

“LA CABEZA DE ORFEO”, BILOGÍA NARRATIVA DE CAMPOS REINA (PRIMEROS DATOS TRAS SU PUBLICACIÓN)

ANTONIO MORENO AYORA
ACADÉMICO CORRESPONDIENTE

I. FUGA DE ORFEO

El escritor cordobés Campos Reina, natural de Puente Genil (donde naciera en 1946), se dio a conocer con una primera novela titulada *Santepar*, tan bien acogida y elogiada por la crítica que puede decirse que fue la auténtica lanzadera literaria para un autor que, además de probar suerte en el género del relato corto con el título *Tango rojo* (Barcelona, Edhasa, 1992), en poco tiempo descubriría que la línea esencial de su narrativa debiera estar vinculada al análisis socio-histórico de una burguesía andaluza conservadora frente a otra progresista cuya primera exploración literaria dio sus frutos en 1990 con el argumento de *Un desierto de seda* publicado en Barcelona por Seix-Barral¹. Dieciséis años han transcurrido, pues, desde que Campos Reina editara esta su segunda novela desde la que parte un rastro de sensualidad y de complacencia en el carácter de los personajes que nuevamente vemos reflejado, con una claridad abrumadora, en otro último título de 2006 que es *La cabeza de Orfeo* (Barcelona, DeBolsillo [Random House Mondadori])². Precisamente la evolución cronológica de la familia Maruján, que partía igualmente de *Un desierto de seda* y se ramificaba luego en *El bastón del diablo* e incluso en *La góndola negra* –se recordará que las tres novelas fueron reunidas en *Trilogía del Renacimiento*³–, explica también la eclosión de dos

¹ Para muchas de las referencias que vayamos haciendo debe consultarse nuestro artículo “La trayectoria narrativa de Campos Reina”, en *Boletín de la Real Academia de Córdoba, de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, Año LXXXIII, Nº 147, julio-diciembre de 2004, págs. 241-248.

² La obra se puso a la venta en toda España el día 10 de marzo de 2006, y fue presentada al público sucesivamente en Madrid (21 de marzo, de la mano de Clara Sánchez), en Sevilla (29 de marzo, por José M.^a Vaz de Soto) y en Málaga (3 de abril). En esta última ciudad, en la que el novelista reside, se hicieron dos presentaciones consecutivas: una por la mañana en el Centro Cultural de la Generación del 27 (donde intervinieron el autor, el escritor Horacio Vázquez Rial y el director del Centro Julio Neira) y otra por la tarde en la Diputación Provincial (que reunió a los citados y al crítico Antonio Moreno Ayora). De la presentación madrileña se hizo pronto eco el *Diario Córdoba* a través de las palabras de Antonio Rodríguez Jiménez en *Cuadernos del Sur* (23-3-2006, pág. de contraportada): “Estos días la ciudad está de enhorabuena gracias a la llegada a las librerías de dos nuevas novelas del escritor de Puente Genil Campos Reina, que presentó el pasado martes en Madrid bajo el título de *La cabeza de Orfeo*”.

³ Sobre esta obra, publicamos en su día varias reseñas: “Un ciclo narrativo esencial de Campos Reina”, en *Diario Málaga-Costa del Sol (Papel Literario)*, 7-12-2003, págs. 4-5; “Trilogía del Renacimiento (El cordobés Juan Campos Reina publica ‘La góndola negra’)”, en *Diario Córdoba (Cuadernos del Sur)*, 11-

nuevos personajes en el díptico narrativo que ahora en *La cabeza de Orfeo*, como título aglutinador, conforman *Fuga de Orfeo* y *El regreso de Orfeo*⁴. Concretamente, el protagonista de la primera historia será hijo de Jesús Leopoldo Maruján, y el de la segunda, de Paquito María, dos personajes de relevancia desigual pero fácilmente reconocibles en el argumento de *El bastón del diablo*.

