



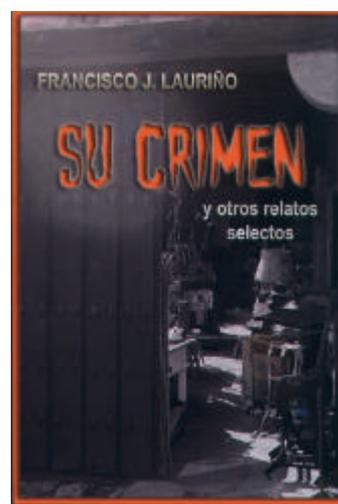
Su crimen y otros relatos selectos.

Marcelino Javier Suárez Ardura. Laviana

LAURIÑO, F. J.: *Su crimen y otros relatos selectos.* Erroteta. 2005. 116 págs.

Se analiza esta colección de relatos partiendo del supuesto de la existencia de una intersección básica entre la literatura en cuanto campo artístico determinado y la filosofía. La unidad temática, el vivo realismo y la homogeneidad antropológica permiten hablar de una obra construida a partir de “fragmentos de novela”

Cuando el filósofo Gustavo Bueno analizó públicamente *El mito de la caverna* delante de su mismo autor en Oviedo y ante un auditorio atento y numeroso, el escritor portugués exclamó entre sorprendido e irónico que nunca hubiera supuesto que una novela suya pudiera dar para tanto, sobre todo porque él jamás había pretendido decir lo que, allí, de su obra se comentaba. Y esta actitud del venerable escritor afincado en las afortunadas islas del Atlántico, lejos de mostrar su sutil menosprecio, evidenciaba precisamente que los *finis operis* no tiene por qué coincidir con los *finis operantis* y que la obra se concatena con otras obras anteriores y posteriores, sean del mismo autor o no, constituyendo la sustancia misma de la sustantividad artística. No es posible si no comprender nada; acaso anécdotas personales como las que envuelven la escritura de ese columnista de *La Nueva España* que porfía por imitar a Borges.



Quiérese decir que la crítica artística ha de contar con la obra, pero que la obra, aunque cuente con la crítica en su factura, siempre se verá sobrepujada, por la fuerza de ideas que la desbordan en tanto que atraviesan la porosidad de la misma con independencia del autor, y como consecuencia de sus propias lecturas, es decir, de sus filias y de sus fobias filosóficas y literarias. De otra manera: la obra de arte, en cuanto sustantividad independiente del fuego real de la vida es el resultado, de alguna forma, de otras obras anteriores (propias o ajenas) y deja –visto desde el presente– un espacio en blanco que está siendo o será reorganizado por otras obras. Y la crítica artística, aunque nunca se lo represente, como efectivamente le ocurría al autor de *Ensayo sobre la ceguera*, sin duda en todo momento lo estará ejerciendo. Y si la crítica no tiene por qué representarse su ejercicio, aunque debiera, mucho menos debería exigírselo al artista. Podría decirse aquí, parafraseando otra expresión bien conocida: escultor a tu cincel.

La obra artística (la obra literaria, la escultura, el performance), por tanto, en cuanto tal, es un “universo sustantivo” y en esta medida es analizada por los críticos. Ahora bien, ¿acaso se agota el análisis de la obra de arte en la llamada crítica artística o, en nuestro caso, crítica literaria? ¿puede haber un espacio que sin quedar reducido a la



