

UN EJEMPLO DE “BILDUNGSROMAN” POSMODERNO: “SEMINARIO SOBRE LA JUVENTUD” DE ALDO BUSI.

Attilio Manzi

Universidad de Sevilla

Since its publication, *Seminario sobre la juventud* was welcome for its innovative force; *Seminario sobre la juventud* represented a challenge to traditional classifications of the novel as it advanced a potential new narrative model. Hybridisation – a constituent element of this text – enables us to identify it as a mimotext, according to Genette’s definition. Parody provides the main rhetorical clue to postmodernist attempt to appropriate the generic model of the *Bildungsroman*. Aldo Busi, complying with this textual tradition, focuses upon the protagonist, a hero built from the “ethics of a postmodernity”, in Lyotard’s words, that is, through a coherent self-mythifying process grounded on the belief that human life is a fiction, a complete nonsense.

Aldo Busi, posiblemente el autor contemporáneo más prolífico del panorama literario italiano, se dio a conocer ante la crítica y el gran público en 1984 con esta peculiar novela, *Seminario sobre la juventud*.¹ Desde entonces ha publicado una veintena de títulos y, paralelamente, ha intervenido con cierta frecuencia y vehemencia en el debate cultural, ganándose fama de personaje incómodo, excesivo y provocador. Su declarada homosexualidad, exhibida de forma intencionadamente teatral, y su talante polémico han sido la razón - y ocasión aprovechada oportunamente por los medios de comunicación - del nacimiento del "personaje" Busi. Sin embargo, el Busi "escritor"; pasando repentinamente de la condición de caso literario a la de personaje familiar en los medios de comunicación, se ha visto en parte perjudicado por esta sobre-exposición, ya que la presencia engorrosa del "personaje" ha privado muy a menudo a su obra de la lectura atenta que, sin duda, merece.

Seminario sobre la juventud destacó, desde su aparición, por su carácter de auténtica novedad, presentándose de hecho como un texto que, rehuendo sistemáticamente una posición dentro de la tradición literaria anterior, se propone como modelo narrativo alternativo. Su naturaleza híbrida es de hecho el elemento constitutivo de la peculiaridad de un texto que se construye utilizando en clave paródica materiales de géneros muchos

¹ A partir de este momento las citas extraídas del texto corresponderán a la edición en castellano: *Seminario sobre la juventud*, traducción de Joaquín Jordá (Barcelona 1988).

anteriores con el fin de producir un *mimotexto*². Es precisamente aquí, en esta mimesis marcadamente paródica donde se manifiesta su carácter de novela postmoderna, no sólo en tanto que recupera -aunque de forma cuidadosamente disimulada- el gusto metanarrativo puesto de moda en Italia por Calvino, sino en tanto que es una novela intencionadamente organizada hacia la creación de un poderoso *pastiche* de género³ (con la consiguiente actualización de los rasgos temáticos y estilísticos que lo caracterizan). *Seminario sobre la juventud* es, de hecho, un texto extremadamente complejo, que surge de la confluencia, dentro del género principal que el autor se propone imitar, de rasgos estilísticos derivados de un amplio repertorio de géneros, como la autobiografía novelada y el cuento manierista típico de cierta literatura homosexual, de la novela picaresca y el cuento neorrealista, del cuento filosófico y el *feuilleton*.

El carácter mimético de la novela resulta evidente desde el mismo título, verdadero *contrato de pastiche*⁴, es decir, de paratexto que cumple la función de implicar al lector desde el principio en un juego intertextual a veces marcado, como en este caso, y a veces más encubierto.

El término "seminario", alude a un lugar en el que se forman cultural y espiritualmente jóvenes destinados a una misión determinada o a dominar una disciplina específica. En todo caso, un lugar en el que hay quien enseña, quien aprende y, evidentemente, algo que enseñar y aprender. En este caso la materia de estudio queda inmediatamente definida por el segundo término que completa el "contrato de pastiche": la juventud. El alumno, Barbino, nacido en una humilde familia de campesinos del norte de Italia, es el encargado de contar en primera persona su historia, su largo aprendizaje que pasa a través de constantes huidas de una infancia dura que lo llevan a conducir una vida errante y precaria. Fiel reflejo de esta precariedad son los múltiples trabajos con los que se mantiene en varios países de Europa. Será camarero, bailarín en el *Folies - Bergères*, empleado de banca para pagarse los cursos de literatura en la *Alliance Française*, luchando constantemente con una serie de personajes que intentan obligarlo a adaptarse a una "normalidad" que, aunque apetecible por su reconfortante seguridad, le resulta totalmente ajena y que, de hecho, desprecia.