Esta quinta publicación de Campos Reina es, por tanto, una bilogía⁵ que se abre con un primer título que es *Fuga de Orfeo*, un extenso relato cuyo cuerpo narrativo central sólo se comprende (esto pasaba también en *Un desierto de seda*) teniendo en cuenta que va enmarcado por una carta al editor don Juan Díaz –al que se le presenta un manuscrito para su publicación⁶– y un Anexo que contiene las objeciones de la censura al citado manuscrito. Con este montaje literario, el lector entenderá enseguida que el manuscrito es la novela, a cuyo narrador y protagonista Leo Maruján juzgan, por un lado, su propio padre, y por otro, un antiguo censor, don Camilo, cuya propuesta de correcciones en el Anexo no es finalmente admitida por el editor, quien en un alarde de modernidad y de adaptación a los nuevos tiempos acaba publicando el manuscrito tal como llega a sus manos tras remitírselo, adjunto a la carta, el padre de Leo, Jesús Leopoldo Maruján⁷. No hay duda, pues, de que el narrador no descubre todo cuanto necesitamos para entender su vivir, ni de que éste, poco a poco, va a aparecer iluminado por un juego de espejos que viene a explicar comportamientos, actitudes, referencias políticas, datos y fechas que deben inscribirse en dos épocas diferenciadas históricamente si atendemos a lo que escribe en su carta, con dureza, Jesús Leopoldo Maruján: “Yo no he acorralado a mi hijo, yo no le he impuesto nada. Procuramos formarlo en la familia hasta la mayoría de edad. Él se evadió luego y nunca más quiso escucharnos. [...] Las pobres ideas deshilvanadas de mi hijo, sus bajunas ironías, sus mascaradas pueriles son pura relajación y están destinadas a corromper lo poco que resta de moral y buenas costumbres [...]”. Así el lector, sin haber comenzado siquiera el primer capítulo, sospecha ya de ocultaciones y sugerencias que sólo suspicazmente, y tras reflexionar sobre el argumento posterior, podrá interpretar indagando las conexiones entre ficción y realidad, algo, por cierto, de lo que no se puede prescindir en la novelística del autor cordobés.

Por lo que respecta a la ficción, a la historia narrada, a la que sin ambages la cartapólogo ve como un texto “cargado de irreverencia y de sensualidad pervertida” contra-

12-2003, págs. 6-7; y “Sombras somos...”, en *Mercurio. Panorama de libros en Andalucía*, Nº 56, enero de 2004, pág. 16.

⁴ Estas dos novelas se integran, con el número 368/4 y 368/5, en la biblioteca Campos Reina que la editorial DeBolsillo inició en 2003 con las tres entregas de *Trilogía del Renacimiento*. Se trata de dos novelas cuyo proceso creador ha sido lento y trabajado, como ha reconocido el escritor: “[...] porque *Fuga de Orfeo* la empecé en el 97 y *El regreso de Orfeo*, en el 91; las dos tienen una veintena de manuscritos” (Véase la entrevista de Rafael Cortés en el diario malagueño *Sur*, 8-3-2006, pág. 82).

⁵ A los pocos días de publicada, le dedicó una primera reseña Antonio Moreno Ayora en el *Diario Córdoba* de fecha 23-3-2006 (véase “La cabeza de Orfeo”, en *Cuadernos del Sur*, págs. 6-7), y una segunda titulada “Simbólica sensualidad” en la revista *Mercurio. Panorama de libros*, Nº 81, abril de 2006, pág. 24.

⁶ Don Juan Díaz es nombre real del director del sello editorial DeBolsillo de Random House Mondadori, circunstancia que el novelista declara en el encabezamiento de la carta trasladando a la ficción lo que es una vivencia de amistad personal.

⁷ En esta carta de Jesús Leopoldo Maruján se contienen dos referencias literarias inconfundibles que evocan irónicamente la política cultural de la posguerra, cuando leemos: “No debe entenderse que justifico todas las intervenciones de la antigua censura, algunas de las cuales fueron desgraciadas. Yo me refiero en exclusiva a las efectuadas por don Camilo. Él, con su labor sacrificada, subterránea, y Pemán a cielo abierto enlazaron con el Siglo de Oro de nuestras letras”.