crítica artística (bien histórica, sociológica, ya lingüística, iconográfica, etc.) la tenga en cuenta y, a la vez, la desborde? La respuesta debe ser afirmativa por el hecho según el cual la obra de arte (literaria, pictórica, fotográfica, etc.) representa y desarrolla ideas y conceptos que no permanecen encerrados en la inmanencia de las categorías artísticas, sino que se desarrollan y plasman en otros muchos campos del hacer humano, incluyendo otras artes. Así, por ejemplo, las ideas de “todo” y “parte” o las ideas de “materia” y “forma” no sólo pertenecen a la escultura o a la arquitectura o a la novela, como cuando se habla de la primera y segunda parte del Quijote que constituirían un todo, sino que pertenecen también al campo de las Ciencias Políticas (totalitarismo, partidos; Estado, regiones) etc., etc. Concluimos rápidamente que la llamada crítica artística puede verse acompañada o complementada por un tipo de reflexiones que no se mantienen a la misma escala que la obra, pero que tampoco forman parte de la crítica ordinaria, al menos según su autoconcepción. Pues bien, a esta crítica la denominamos crítica filosófica, o simplemente “filosofía del arte” para evitar el pleonasma. De manera que, desde la filosofía del arte, lo que se le podría criticar, a su vez, a la “crítica artística” es que no se declare y reconozca como lo que es; es decir, se le podría echar en cara su impostura.

Ahora bien, crítica significa criterios, decisiones –también criba-; y según los criterios así será la forma de la crítica. Por mínimos que éstos sean, toda reflexión filosófica sobre el arte siempre ejercerá un sistema de criterios presupuestos. Y según la trabazón y ordenación de estos, así será el sesgo de la crítica filosófica. De lo cual se deduce que hay varias clases de crítica filosófica del arte y no sólo una, pero tampoco infinitas. ¿Significa esto que cada crítica es válida en los límites de su criteriología, de sus presupuestos?, dicho de otro modo: ¿significa esto que explicitados los criterios, las reflexiones que se hagan son relativas a ellos mismos? Habría que decir sí, si pensamos que todo criterio vale, o sea, si somos relativistas en este asunto. Pero si pensamos que no todo vale, si pensamos que existen criterios de verdad “objetivamente objetivos” –mas repárese en que no pensamos una u otra cosa por un acto libérrimo de voluntad, sino porque, ensamblados con los términos y operando con ellos, es la propia textura del engranaje la que nos lleva a las conclusiones-; así pues, si hay criterios de verdad entonces habrá que oponerse al relativismo.

Hay que advertir que las reservas frente al relativismo no son originarias sino que brotan en un campo de batalla (Bordieu) de pluralidad de visiones y concepciones que contienden entre sí intentando imponer sus criterios. Esto se ve claramente cuando entendemos el criterio del “todo vale” como un criterio orientado no a la armonización de todas las opiniones y criterios, por la que se suspendería la diatriba en el “agon”, sino como un criterio más que utiliza para su propia supervivencia la forma de un metacriterio (todo vale) por el que se homologarían todas las opiniones. Ante este criterio, que se impone como un retrovirus suprimiendo las diferencias entre las defensas del organismo y los cuerpos invasores, se hace necesario romper la falsa conciencia del relativismo, el engaño de los *idola fori*, pero también de los *idola theatri*, para decirlo con Bacon.

En este sentido, la filosofía es una racionalización orientada a organizar en un sistema cartográfico, a una escala precisa, las cosas mismas. Si, mutatis mutandi, aplicamos estas cuestiones al campo artístico –al teatro, al cine, a la música- hemos de



entender que una reflexión filosófica ha de tener en cuenta la misma obra de arte y, a la vez, si fuera el caso, el conjunto de reflexiones –estéticas, poéticas, críticas- que sobre la obra de arte se han hecho, incluyendo como una más la del propio autor: ésta es su “función catártica” (Bueno). La crítica filosófica, entonces, habría de organizar una racionalización explicativa de la integridad de la obra en cuestión. Mas no de manera libérrima porque en este caso no pasaría de ser un obra más al lado de otra –en esto se amparan las teorías de la intertextualidad y del deconstruccionismo-. Los criterios de la catarsis filosófica sin duda han de ser externos, o sea, *etic*, pero habrán de contar con los contenidos internos, o sea, *emic*, de la obra misma. La objetividad de la racionalidad filosófica estriba en su capacidad, en su potencia para organizar los contenidos de la obra y dar cuenta de ellos. Y en ese contexto dar cuenta también de las reflexiones que otros críticos han hecho. De alguna manera, como la teoría celular ha dado cuenta de la teoría fibrilar renacentista y de la composición celular del organismo mismo. Estos son los retos que se han de cumplir, el trámite obligatorio por el que se descarta el relativismo.