Queda patente pues, desde el principio, que el marco textual en el que Busi coloca su novela es el de la novela de formación, el *Bildungsroman*, género novelesco donde se desarrolla la historia de un personaje a lo largo del complejo arco de su formación intelectual, moral y sentimental desde la juventud a la madurez. Por lo general, en el *Bildungsroman*, la formación del protagonista, por vocación héroe siempre problemático y, en este aspecto, moderno, se realiza a través de un duro enfrentamiento con la sociedad burguesa, no exento de luchas y dramas de los que él, sin embargo, sale espiritualmente maduro. (Los textos que se han convertido en modelos del género son múltiples y sobradamente conocidos: *David Copperfield* de Dickens, el *Wilhelm Meister* de Goethe, el *Doktor Faustus* de Thomas Mann, entre otros). En contraposición a este tipo de

² Genette, G. *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris 1982) 88.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

protagonista, en el *Bildungsroman* se da también la situación del antihéroe decadente que, lejos de alcanzar una solución positiva para su condición, empeora, si cabe, su alienación y extrañeza con respecto a la vida que discurre a su alrededor (es el caso de Federico Moreau, protagonista de *L' education sentimentale* de Flaubert).

El paratexto de *Seminario sobre la juventud* se amplía, además, con dos citas de un narrador anónimo (en realidad San Mateo) que vienen a subrayar, por una parte, la presencia a nivel metatextual de un yo extradiegético (camuflado de santo, para más señas) que intervendrá constantemente a lo largo de la narración para denunciar - reivindicándola - su naturaleza de objeto puramente ficcional detrás de la aparentemente autobiográfica. Por otra parte, introduciendo al lector *in medias res*, lo ponen sobre aviso de que se está adentrando en un espacio didáctico, moral: "Yo os digo que de cada palabra infundada los hombres darán cuenta en el día del juicio, ya que en base a tus palabras serás juzgado y en base a tus palabras serás condenado".

Este aviso que un narrador heterodiegético, anónimo y autoritario, dirige al narrador homodiegético que se apresta a escribir en primera persona su misma historia, es un recurso muy frecuentemente explotado en la literatura postmoderna. De hecho constituye una *myse en abime* a través de la cual el autor pone en juego, además de al protagonista-alter-ego, a otro sujeto ficticio que acaba por establecer con ambos un diálogo que pretende discurrir paralelamente al desarrollo de la fábula. Su función textual es la de permitir al autor ejercer un control desde el exterior sobre el proceso de escritura y, a nivel de fábula, sobre el mismo protagonista. De este modo, la novela empieza a desarrollarse sometida a un triple control: el del narrador heterodiegético que controla y juzga, el del narrador-protagonista homodiegético que actúa a nivel textual hablando de sí mismo y, finalmente, el del lector.

La narración del complejo *iter* de aprendizaje (donde educación sentimental y proceso de escritura se funden en un único objeto de estudio por parte del narrador), adquiere la modalidad del monólogo interior. Un primer capítulo escrito en tercera persona con toques decididamente neorrealistas, tiene la función de narrar, la dura infancia en el pueblo con una madre nada materna, un padre violento y alcohólico y las primeras experiencias homosexuales de Barbino. A continuación, el autor retoma la instancia narrativa en primer grado y, a partir de este punto, un yo pícaro y extremadamente narcisista comienza a narrarse poniendo en marcha un discurso complejo que revela, detrás de la inmediatez típica del monólogo interior, una estructura rígidamente simétrica basada en un atento control del nivel temporal del discurso.