rio, por ello, a una determinada moral y a unos valores imperantes, tendrá como escenario a la ciudad de Sevilla⁸ y como protagonista a Leo Maruján. Éste lleva más de veinte años en esa capital repitiendo rutinariamente Derecho y, a punto por fin de licenciarse hacia 1990, con cuarenta años, decide relatar en un manuscrito o diario lo que recuerda de sus innumerables experiencias amorosas, de las que selecciona sin titubeos los más abigarrados aspectos de la sensualidad y del erotismo⁹, y ello con unas descripciones tan francas e inequívocas que el padre de Leo no duda en resumirlas comentando: “Todo es engolfamiento en el sexo”. Por la directa narración en primera persona llegaremos a saber que Leo es un hombre marcado por sus vivencias infantiles, de las que rescata el recuerdo de mujeres que lo orientaron ya hacia la sensualidad y el placer; observaremos que a pesar de su aparente desenfado y locuacidad amorosa no duda en presentarse como “un hombre triste, apesadumbrado por la vida”; y reconoceremos en él los posos de una lacerante educación religiosa que, lejos de ejercerla o imitarla, crítica de soslayo o tergiversa irónicamente. En este último enfoque de las creencias y los dogmas habrá de originarse un nuevo enfrentamiento con la tradición familiar, ya que en las advertencias iniciales de la carta (reflejadas luego en el anexo del censor) se acusa “del saqueo y del juego con los principios en los que se fundamenta mi fe”. Aún en plena juventud, y dejando al margen sus estudios universitarios (casi sustituidos por la lectura de escritores censurados, de los clásicos y de Dostoyevski –que va a conducirle a tildarse sin piedad de idiota– y el ambiente nocturno del grupo musical en el que se integra como guitarrista), Leo anota en su último curso, con intensidad y desbordado deleite, sus apasionadas aventuras sentimentales, sin diferenciar en ellas las más prolongadas o perdurables (amores con Adela, Amanda o May) de las más transitorias (caso de la mejicana o de Hortensia), pero insistiendo siempre en la que es una orientación incorregible de su carácter: “...me dislocan las mujeres maduras”; “siempre hay, para mí desgracia, unos ojos azules en mi vida”. De este modo se va perfilando una novela de interioridades y de reconocimiento íntimo que, expuestos en pequeñas dosis según el curso breve de sus capítulos y con una pausada delectación narrativa –técnicas argumentales que ya se configuraron en *La góndola negra*–, aboca al fin en un pensamiento doblemente obsesivo centrado tanto en las vivencias amorosas (las que explican que se hable “de mi vida trastornada por el amor”) como en el deseo irrefrenable por relatarlas a diario (“No puedo seguir así: escribiendo. Ya casi no duermo y voy a volverme loco”).

Leo es un personaje de tal complejidad psicológica que merece una atención especial. Es él quien presenta su vida como marcada por una crisis interior que no puede silenciarse, puesto que lejos de ser superficial y desinhibido, a menudo se define como “un desgraciado, que pasa por ser un don Juan, cuando sólo es una víctima”¹⁰. No está

⁸ No debiera de pasar inadvertida la circunstancia de que Campos Reina dedica el texto a esta ciudad, escribiendo: “A Sevilla, que arropó el exilio de mi propia vida durante 11 años”. El siguiente comentario, impreso en *ABC* de Sevilla del 6-4-2006 (páginas de Cultura), insiste en la misma idea: “En una entrevista con Efe, Campos Reina señaló que el elemento principal y común de ambas novelas, «El regreso de Orfeo» y «Fuga de Orfeo», es la ciudad de Sevilla, aunque no en su vertiente turística, sino como la «ciudad vivida»”.

⁹ Este planteamiento existencial y literario ha sido corroborado por Campos Reina con estas palabras: “La sensualidad y el sexo, cosas que no se pueden separar una de la otra, están muy presentes”. Véase *La Opinión de Málaga*, en “www.laopiniondemalaga.com” (edición digital nº 2.488, de 6-4-2006).

¹⁰ Este análisis de su propia interioridad –que hace Leo en la página 84 de su relato– debe relacionarse con la idea que se recoge del autor en *ABC* de Sevilla del citado 6-4-2006, donde “reconoce que «Don Juan Tenorio me resulta repugnante y misógino» en referencia a uno de sus personajes, quien «sólo se deja habitar por lo femenino»”.

a gusto ni con sus estudios ni con su independencia –que en realidad no valora–, lo que le lleva a contrastar el desasosiego momentáneo con la paz de sus vivencias infantiles, a las que remite una y otra vez confirmando “que toda mi tristeza se resume en una: fui feliz y alcancé la cumbre de mi vida en mi más tierna infancia”. Esto justifica que el amor lo mida expresamente en relación con su niñez, y que en las mujeres que va conociendo busque sobre todo refugio y amparo; sus experiencias amorosas le sirven para autoanalizarse y, subconscientemente, para revivir aquella infancia. Es a esta línea argumental y a estos aspectos caracteriales a lo que se ha referido Campos Reina, pocos días después de publicada la novela, cuando ha declarado¹¹: “En *Fuga de Orfeo* hay un niño al que los padres educan en la ultraortodoxia católica. En su educación no entra la sexualidad. Este niño se convierte en un joven que llega a Sevilla. Todo su afán son los libros prohibidos por la censura y la recuperación de la sensualidad. [...] Hay momentos en que come y al mismo tiempo contempla a una mujer [...] como [si celebrase] un sacramento pagano”.