En lo que sigue me atenderé a estos criterios materialistas y filosóficos en el acercamiento a la obra de Francisco José Lauriño, *Su crimen y otros relatos selectos*, atendiendo a los dos planos que se intersectan en ella: primero, el sistema de ideas que se ejerce; segundo, la consideración de esta colección de relatos como una obra literaria, artística. Espero que ustedes sepan disculparme.

Por de pronto, comenzaremos diciendo que *Su crimen y otros relatos selectos* ejerce una concepción del Hombre, una filosofía del Hombre, es decir, una Antropología con mayúsculas. Y esto, que probablemente sea común a muchas otras obras literarias, se ejerce aquí de una manera determinada que intentaremos mostrar con la mayor claridad y distinción posibles. La claridad va dirigida a desmarcarla de otras maneras de ejercerse esta Antropología y la distinción implicará diferenciar las partes de su estructura interna.

Los asuntos que nos representa Francisco José en estas veinte narraciones son asuntos humanos en toda su extensión. Los sujetos que aparecen son sujetos humanos o que, en todo caso, están asociados a los sujetos humanos: soldados medievales, arquitectos enloquecidos, damas de compañía enamoradizas, obreros, capataces, jóvenes autostopistas, niños, inmigrantes checos o autóctonos españoles; pero también partes de sujetos humanos: seres sin piernas, cráneos partidos, cementerios donde hay que suponer esqueletos o muertos. Estos sujetos humanos realizan operaciones con relación a otros sujetos (sean humanos, animales o cosas): hablan, se besan, cierran puertas, golpean a otros seres humanos, copulan, asesinan, matan animales, son muertos por animales, poseen animales de compañía, cavan zanjas, conducen automóviles... Y para realizar esta heterogeneidad de operaciones utilizan instrumentos o cosas: automóviles y camiones, llaves, armas de fuego, armas blancas, herramientas, etc. En fin, toda esta pluralidad de sujetos, objetos y acciones constituyen una textura entrelazada de materiales antropológicos. Podríamos decir que toda la heterogeneidad de materiales antropológicos forman la humanidad de la obra. Ahora bien, es una humanidad que hemos presentado de manera indeterminada pero que en el libro aparece claramente determinada; es una humanidad que, en todo caso, no podemos prejuzgar en atención a la mayor objetividad de la exposición. Empero, hay una cosa que si parece clara, a



saber: si bien el narrador muchas veces atribuye el comportamiento de sus personajes al instinto, a la rabia o a los celos estos sentimientos están canalizados por un conjunto de dispositivos también antropológicos, culturales, que en modo alguno son instintivos, pues siempre hay detrás normas sociales. Y esto se ve incluso en *Eutrapelia*, donde se dirige una crítica a Ortega y Gasset, pues, aún siendo el relato más libre, su libertad permanece en los cauces que ha marcado *La deshumanización del arte*; por tanto, un objeto cultural regido por normas (extrasomático). Así pues, creemos que no hay duda en lo que acabamos de decir.