Busi sitúa el tiempo de la narración cuando el protagonista, Barbino, tiene 21 años y, a través de constantes regresiones analécticas, teje un estrecho entramado entre el "ahora" narrativo y el "antes" narrado. Un "antes" que interviene constantemente en la actualidad narrada como confirmación de que, a pesar de la actitud arrogante del protagonista, el dolor sufrido por éste en la infancia, lejos de haber sido olvidado, se encuentra bien presente en la actualidad. En este sentido, el *incipit* de la novela constituye un significativo ejemplo de la actitud del narrador hacia la materia narrada, es decir, hacia su misma vida: "¿Qué resta - se pregunta - de todo el dolor que creímos sufrir de jóvenes? Nada, ni siquiera una reminiscencia. Lo peor, una vez experimentado, se reduce con el tiempo a una risita de estupor, estupor de haberse afectado tanto por tan poco (...) A trozos o enteros ¿no seguimos viviendo igualmente escindidos"(9)?

Esta manifiesta negación de la evidencia, es decir, del dolor que efectivamente Barbino experimenta, confirmado por su incontrolable necesidad de recordar constantemente el pasado, es el primer indicio del gusto por la contradicción y la paradoja que lo caracterizan. Cabe aquí recordar lo que se dijo antes: parece que para éste la vida constituye un sinsentido absoluto reflejado, a nivel textual, por una escritura posmodernamente anárquica, contaminada y barrocamente sofisticada. La vida, de hecho, es definida inmediatamente en términos de comedia: "Existe, en esta comedia llena de dificultades y de sugerencias externas y de justificaciones dadas y no solicitadas por errores que tal vez nadie se ha tomado nunca el esfuerzo de descubrir, de planchas y autocastigos, un no sé qué de fatal que supera en mucho cualquier explicación psicoanalítica sobre el masoquismo. Me parece que para llegar a ser un héroe de los pies a la cabeza hay que pasar antes por eso: por la representación de la propia personalidad frente a telones que ceden, lapsus, puertas falsas" (52).

Proyectado al centro de un paisaje vital percibido como un colosal artificio, el narrador protagonista no encuentra otra vía para dar sentido a su "estar-en-el-mundo" que convertirse en figura principal de esta representación. Una vez reconocida, pues, la ficcionalidad intrínseca a la misma existencia (verdadera *comédie humaine*), madura la posibilidad de convertirse en héroe elevándose por encima de las restantes comparsas, dejando abajo un mundo concebido barrocamente como "gran teatro", construcción ficticia donde cada cual actúa según guiones predeterminados y, debido a su naturaleza artificial, básicamente, falsos. De resulta Barbino acaba por reivindicar para sí el clásico papel del héroe antiburgués que decide rebelarse contra esta puesta en escena subvirtiendo los cánones de un orden establecido que no reconoce y que desprecia: "El mundo me exige puro y sentimental, pero yo quiero ser siempre un vértigo para él" (52).

Como se puede apreciar, Busi coloca de lleno a su protagonista en el marco del *Bildungsroman* tradicional eligiendo, naturalmente, de entre las dos posibles opciones ofrecidas por el modelo literario, la variante pesimista-radical (Stendhal, Balzac, Flaubert, Goncarov ecc.) que pone de manifiesto, a través de las vivencias de su protagonista, la desintegración moral del mundo que lo rodea, retratado en su inconsciente y complacida decadencia. El vértigo buscado por Barbino adquiere entonces el valor de una revancha sobre su pasado y de una desesperada afirmación de su peculiaridad sobre el presente consumada a costa de los múltiples amantes que por necesidad tiene: "Si se piensa, además, que no me siento en absoluto inclinado a la prostitución por egoísmo porque estoy demasiado apegado al hecho de pasearme en busca de mi placer, y el de los demás es un hecho que no me concierne, se tendrá una idea de esta locura arbitraria y consciente, de una infinitud exaltante e irrenunciable y que, por otra parte, me lleva a conocer cantidad de gente extraña y despreciable (*muy humana*)" (54). Y, más adelante, "Contra pongo mi desesperadamente frívolo *cupio disolvi*, acuñaado entre el almuerzo y la cena que se juntan, a su búsqueda de la inmortalidad y de la solidez social gracias al beneficio en todo, incluso en el amor, o, estúpidamente, en el sexo... Yo soy otra cosa" (54).

La conciencia de su otredad, ondeada como una bandera, conduce inevitablemente al yo narrador narcisista y autocomplacido a asumir el papel del héroe con tal convencimiento que llega a construir su propia mitificación: "quiero resplandecer, quiero que sea Ícaro el que se funda y empaste, no sus alas. Pero mi venganza es muy sencilla: desenmascarar a la

gente, desnudar a las personas ante sí mismas y posiblemente ante la sociedad, hacerles tocar el fondo de su bestia imperfecta y remota" (55).