La infancia es el polo fundamental de esta historia: ella condiciona el carácter del protagonista –que actúa en ocasiones como un niño caprichoso– y es también la que lo conecta ineludiblemente con una determinada historia familiar de la que se desprenden nuevos conflictos y zozobras, sobre todo por cuanto en otra época representó su padre, viejo dirigente falangista de turbio pasado (un hecho que con toda claridad documenta la carta varias veces aludida). Es esta irrupción súbita del pasado paterno –que ha operado, sin embargo, en la novela como una sordina incesante y martirizadora– la que aclara los planteamientos políticos que emergen a partir del capítulo XXXI y arrastran la narración hacia un diferente tono argumental del que se desprende, incluso, un cambio vital para Leo: el que supone su marcha a Nueva York. Todas sus inquietudes y desequilibrios personales habrán de ser comprendidos a la luz de las últimas revelaciones biográficas, tras descubrir que él no sólo rompió con su ambiente familiar para huir de una vida de abogado burgués “enfrascado en pleitos sobre lindes y aguas en las huertas”, sino que su ruptura lo llevó más lejos aún: a rebelarse frontalmente ante la falta de libertad sexual y de expresión política que vivió España en buena parte del siglo XX, oponiendo a una y a otra su promiscuidad sentimental y su condición de militante antifranquista clandestino, algo que sorprende al lector cuando encara ya las breves digresiones del Epílogo. Esta sorpresa es ingrediente necesario en el argumento y se la debe entender a la luz de la propia técnica narrativa, que el autor evidentemente cuida al detalle, según colegimos de una de sus reflexiones¹²: “Una novela veraz está plagada de silencios, de lo que no se sabe y de lo que el propio narrador esconde”. El símbolo que encierra su última línea, “Como el muro de Berlín, ya polvo somos y en polvo nos convertiremos”, apunta, también simbólicamente, al derrumbamiento de las ideas de una época y al irónico comienzo de otra más esperanzada. Recuérdese, de paso, que esta frase ya la había estampado el autor en *La góndola negra* para prefigurar exactamente lo mismo.

El lector habrá percibido que tiene ante sí un texto de lenguaje actual y de vocabulario desinhibido si la ocasión lo requiere (con expresiones incluso tan coloquiales como *magreo*, *bellezón*, *pebetas* o *follar*), un texto cuyo protagonista asume no sólo las ideas de libertad personal y política sino a la vez la filosofía hedonista (“sé que vivir es lo esencial”, escribirá en su página 28) que iba abriéndose paso en España a la par que la

¹¹ Consúltese el artículo de Santiago Belausteguigoitia en *El País* del día 31-3-2006, pág. 45 (“Campos Reina reflexiona sobre la figura mitológica de Orfeo en sus dos últimas novelas”).

¹² Transcribimos una cita de *Diario Córdoba* de 19-3-2006, pág. 66.

incipiente democracia. Para Leo, la acción será fundamental, permitiendo que algunas de sus historias, antes de concluir, den paso a nuevos episodios amorosos en los que impera lo narrativo, excepto en algún caso en que él mismo decide, impotente ante otra vía de escape, "pasar a la contemplación" (pág. 86) y explayarse en disquisiciones descriptivas. Lo cierto es que los capítulos de esta novela se leen con verdadero interés y fruición, entre otras razones porque el escritor sabe manejar con maestría la sorpresa, para que el lector esté pendiente del curso de los acontecimientos.