El material antropológico que tenemos disperso y desordenado –por supuesto, no desde el punto de vista de los relatos, los cuales tienen su propio orden-, en esta veintena de cuentos pide una organización o reorganización del mismo, pero externa a la obra, porque, como ya hemos dicho, la obra tiene ya su propia organización. Si reparamos un poco en el conjunto tan heterogéneo de materiales antropológicos, podremos entrever que es posible su agrupación en tres grandes rúbricas que no son totalmente independientes pero que, al menos, es posible disociarlas. Por un lado, hay materiales que están vinculados a las relaciones que los hombres mantienen entre sí. Así, los propios hombres y mujeres que aparecen en la narración, pero también las relaciones laborales, los bares, las calles, los cementerios...; por ejemplo, el dedo pulgar hacia arriba de los autostopistas remite a otros viajeros que han de interpretar, entender y responder o no a ese mensaje. Por otro lado, hay una clase de materiales que nos ponen no ya ante las relaciones de unos seres humanos y otros sino entre los seres humanos y los objetos de la naturaleza; la lluvia que percute sobre el paraguas abierto es un elemento de la naturaleza, pero el paraguas abierto, salvo que, por su diseño, sirva para presentarnos ante otros sujetos, para estar en sociedad, nos pone en relación directa con el meteoro de la lluvia, las herramientas son materiales que nos relacionan con la transformación de la naturaleza, cavando zanjas, por ejemplo, incluso el metal del que está constituido un estoque sigue siendo un elemento de la naturaleza. Hay una tercera clase de materiales que no son ni humanos ni elementos de la naturaleza, aunque en principio podrían tener características de ambos. Nos referimos a los animales, ordinarios o extraordinarios, normales o monstruosos, pero también a las figuras que pudieran tener un aura numinosa. Nos encontramos con un gato, una serpiente, una cabeza de cucaracha –que nos recuerda al escarabajo de Kafka- un monstruo desconocido –que resultará ser un soldado medieval-, tres cuervos; en todo caso algunos aparecen aureolados con cualidades numinosas y actúan, acechan, acosan a los hombres y mujeres como si estuvieran dotados de inteligencia y voluntad. En el límite los animales nos remitirán a Dios.

Lo humano en toda su extensión, en la extensión antropológica que Francisco José Lauriño da a su obra, resuelve su heterogeneidad en una estructura trimembre que se acoge a la terna escolástica *Naturaleza, Alma, Dios*. Ahora bien, esto es así en esta obra y en otras muchas, y, si se nos permite la comparación –y esto puede demostrarse con ellas en la mano-, atendiendo a tal estructura, en nada se diferencia *Su crimen y otros relatos selectos* de *Don Quijote de la Mancha*, por citar una obra no muy conocida. La diferencia reside en cómo se organizan entre sí estas tres clases de materiales. Si *Su crimen y otros relatos selectos* ejerciera una concepción antropológica en la que se mantuviese la estructura trimembre de lo humano habría que decir que su concepción del hombre es tridimensional. Si ejerciera una concepción que eliminase



alguna de estas clases, bien omitiéndolas, ya subordinándolas a otra sería una concepción bidimensional. Pero estaríamos ante una concepción unidimensional si dos de los tipos de relaciones hubieran desaparecido en beneficio de una tercera, fuese la que fuese.