Está claro que, llegado a este punto, el narrador-protagonista, cada vez más consciente de su estatus de héroe que lucha en su realidad ficticia tan parecida a la ficción que gobierna la realidad de los demás, se abandona a un autolucimiento complacido y narcisista: "Mi carrera es llegar a ser "yo", ya no puedo conformarme con menos" (86). Escritura textual y escritura del propio texto coinciden en un doble discurso (metaficcional y biográfico) donde el narrador teje el texto de sus vivencias y al mismo tiempo, buscándose, se construye a sí mismo celebrando ante la mirada del lector el hallazgo de sus propios fragmentos. El género autobiográfico se convierte entonces en el ambiguo espacio de una doble representación: la del yo narrador que habla de sí, enumerando unas vivencias que se suponen verídicas, y la del yo narrador que habla de su progresivo constituirse en figura ficcional. En esta autoconstrucción él se propone como único valor, como única necesidad, como única verdad frente a un todo vivido y representado como espectacular mentira. El mundo es pura ficción, es teatro, y las personas son actores víctimas inconscientes de sus propios papeles. Es una visión de la vida decididamente moralista, dieciochesca, donde el yo heroico del protagonista se reserva el papel del máximo moralizador que, precisamente a causa de la degradación a la que su destino le ha condenado, puede permitirse el lujo de ir por la vida juzgando a los demás, ignorantes - y ésta es su culpa - de su propia degradación. Barbino es un moralista que se camufla de bufón, cuya autenticidad es al mismo tiempo mentira y fabulación. De hecho afirma . "Soy un espejo móvil, saldré de allí cuando llegue el momento (...) Soy un objeto difícil de dibujar" (56).

He aquí, en esta indeterminación y en esta programática ambigüedad, sin embargo perfectamente dibujado el yo protagonista de muchísimas novelas postmodernas, un yo que vive su "individualidad como heterogeneidad repetida"⁵, es decir, como resultado de la combinatoria de múltiples sujetos que él, con instinto caníbal, fagocita en su interior. Estos sujetos, raptados a su realidad concebida como puro escenario de representaciones, acaban por ser víctimas de un reciclaje imprescindible para la existencia misma del yo heroico del protagonista que se reafirma en su diferencia, en su dramática y complacida soledad. Se entiende entonces el desdén y el desprecio que Barbino reserva a sus conquistas que él mismo, en varias ocasiones, confiesa utilizar. El resultado es que acaba por plantear su realidad ontológica como la única posible. La realidad vivida por los demás constituye solamente una gran patología.

De este discurso entre nihilista y amargado emerge el rasgo tipológico más destacado del héroe postmoderno: la conciencia de su ser escindido, víctima de su mismo "cupio disolvi" (55). Un héroe que, por un lado, celebra su supuesta libertad y, por otro, sufre, sin

⁵ Cifuentes Aldunate, C. <<La ética de la postmodernidad>>, en Hans Felten\ David Nelting (ed.), "..."una veritate ascosa sotto una bella menzogna" (Frankfurt am Main, Berlin, Bern, New York, Paris, Wien 1999) 37.

confesarlo, la pérdida de todo sentido de pertenencia que suple con un exhibido cinismo⁶. Esta actitud surte el efecto de librar al héroe de toda responsabilidad, ya que, delante de la nada, se desvanece su sentido del deber. El héroe postmoderno reafirma entonces hasta el final su naturaleza contradictoria: va de moralista por su mundo de ficción sin tener ninguna ética que oponer al sinsentido que le rodea y que denuncia indignado. Barbino es un protagonista que, a pesar de su constante reflexionar, juzgar y condenar, no tiene realmente ningún proyecto, ningún deseo. Su heroicidad acaba por transformarse en un conformismo sublimado que, en palabras de Lyotard, "convierte lo diverso en absoluto, que es una estrategia para desposeerlo de ser y razón. La dialéctica entre lo uno y lo múltiple - una de las incontables maneras de definir la historia - asegura ambos extremos. Radicalizar uno de ellos es acabar con el otro y, en la medida que todo es lo que no es, también aniquilarse"⁷.