Campos Reina ha concluido simbólicamente esta primera historia porque ésa ha sido su pretensión: hacer de ella un símbolo para reflejar en él las vivencias de una época que, desde el punto de vista literario, quiere hacerla coincidir con el mito de Orfeo. En éste las Bacantes degüellan a Orfeo y arrojan su cabeza al río Hebro, en cuyas aguas continúa cantando, mientras su cauce lo arrastra hacia el mar y éste a la isla de Lesbos, la cual quedó impregnada de otra música: la de la poesía lírica. Pues bien, en paralelo con el mito, Leo es un nuevo descabezado: su vida representa la separación de su historia familiar y el dolor de tener que enfrentarse, ya únicamente con un cuerpo desvinculado y triste—de ahí su pesimismo depresivo—, a asumir con oculta libertad lo que aquélla denigraba basándose en principios de dirigismo y de censura: el sexo y la opinión política. Amparado por esta simbología, y entendiendo que las vivencias de Leo han significado una evasión del mundo que lo oprimió durante sus dos décadas de universitario, surge el título de *Fuga de Orfeo*, justificado aún más por esa otra evasión paralela que es la que supone la marcha de Leo a Nueva York.

II. EL REGRESO DE ORFEO

En el siguiente, *El regreso de Orfeo*, operará también idéntica simbología a partir de la narración, ahora en tercera persona, del drama personal que trunca las expectativas profesionales de León Maruján—afamado cirujano plástico que ejerce en Madrid—, quien a raíz de un desgraciado accidente automovilístico pierde la visión (que ya sólo le permite recibir el resplandor intenso) y se ve obligado a regresar a Sevilla. En una antigua casa que posee en las proximidades de la antigua Judería sevillana malvive su soledad y frustración y queda a merced del "vacío en el que se había instalado", rodeado por el caos organizativo y sólo acompañado por su pasión por la música (pues él mismo es un experto pianista) y por las emociones que recupera a través de su propio tacto. Éste es el órgano que da todo el sentido a su vida, por lo que ahora depende exclusivamente de sus manos: con ellas ejecutará piezas musicales, reparará y limpiará a ciegas su antiguo automóvil (tareas que aprendió contemplado cómo las realizaba su padre Francisco Maruján—Paquito María en *El bastón del diablo*—), y con ellas, sobre todo, se orientará en sus pocas salidas para reconocer la belleza del barrio sevillano en el que vive, cuya configuración urbanística—calles estrechas y resguardadas del sol canicular—y espacios acogedores motean de realismo y emoción muchos episodios. Con esta técnica de la tercera persona, el lector entiende que la desesperación y la melancolía del protagonista le llegan amortiguadas y objetivadas, pues si él mismo hubiera narrado sus desventuras éstas alcanzarían el umbral de la tragedia¹³. El cambio súbito de vida al que León se ve abocado es tan drástico que le impide incluso

¹³ De hecho, el autor ha definido esta obra diciendo que "Es una tragedia que se acerca al lector con aires de melancolía". Cfr. *La Opinión de Málaga*, en "www.laopiniondemalaga.com" (edición digital nº 2.488, de 6-4-2006).

reconocerse en su cuerpo actual, como tampoco en el cirujano que fue ni en el hombre de mundo que era: “León Maruján había perecido en el accidente de automóvil. [...] ¿Él, en realidad, soñaba o era el producto de un sueño?”.

El mito de Orfeo –separación de la cabeza y del tronco– renueva aquí su simbología en tanto que la ceguera viene a significar la pérdida de la cabeza como alojamiento de la vista –es, pues, un descabezamiento simbólico– y su necesaria sustitución por la preponderancia absoluta del cuerpo, cuya magnitud se agranda por las sorprendentes posibilidades del tacto, del olfato y del oído¹⁴. Si en *Fuga de Orfeo* la preponderancia sensitiva correspondía a la mirada (“Entonces reparé, como siempre, en la perfección de sus labios, en la delicadeza de su piel, en sus manos de encajera [...]”), en *El regreso de Orfeo* se la suplanta por la actividad conjunta de otros sentidos: “León Maruján reparó por primera vez en que su oído, su olfato y hasta su piel le hacían percibir de distinto modo muchas de las sensaciones que antes le proporcionaba la mirada”. Con la ayuda de estos sentidos imprescindibles deberá León explorar la ciudad y contrastar sus cambios con sus recuerdos. “Este hombre –según ha explicado Campos Reina¹⁵– se encuentra una nueva ciudad al volver a los recuerdos. El recuerdo se transforma y, al transformarse, le regala una vida que sustituye a la que ha perdido”.