El relato que mejor expresa la concepción antropológica del autor, una concepción más ejercida que representada, es a nuestro juicio el titulado *La Rabia*; él mismo pudiera ser considerado como el manifiesto antropológico al que se acoge todo el libro, con independencia de las intenciones del autor. No debería extrañarnos que esto sea así, pues en la página 43 (*El Peaje*) el narrador llega a decir que las “ilusiones humanas, con el paso del tiempo, acaban adaptándose a sí mismas hasta no parecerse en nada a las que al inicio de la conciencia vital el ser ilusionado se había diseñado para sí”. *La Rabia*, pues, despliega una concepción unidimensional en la que la *Naturaleza* se diluye y lo numinoso es reabsorbido en lo social. Es una concepción en la que aparece omnipresente la humanidad, el género humano; pero no en un sentido ingenuo porque esta humanidad es ordenada en clases sociales. La rabia que expresa el protagonista está canalizada por la lucha de clases. Y la comparación con la cucaracha –que nos recordaba al escarabajo de Kafka-, si bien es un animal, se reabsorbe en la encarnación del sistema capitalista. Sin duda se nombra a Marx, Lenin y Gramsci e incluso a Pasolini como adalides de la revolución (“chispa”) que, en cualquier caso, es una relación entre seres humanos. El movimiento obrero y la lucha de clases articulan las relaciones entre los hombres y, por ello, no se puede hablar de humanidad en general. La primera persona del plural, “Nuestro motor”, con la que se inicia el párrafo final también remite a la circularidad humana. En el resto de los relatos se profundiza en esta concepción antropológica unidimensional. En *El ciclo del trece*, los crímenes del arquitecto loco acaban convirtiendo al supuesto monstruo (*Dios*) en un verdugo (*Alma*) procedente del pasado que a su vez queda clausurado por una puerta de madera (*Naturaleza*). Aunque están presentes las pulsaciones numinosas, demoniacas, y la *Naturaleza* aparece controlada por la puerta de madera, el elemento dominante es el guerrero medieval sujetando la puerta, lo cual ya se nos ofrece como símbolo de todo el relato al principio del mismo. Incluso la misma enajenación del arquitecto, la locura que tanto aparece a lo largo de los veinte relatos, es, en este caso, una relación del círculo humano porque son las convenciones humanas quienes le han dado el apodo de “arquitecto loco”. El mismo nombre del arquitecto, Pere Sants, nos remitiría a San Pedro como su locura nos vuelve al hidalgo Alonso Quijano, pero la cosa queda aquí. En *El Parto*, tornan los tres elementos mediante una suerte de paralelismo extraordinario con el primer relato. La serpiente (*Dios*) es enterrada muerta con el estilete (*Naturaleza*) por su propia madre (*Alma*). El paralelismo consiste en que el estilete está a la misma distancia de la puerta de madera de lo que la serpiente está del verdugo, y la madre encarna el linaje sobre el que cae la losa de sujetar la puerta, como el del arquitecto. Los tres elementos (*Naturaleza*, *Dios*, *Alma*) hacen presencia pero al final triunfa el humano. Incluso cuando se mencionan otros animales, como microorganismos o insectos, la perspectiva es relativa a los seres humanos. Podríamos seguir enumerando uno a uno todos los relatos y verificaríamos lo que venimos diciendo. *Su crimen y otros relatos selectos* es el reino de los hombres, el reino del ser humano que domina a la naturaleza y a los animales; los dioses son delirios humanos y los animales propiedades. Unas relaciones humanas que sin embargo no son armónicas; de hecho Francisco José Lauriño nos pone ante las situaciones más dispares:



explotación económica, inmigración, explotación sexual e injusticias de todo tipo (individuos deambulando por la ciudad, procedentes de ambientes sórdidos). Las creencias religiosas son producto de la imaginación, los personajes son agnósticos y no ateos. No podía ser de otra manera porque el autor cita una y otra vez a Marx. Es el marxismo de un Marx joven, acaso del Marx de los manuscritos económico-filosóficos, el Marx humanista; el mismo que habría servido a los intelectuales occidentales para criticar las paradojas del Socialismo real, como se sugiere en la página 96: “Paradójicamente, el socialismo en el que le habían educado le había enseñado a no ser rebelde, a acatar lo que decían quienes mandaban, porque habían acabado por convertir una ideología de la liberación en práctica de esclavitudes. Y ya estaba acostumbrado a no rechistar”. En fin, una concepción antropológica unidimensional que, en su versión sociológica, social, quiere evitar los abismos del solipsismo fichteano a los que tiende a acercarse: “Mi yo forma parte del engranaje de esta estúpida máquina, soy consciente de ello...” (página 31).

Empero, el autor no se queda en la articulación de este programa antropológico porque los argumentos que se plantean aquí perderían su urdimbre si sólo se atuviesen a una idea. Por tanto, nos encontramos con una textura filosófica más amplia, pero siempre orientada al bastidor antropológico humanista que le da sentido. Por ello, las ideas de explotación, amor, muerte, tiempo, etc., que desde luego también forman parte del juego de estos relatos, quedan subordinadas, a mi juicio, a este planteamiento.

