En esta transición hay una elipsis que suprime el tramo temporal que se extiende desde el traslado en ambulancia (mediodía) hasta el momento de la enunciación, "pola noite" (13). Esa elipsis sirve de frontera entre los dos opuestos antes mencionados: el día y la noche; y evita zonas de transición. El paso de la vida a la muerte se presenta así como un salto brusco a otro nivel temporal, y los dos grandes bloques del cuento (narración simultánea/noche/muerte, por un lado, y analepsis mixta con su marco/día/vida, por otro) encuentran en la elipsis el abismo que los define.

Ya casi al final del relato, Tino aporta la siguiente clave temporal: "Xa falta pouco. No rótulo luminoso podo ver o horario de enterros. Ás 12.30 en Feáns" (18). Pero esta pista pierde exactitud debido al uso del indefinido "pouco". No parece, sin embargo, que haya amanecido todavía, porque de lo contrario no calificaría de "luminoso" al rótulo. Aun en el caso de que Tino use ese adjetivo también de día, resulta extraño que el autor, después de haber creado un ambiente nocturno, insinúe sin previo aviso que ya ha amanecido.

Finalmente, reaparece Lola, y Tino fusiona la realidad ("despídese de mamá e vai cara a porta do velorio", 18) con la fantasía ("patina cara aquí coa saia plisada e fica pousada no cristal", 18), sin abandonar la narración simultánea. Cuenta casi lo mismo que al inicio del relato ("Bica e consola a miña nai e logo vaise cara a fóra. (...) Parece que leva sempre os patíns nos pés", 18). Por último, tras un diálogo de dos intervenciones en estilo directo, el relato se cierra igual que había empezado, es decir, con la reflexión onírica, pero reducida a dos frases, la primera extraída de la segunda oración del relato y la última exactamente igual a la que iniciaba el texto, de modo que se obtiene circularidad por medio de un quiasmo:

Ten ollos cálidos, de pecado, e aboca entreaberta.
Soño coa primeira cereixa do verán. (18)

Veamos, de forma mucho más gráfica, los círculos concéntricos que arman el relato y que acabamos de analizar:

- Círculo 1: Tino sueña con el beso de cereza.
- Círculo 2: Tino observa el velatorio.
- Círculo 3: Tino recuerda el sueño que tuvo en la ambulancia.

Centro: Tino recuerda el día de su muerte.

Círculo 3: Tino recuerda el sueño que tuvo en la ambulancia.

Círculo 2: Tino observa el velatorio.

Círculo 1: Tino sueña con el beso de cereza.

Todo ello nos llega a través de la enunciación de Tino, que se desarrolla en unas ordenadas espacio-temporales específicas, explícitas, extradiegéticas (Genette 1989: 284) con respecto a la evocación del día anterior, y homodiegéticas (299) en el sentido de que se inscriben dentro de la lógica que rige la acción de la historia⁶. Por otra parte, Tino es un narrador intradiegético (284) que no necesita ser introducido sino por él mismo. La narración simultánea le permite participar en su diégesis al tiempo que la relata, y transformar el presente en historia, la realidad en discurso. Él mismo actúa a la vez como voz extradiegética (pues materializa discursivamente tanto su *yo* presente como sus circunstancias actuales) e intradiegética (pues actúa como narrador dentro del mundo discursivo que él crea en su narración simultánea). Aquí, la técnica parece funcionar como reflejo de la situación del personaje. La narración supone siempre cierto grado de distancia respecto de lo que se narra, y en el caso de la narración simultánea, el personaje da la impresión de estar un poco fuera de su propio presente. Tino, de hecho, lo está. Los muertos son los más legitimados para transformar su realidad actual en discurso, y contar la vida en lugar de vivirla.

Finalmente, quisiera realizar una serie de consideraciones respecto al espacio⁷. El “Hiper”, el “portal do bloque de Tulipáns, barrio das Flores” (Rivas 1990: 14), el ascensor en que se mira Tino cuando regresa a casa con su perra todos los días por la noche, la calle Barcelona, la sucursal bancaria y el “piso de enfrente” son fragmentos de un espacio urbano, una ciudad que funciona como marco general de todo lo que sucede, es decir, como espacio de la historia. Topónimos con referente real como Feáns y Agra de Orzán aportan impresión de realidad al relato.