También en este caso, la brevedad de los capítulos (dos o tres páginas cada uno) es inversamente proporcional al volumen de las emociones que crece en el protagonista alentado por la que era “la música de la soledad”. El aislamiento cada vez más marcado con su entorno y la depresión que lo embarga hacen de León un ser solitario, que se construye para vivir una nebulosa de humo y alcohol a través de la cual se conecta con su infancia –“el único lugar al que volver”– y con el pasado de sus ancestros, asumido “cuando su padre comenzó a hablarle de los Maruján y de la casa familiar en el pueblo”. Las únicas distracciones que de tarde en tarde lo sacan de su anquilosamiento mental son los paseos por las proximidades de su barrio y el doble romance que vive, por un lado, con Fátima, y por otro, con Bet, otra reminiscencia sensual de su pasado adolescente. Entre León y Bet se consolida una fervorosa historia de amor que alcanza sus escenas más sensuales en los capítulos XVI y XVII, iniciando una etapa altamente sensitiva en el protagonista: “En el curso de aquellos días, León notó que la agudeza de sus sentidos se desbordaba y en especial que el tacto recibía mensajes singulares de las cosas, que, aun a la vista de todos, adquirirían un seductor aire confidencial, como si, por una rara circunstancia, lo más expuesto fuera lo más secreto: aquello en lo que casi nadie iba a reparar”. Bet se convierte pronto en la guía y la acompañante insustituible de León, al que hace vivir una nueva forma de apasionamiento amoroso circunscrito al sentimiento de la dependencia y de la necesidad, al tiempo que significa para él una renovada fuente de sensaciones y un poderoso impulso que le obliga a vivir su presente como un regreso a su pasado, descubriéndole con claridad el significado de su ceguera: “plantar el presente en un pasado que se deshacía sin la perspectiva ni el aliento del futuro”. Las emociones por todo cuanto signifique recuerdo o vivencia atesorada se amontonan en la vida de León, que se ve empujado a volver a su infancia para, desde ella, empezar a construir su presente, “porque quien había regresado [al barrio de Santa Cruz] era el niño que fue y los fragmentos del hombre que había sido”. En este “regreso” está la clave fundamental que da título a la novela.

¹⁴ Lo que del mito clásico de Orfeo ha recreado Campos Reina en estas dos últimas novelas es lo que ha analizado Guillermo Busutil en su artículo “Las dos caras de Orfeo”, publicado en *La Opinión de Málaga* de 8-4-2006, pág. 64.

¹⁵ Cfr. nuevamente las palabras del autor tal como las cita Santiago Belausteguigoitia en su artículo ya reseñado de *El País*.

III. LA CABEZA DE ORFEO: UNIDAD Y DIFERENCIA

Entre una y otra novela existen diferencias evidentes, no sólo por su temática (la primera es más exterior, abundando en la sátira y la ironía, la segunda es más sentimental y sensitiva) sino también por su lenguaje, que en *Fuga de Orfeo* es desenfadado, libidinoso y procaz ("Textos como éste no deberían ser publicados", concluye el censor¹⁶) y en *El regreso de Orfeo* se hace más analítico, abundante en sinestesias y musical. Esta última obra, para el autor¹⁷, "es más melancólica" y contrasta con la primera porque ésta "es una novela burbujeante, profundamente vitalista. Son como la cara y la cruz de una misma moneda". Y en cuanto a la importancia del oído y de la musicalidad, ha sido un efecto pretendido desde su gestación, como lo revelan estas palabras de Campos Reina transcritas por el *Diario Córdoba* el día 19 de marzo de 2006 (pág. 66): "Escribí esta última novela escuchando música de Eric Satie y dejándome invadir por la ciudad. El tono de la escritura creo que lo refleja".