Ahora bien, dicho esto, es posible analizar esta colección de relatos desde otro plano en el que se nos proyectarán aspectos (acaso sombras) de la construcción de la obra como un discurso orientado más a la representación que al ejercicio. Atendiendo a una perspectiva sintáctica, pero sin olvidar los aspectos semánticos y pragmáticos, cabría disociar tres componentes que en realidad aparecen fuertemente trabados lo cual –dicho sea de paso– es un mérito del libro. Están los términos, que evidentemente son cada uno de los relatos, párrafos, parágrafos, etc. hasta el nivel de las oraciones o a lo sumo de los sintagmas que conservan significatividad con referencia al resto de la obra y a partir de los cuales se construyen personajes, ambientes, cosas, acciones que resultan ser términos fenoménicos. Luego están las operaciones de composición que remiten a un sujeto que ha organizado y construido el conjunto de relatos a partir de los términos: Y, por último, están las relaciones que cabe reconocer en la obra. Los términos, las operaciones y las relaciones aparecen en toda obra de arte, pero en cada categoría artística se organizan y disponen de distinta manera; de ahí que, aunque desde distintas artes se representen un mismo tema –el Quijote como novela, como obra de teatro, como película, como escultura, como pintura e incluso como performance–, cada una se mantiene en su sustantividad propia. Esta concepción de la obra de arte aparece ejercida en el libro sin perjuicio de que el autor se represente otra cosa distinta: “Y no fue posible tolerar la desmedida perfección, la sobrerrealidad que el mármol y la mano del artista habían hurtado al mundo”, nos dice Lauriño en el relato titulado *Los primeros fríos*. Pero también en *Melómano* podemos encontrar una reflexión sobre la música susceptible de ser interpretada en este mismo sentido: “-Aquellos mágicos compases me arrebatában. No sabía porqué. Poco a poco fui descubriendo que la música es la expresión material del tiempo, que trata de inundarnos con su armonía. Si nos dejamos atrapar manifiesta claramente toda su crueldad. Y ese tiempo manifestado acaba tratando de devorarnos.”



Sin duda, las operaciones nos remiten a un sujeto que ha compuesto la obra con una técnica escultórica. No es inocente, por ello, que el relato titulado *Los primeros fríos* construya la historia de un personaje a partir de una escultura expuesta en el Museo de Arte de Barcelona. Se podría decir incluso que este relato –junto con *Melómano*– es el manifiesto estético de toda la colección y que en ellos se propone un modelo de construcción artística implícito. Y es así porque aquí vemos, además, como ya hemos dicho, una consideración de la obra de arte como universo sustantivo. Nada importa para nuestra reflexión el contexto de descubrimiento, el fuego real de la vida del autor. Una sustantividad que permite su interpretación en virtud de los criterios que el sujeto que la contempla e interpreta establece, en cada momento de la vida, como ocurre con la estatua de *Los primeros fríos*. Una sustantividad con la que sólo es posible acabar destruyendo la obra. Por tanto, no serían las proyecciones morales de quien contempla la obra las que ponen la interpretación sino la obra misma, ofrecida a la representación, la que permite su interpretación. Así pues, Francisco José Lauriño construye como un escultor, diríamos que su técnica es mucho más virtuosa, casi la de un pulidor de lentes que conoce su trabajo pausado y meticuloso –porque lenta es la lectura que imponen los relatos–. Este virtuosismo se plasma en los detalles, utilizando los procedimientos escultóricos más antiguos, dominando a la perfección la técnica de los paños mojados, como en la protagonista de *El parto*, o concibiendo esculturas de grupo con un acabado helenístico y, por tanto, representando la decadencia como en *Su crimen* donde la vejez se muestra en toda su descarnada obscenidad, o en el titulado *Los primeros fríos*. Esta técnica escultórica se hace presente ya en el primer relato, *El ciclo del trece*, como un relieve que resume en sí mismo toda la historia. Las operaciones escultóricas que emplea el autor se van definiendo golpe a golpe, en cada sintagma, en cada oración, en cada subordinación se notan las huellas de un cincel incansable. Hasta las ciudades son presentadas como esculturas, como si pudieran percibirse a vista de pájaro, como en un plano, como en una maqueta. La lluvia, la niebla, el cielo son materias escultóricas y como tales son tratadas; son blanquinegras, o grises o se cortan como sólidos, lo mismo que si fuesen un mármol lechazo o un granito grisáceo. Esta es la técnica que emplea Francisco José obsesivamente. Uno tiene la impresión de no salir del taller del escultor, la impresión de encontrarse con las superficies frías de la materia rocosa. Pero la materia que se detecta aparece claramente conformada ofreciendo unas cualidades táctiles excepcionales porque el autor la ha trabajado hasta lograr superficies del mejor Gregorio Fernández o incluso cuando aparecen las huellas del cincel o del martillo en la construcción de drapeados ni siquiera son deslices porque se establece su continuidad con el conjunto de la construcción como en el Donatello viejo, el Miguel Ángel final o el Rodin impresionista. En suma, desde el punto de vista de las operaciones hay un trabajo paciente y a la vez barroco que huye del pintoresquismo y de la dulcificación.