El constante tono burlesco, cuando no sarcástico, que atraviesa toda la novela se revela entonces como una estrategia personal y, en el fondo, amarga que permite al protagonista defenderse de una cotidianeidad que él, a su pesar, percibe como carente de toda certeza, de todo valor y de todo sentido. Es una risa amarga que, surgida del desencanto, recae principalmente sobre todos los personajes que Barbino encuentra, objeto de caracterizaciones en el límite de la caricatura. Lo que parece interesar al yo narrador es poner de manifiesto el lado oscuro, por no decir grotesco, que todos ellos esconden detrás de una apariencia impecable. De hecho, analizando los personajes que aparecen en la novela, se deduce que las apariencias engañan siempre y que la verdad que ellos intentan camuflar es el reino de lo imperfecto o, mejor dicho, de lo anormal que se revela en forma de enfermedad o deformidad tanto física como moral.

Abre la galería de máscaras Comare Volpe, el antiguo maestro de religión del pueblo, que Barbino encuentra en París formando parte de la "gran burguesía de los Padres de la Iglesia" (Busi 1986:37) y que lo acoge en su casa a cambio de frecuentes relaciones estrictamente sexuales. Siguen las tres señoras solteras que, siempre en París, se preocupan por él de una forma casi excesiva, buscándole trabajo sin aparentemente pedirle nada a cambio. Pero muy pronto, también este cándido trío proustiano, estas criaturas tan parecidas en su naturaleza caritativa a las tres gracias de la tradición clásica, dejan entrever, detrás de la fachada impecable, un pasado turbio. Y así sucede con un sinfín de personajes: el coronel impotente y pedófilo con el que viaja a un sanatorio en Suiza, la amiga de la

⁶ Cifuentes Aldunate profundiza en la descripción de las características éticas de los protagonistas de muchas novelas postmodernas e identifica "tres actitudes posibles de la ética producida/divulgada por esta literatura: 1) un sentimiento celebrativo eufórico de la pérdida del sentido (de la vida, como resultado teleológico hacia un fin trascendente, de las acciones ya desprovistas de una orientación que no sea un "sí mismo", 2) una nostalgia disfórica de la pérdida de ese mismo sentido (sobre todo del "ser", ahora entidad inencontrable), 3) una constatación afórica de esa pérdida (una aceptación inasombrada de la nueva *episteme*). (...) Es evidente que los rasgos tipológicos de estos héroes son de alguna manera comunes a todos (...) Un fin del mundo *para mí*, ya irresponsable de la suerte de "otros". La caractereología patológica de estos héroes los "lava" de responsabilidad. (...) Cuando hay humor siempre es humor amargo. Son el discurso de un "inasombro" pero al mismo tiempo, o por lo mismo, son discursos de la insatisfacción (38).

⁷ J. F. Lyotard, *Moralidades postmodernas* (Madrid 1996) 164.

infancia, uno de los pocos personajes "normales" de la novela que, si embargo, acaba por enfermar de cáncer, el Tuerto y la respetable y sofisticada Mademoiselle D'Orian que, después de una investigación llevada a cabo por el mismo Barbino, resulta ser un hombre. Una mirada grotesca que no se apiada ni siquiera de personajes reales del mundo cultural italiano, famosos y respetados como Buzzati o Montale, premio Nobel y auténtico monumento de la literatura italiana, a quien conoce en persona y con quien se relaciona durante una temporada. Busi, lejos de proponer la hagiografía esperada, le dedica un retrato decididamente mitoclasta: "Parece un paquidermo etílico completamente incapaz de hacer tanto el mal como el bien; forma fisiológica redimida por el hecho de haber producido la poesía adecuada en el momento preciso y de habérsela sabido administrar a continuación durante todos los decenios venideros" (129). De hecho se lee más adelante: "Entonces yo lo he mandado para mis adentros a la mierda y no he vuelto a telefonear. ¿Qué puede entender de la vida destilada en la literatura quien no ha vivido nunca allí donde no se hace para nada literatura sino que como máximo se sufre desde arriba y basta" (133)? Naturalmente se deduce de esta afirmación que el auténtico literato es solamente el que procede de ámbitos totalmente lejanos a cualquier influencia cultural y consigue, emancipándose de un destino que le llamaba a otros menesteres, conquistar el mundo de la creación literaria donde finamente puede afirmarse en su incómoda y orgullosa autenticidad. Esta conquista del propio yo a través de la lucha y el sufrimiento, además de ser uno de los evidentes puntos de contacto entre personaje real y alter ego ficticio, es el verdadero *leit motiv* del *Bildungsroman* como género y de esta novela en concreto. El esquema a través del que se desarrolla la trama prevé también el *cronotopo*⁸ de la revancha del héroe y su paulatino - aunque dificultoso y siempre precario - ascenso. Revancha que Barbino cumple a través del desprecio de los modelos literarios que, en cuanto autodidacta, declara desconocer. A partir de este momento comienza un proceso destinado a llevar a extremas consecuencias la construcción de su propia mitología. En breve Barbino, no conformándose con el estatus de héroe, empieza a fomentar un culto diferente de su propia personalidad optando por asumir el papel del héroe por excelencia, es decir, del mártir. Mártir que, por supuesto, antes incluso que poner a prueba la infalibilidad de su fe, acaba por dedicar a sí mismo la única hagiografía autorizable.