Por otra parte, la evocación del día del atraco tiene en el espacio uno de sus fundamentos estructurales. El “Hiper”, su aparcamiento y la sucursal bancaria (junto con la calle Barcelona) son, en este orden, los lugares asignados a las tres fases principales de la acción: el encuentro con Lola, el encuentro con Dombo y el robo. Se trata de escenarios cotidianos que enmarcan hechos excepcionales como el enamoramiento y la muerte.

Mientras esos espacios urbanos, interiores y exteriores, ofrecen un lugar de acción, el velatorio proporciona un escenario a la enunciación, y, secundariamente, a ciertas acciones (las condolencias). Guarda, obviamente, adecuación con el personaje, tanta que Tino es, en ese cuarto, el necesario y ausente centro de atención, y logra que Lola lo mire “con asombro, coma se por primeira vez reparara” (18) en él. El contraste entre la actitud risueña y despreocupada del narrador-personaje (“Parece de Cantinflas. Para chorar de risa”, 17; “Impresionada, eh?”, 18) y el espacio que ocupa, al que sólo tienen acceso los cadáveres, provoca una visión irónica o, al menos, desenfadada de la muerte.

⁶ Considero que los conceptos aplicados por Genette a la voz narradora son igualmente aplicables al espacio.

⁷ Para analizar este aspecto, recurro a ideas expuestas por Carmen Becerra en su trabajo inédito *El espacio en la novela*, al que he accedido por amabilidad de la autora.

El narrador-personaje casi siempre presenta los lugares con mínimas señales léxicas (“ao Hiper”, 14; “barrio das Flores”, 14; “no aparcamento”, 15; “da ambulancia”, 17; “cuarto do velorio”, 18), y la ausencia o parquedad descriptiva (“cristal da porta”, 17; “rótulo luminoso”, 17), haciendo que el espacio contribuya a la fluidez rítmica. Con todo, hay pasajes que poseen una descripción espacial más detallada, como el de la primera versión del sueño de la ambulancia (“entre plantas e porcelanas, nun salón acristalado”, 14).

Además de los espacios oníricos y los realistas, hay uno psicológico y otro simbólico. Respecto al primero, cuando Tino evoca la huida frustrada expresa una sensación identificando la disposición espacial de la gente que deja un “corredor maldito” a su paso, con el “furado nas costas” (17) que produce la bala al adentrarse en su cuerpo. Respecto al segundo, el narrador afirma que la ambulancia “abría camiño cara a ningures” (13), y ese indefinido es una metáfora espacial de la muerte.

En conclusión, Manuel Rivas ha elaborado en “Que me quieres amor?” un juego perfecto de círculos concéntricos: el del sueño del beso de la cereza, el del velatorio, el del sueño de la ambulancia y, por último, la analepsis central que evoca el día del atraco. Los paralelismos y las repeticiones, abundantísimas, no están ni mucho menos esparcidas al azar, y revelan una precisión estructural extraordinaria, perceptible tanto en la construcción del tiempo como en la del espacio. La circularidad temporal, que tiene su principio y su fin en una fantasía, más allá de la vistosidad formal, resulta muy adecuada para un narrador que está ya fuera del tiempo. Probablemente sea éste el cuento técnicamente más acabado de la colección, con el mérito añadido de que sus mecanismos narrativos no son en modo alguno fortuitos, sino absolutamente coherentes y apropiados al contenido del relato. Es un ejemplo de hasta qué punto los artificios formales pueden convertirse en extraordinarios medios expresivos, cargados de significado.

BIBLIOGRAFIA

- BAL, Mieke (1985) *Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)*. Madrid, Cátedra.
- BECERRA, Carmen (s.f.) *El espacio en la novela* (trabajo inédito).
- BERNÁRDEZ, Carlos L. et al. (2001) *Literatura galega: século XX*. Vigo, A Nosa Terra.
- CASTRO, Isabel (2007) *Reexistencia. A obra de Manuel Rivas*. Vigo, Xerais.
- CHATMAN, Seymour (1990) *Historia y discurso*. Madrid, Taurus.
- GENETTE, Gérard (1989) *Figuras III*. Barcelona, Lumen.
- RIVAS, Manuel (2006) *Que me quieres, amor?* Vigo, Galaxia.
- SEARA, Teresa; BERMÚDEZ, Teresa (2002) “A narrativa desde 1975. As grandes voces. Manuel Rivas”. En: Rodríguez Iglesias, Francisco (ed.) *Galicia. Literatura. Tomo XXXIV: A literatura desde 1936 ata hoxe: narrativa e traducción*. A Coruña, Hércules de Ediciones.
- VILAVEDRA, Dolores (1999) *Historia da literatura galega*. Vigo, Galaxia.