Desde el punto de vista de los términos estamos ante relatos de tema completamente diverso y de acción independiente. Una autonomía que les hace describir trayectorias divergentes: desde el punto de vista del narrador, pues unas veces el narrador es un hombre, como en *La rabia*, y otras una mujer como en *Comunión con Manú*; y las más aparece un narrador impersonal que nos cuenta una historia de cuya noticia sólo él conoce los arcanos. Desde el punto de vista de los temas, algunos, que me gustaría apuntar de tema gótico, aunque me resisto, o de tema social como *Su*



crimen, *El cráneo partido*, *El bar*, *Amargura* o *No me olvides*. Pero faltaríamos a la verdad sino pusiésemos de relieve el hecho según el cual estos relatos se comunican entre sí a la manera como en una catedral se repiten los motivos escultóricos en distintos lugares de la misma, y, así, los canecillos, los capiteles y las arquivoltas pueden reproducir una misma figura revelando la mano de un mismo cantero, dando a las obras una unidad de conjunto. Por ello es posible encontrar más de una vez el mismo cielo, la misma lluvia y la misma neblina. A ello responde el paralelismo entre *El ciclo del trece* y *El parto*; ello se demuestra en el caramelo que degusta Medardo en *El sabor de la sangre* y que disgusta a los hijos de Martín en *El peaje*. Pero también se verifica esta unidad en un ????? urbano, como configuración territorial resultante, que se continúa en la mayor parte de los relatos y que se alza con toda su arrogancia en *La plaza*, *El bar*, *No me olvides* y *Metafísico recuerdo en gris*; un ????? que ordena las trayectorias de los personajes, algunas veces encerrados en una vida sórdida, que ellos creen de soledad, pero cuya efectividad está dada entre los hombres. Tal es la construcción que Lauriño nos trae al papel incorporándose a la tradición de los Benet, Ferlosio, o el mismísimo Cela. Nos encontramos con una ciudad precisa pero literaria. Por esta razón podemos decir que, mediados por las operaciones de construcción, los términos de *Su crimen* y *otros relatos selectos* remiten unos a otros, en virtud de su porosidad, ofreciendo una unidad y entregándonos así una obra de la que podríamos decir que está concebida –desde el punto de vista de los *finis operis*- como a partir de “fragmentos de novela”. De ahí, que los personajes, los ambientes y las acciones guarden un aire de familia. No es extraño que el lector tenga la sensación de estar ante los pecios de una novela que sobrepaja tras la historia de cada relato y se cuele por los intersticios de sus junturas.