La emancipación y la conquista de una libertad entendida como ejercicio de un imperativo categórico kantiano hacia la eversión, coincide entonces fatalmente con la conciencia de un inevitable destino de diversidad: "¿Qué posibilidades tenía? O leproso o peluquero de señoras o estilista o mayordomo o, si hubiera hecho algo más para convertirme en faquín de Montale, periodista o cronista o redactor de alguna editorial (...) Yo he ido a golpe seguro. Leproso, era la carrera más difícil" (88). Declaración de un sarcasmo complacido y de tintes melodramáticos, más bien propios de una novela por entregas que de una hagiografía al uso. Sin embargo, propiciado precisamente por semejantes declaraciones, el discurso martiroológico cobra cada vez más consistencia a medida que se va acercando el fin de la novela: "Sentiría la necesidad irremisible de matarme. Terminar de una vez. Veo mi cara en el espejo de luna de enfrente: respondo a su palidez cadavérica con una sonrisa alelada. Paso revista a muchas de las circunstancias

⁸ M. Bachtin, *Estética e romanzo* (Torino 1979) 286.

que me han traído aquí. Me parece que (...), por uno u otro motivo, no puedo evitar procurarme sufrimientos cada vez más emocionantes" (147).

¿Pero, por qué causa, por qué religión decide Barbino inmolarse? La respuesta más coherente parece ser que lo hace para conquistar y paradójicamente vivir hasta el final una diversidad heredada como un destino y vivida como un orgullo. En este sentido, un suicidio anunciado y nunca llevado a cabo, constituiría el colofón, el último y supremo golpe de efecto, de una vida vivida en el total desprecio por sus convenciones. Pero este suicidio, que podría ser ofrecido al lector como acto supremo de un preciso proyecto ético, no llega nunca ya que no hay que olvidar la condición de héroe postmoderno de Barbino. Su ser posmoderno le impide adentrarse seriamente en los territorios de lo trágico. La ironía y, concretamente la autoironía, son quizás las señas más evidentes de su naturaleza que, paradójicamente, lo hacen eterno. La vida es sueño y, sobre todo, juego que, aunque a veces adquiera tintes dramáticos, no deja nunca de ser percibida como tal. Y, para un auténtico jugador como Barbino, siempre hay tiempo para una última apuesta. La palabra fin no pertenece a su vocabulario ya que nada se agota, todo se perpetua en una espiral barrocammente infinita, en un trampantojo que, en su perfección, remite siempre a nuevas perspectivas, a nuevos paisajes que quedan por conquistar y, posiblemente, destruir. El héroe postmoderno reafirma entonces hasta el final su destino de ser exiliado, cuyo único deseo es el de seguir huyendo, quizás al infinito, y seguramente de sí mismo. Así lo declara Barbino en el párrafo que concluye - es un decir - su aventura: "Caramba, ésta sí que es una historia *que está a punto de terminar* - aunque yo tendré que volver a empezar de nuevo, con doscientas libras esterlinas de menos, a mendigar fuera de la ciudad y hacer vida de pordiosero. Y mañana o pasado mañana o cuando toque, de nuevo, en el lapso de pocos instantes, lo habré olvidado todo. Hay más explicaciones que no llevan a nada, y son definitivas, que las que llevan a algo pero permanecen abiertas. Y por tanto, ¿qué queda de todo el dolor que he creído sufrir? Nada, sólo reminiscencias borrosas, fábulas apócrifas" (312).