Las cosas van tomando forma cada vez con mayor distinción, cuando atendemos al sistema de relaciones, y va cristalizando la faz de una obra de arte. Lo primero que hay que destacar es el compromiso realista del autor que sobresale en la factura y acabado del cincelado. Francisco José Lauriño mira de frente a Cervantes pero también a Quevedo, a Galdós y Aldecoa; mas hay aquí un punto hiperrealista que sitúa las descripciones en plena modernidad como se verifica en *Su crimen*: “Ciego de pasión e impotente con su vejez a cuestas, fue precisamente el músculo de la vida el que más marchito se vino a manifestar y cuando su pene, poco a poco blandamente hinchado, se introdujo por fin en la vellosa vagina de la dama de pago, falló y la fibrilación ventricular se transformó en el paro cardíaco que le cortó la vida.” (p.25) Por mucha fantasía que se introduzca a través de los cuentos más –por decirlo así- mágicos, no puede desprenderse del compromiso realista, porque realista es la descripción del caserón de la calle Fernán Laínez y realista es el paisaje que se pinta en *Anda*; incluso casi parece que debemos protegernos nosotros de la humedad que impregna la batería de nichos más apartados de *El parto*. Y, sin embargo, el “realismo hiperrealista” que traspasa toda la novela no es óbice para que aparezca la locura –como una idea presente en más de un relato- desde el primer momento. El arquitecto que restaura el caserón de la calle Fernán Laínez se vuelve loco, y como a loco tratan al destructor de *Els primers freds* del Museo de Arte Moderno de Barcelona. De locura, al menos hasta el final, es la situación de *El bar*; prácticamente loco se vuelve el melómano, aunque con el tiempo parezca recuperarse. Los ojos humanos de la serpiente de *El parto* miran de forma airada, como loco, y sonrisa de loco tenía el hombre que deambula sin piernas en *Anda*. El apéndice nasal de Ortega y Gasset se describe como demencial en *Eutrapelia*. Una



“locura objetiva” parece la situación de *No me olvides* y loco está quien, en un delirio hipostásico, se enamora de un retrato y asesina a su compañera en *Metafísico recuerdo en gris*. Por último, loco de celos hubo de creer el juez a Anselmo para considerar la atenuante del crimen que se le imputó en *El cráneo partido*. Sólo en un ambiente tan insistentemente realista puede aparecer la locura tan nítidamente recortada para manifestar la presencia del Otro.

Así pues, la trama de relaciones se estructura entre los dos polos: el principio de la realidad y el principio de la locura; y, en virtud de ellos dos, se asienta el complejo nudo de las relaciones humanas. Unas relaciones que, como hemos dicho, en su circularidad dominan a la *Naturaleza* y no necesitan a los animales numinosos ni siquiera a *Dios*, pues, en todo caso, es dios el que “necesita del humano”, abundando, por tanto, en su concepción antropológica unidimensional.

En fin, *Su crimen y otros relatos selectos*, desde la perspectiva de los *finis operis*, se configura según una estructura que le confiere unidad por encima de la multiplicidad de relatos y situaciones. La pluralidad a la que hace mención el título, “y otros relatos selectos”, se manifiesta una en virtud de la porosidad de los términos, lo cual, en principio, no es ni negativo ni positivo. Se pone de manifiesto que hay una concepción implícita de totalidad y que la obra de arte que construye Francisco José Lauriño va cristalizando su sustantividad en cuanto tal. Esta arquitectónica -sin paradojas- se levanta conforme a operaciones análogas a las del escultor que, por momentos, es un pulidor de lentes. El resultado final nos ofrece un mundo, el universo de esta obra de fragmentos de novela, en el que la realidad se yergue frente a la locura. Una realidad cementada con ideas filosóficas que urden una Antropología unidimensional. Los términos, las operaciones y las relaciones se dan por encima de la voluntad del autor, al margen de los *finis operantis* que constituyen el fuego real de la propia vida.