Sin embargo, lo verdaderamente llamativo son las coincidencias. Para empezar, tanto Leo como León Maruján son personajes en crisis que viven su soledad de modo dramático, por lo que ambos necesitan hacer de la sensualidad la razón de su existencia¹⁸, si bien Leo cultiva las sensaciones fundamentalmente a través del paladar y León a través del oído y del tacto, sin que esto disminuya la minuciosidad con que se analizan las sensaciones¹⁹. Añadamos que la vivencia compulsiva del erotismo y sus conexiones con la felicidad infantil ("Abandonarse en manos de Fátima era como regresar a la infancia", piensa León) es constante. Y de igual modo, las dos novelas se asemejan por presentar una prosa trabajada, de periodos pausadamente concatenados y reflexivos, y por ser muestras actuales de una literatura de calidad innegable. Por este motivo, una escritora acreditada como Clara Sánchez ha afirmado²⁰ que "este autor no solo escribe bien [...] sino que en sus libros 'pega el salto al arte verdadero, pues tras ellos hay siempre una fuerte personalidad literaria'". El hecho de que las dos estén asentadas en la simbología del mito, les hace ser textos elusivos, por cuanto apuntan a realidades que no están tratadas directamente, sino sugeridas o implícitas: "[...] a mí no me gusta explicar, porque creo que la literatura no tiene que ser explicación, sino una inducción más bien a la lectura"²¹. Una muestra de esto último es que sus argumentos no están centrados en la historia o en la política, pero en el fondo las contienen al evocar un tiempo y un espacio reconocibles, pues si Leo se refiere de modo inconcreto "a lo que hicieron" sus padres, León recuerda que "la quietud y la melancolía ocultaban la tragedia vivida años antes". Queda claro que la intención del autor es atrapar literariamente

¹⁶ Para entender la importancia de los censores en el franquismo y primeros años de la transición a la democracia puede consultarse el libro de G. Cisquilla, J.L. Ertivi y J.A. Sorolla: *La represión cultural en el franquismo*, Barcelona, Anagrama, 2002.

¹⁷ Sus declaraciones las tomamos del diario *Sur*, de fecha y página citadas.

¹⁸ "En realidad toda mi escritura está relacionada con el mundo de la sensualidad, aunque aquí es especialmente latente"; fue la respuesta que dio el autor a la pregunta "¿Marca la sensualidad la frontera entre *La cabeza de Orfeo* y sus obras anteriores?". Entrevista publicada en *Málaga Hoy*, versión digital, 4-4-2006, pág. de Cultura. La misma entrevista fue reproducida posteriormente en *El Día de Córdoba* del 9-4-2006, pág. 43.

¹⁹ Creemos que en *La cabeza de Orfeo* se ha vuelto a hacer una reinterpretación de eso que E. Jünger llamaba "mundo de la sentimentalidad", que el propio Campos Reina ha redefinido como "el consagrado al cuerpo y los sentidos, que huye del dolor y los aísla". Se trata, en efecto, de una reinterpretación por cuanto se busca un equilibrio entre la sensualidad y el sufrimiento o drama personal.

²⁰ Su opinión la recogió *El Día de Córdoba* de fecha 22-3-2006 (citamos por su edición digital).

²¹ Palabras de Campos Reina reproducidas en *Sur*, 8-3-2006, pág. 82.

“un tiempo que pertenece a un pasado inmediato de nuestro presente”, y por esa razón los personajes “de ambas novelas han de retomar su vida, al final del siglo XX, tras una ruptura con el pasado”²². Así, de acuerdo con esta línea de interpretación, la prensa cultural ha difundido que las dos historias “ofrecen una mirada atenta sobre las consecuencias del franquismo en la moralidad y la ideología de los españoles”²³, y en resumidas cuentas –según apuntó el autor el día 3 de abril de 2006 en el acto celebrado en la Diputación Provincial de Málaga– el mensaje que se desprende de ambas es el de “la búsqueda del ser humano, sean cuales quieran las condiciones que lo rodean”.

Con esas remisiones al pasado que localizamos en los dos argumentos de *La cabeza de Orfeo*, Campos Reina ha conseguido relacionar esta novela con otras anteriores –por su atrevido erotismo conecta incluso con *Santepar*–, logrando conseguir la cohesión entre unas y otras con el parentesco biológico entre sus protagonistas, con la reaparición de constantes literarias comunes como pueden ser el sentimiento agónico de su vivir, la reflexión sobre el tiempo como algo esencial (una vez más el presente se diluye entre la imágenes del pasado y la incertidumbre del futuro²⁴) y la asunción de que la felicidad del individuo puede depender de él en momentos álgidos. En relación con esto último se entiende que el citado titular de Europa Press²⁵ llame la atención diciendo que “Campos Reina describe la liberación del hombre por medio de la sensualidad y el sexo en *La cabeza de Orfeo*”. Es necesario, por tanto, deducir que, con *La cabeza de Orfeo*, Campos Reina ha concluido su particular reflexión sobre la historia de España durante el siglo XX: las dos novelas de la bilogía han sido concebidas “como pretexto para hablar de la historia de España y de cómo esta afecta a sus personajes”²⁶. Se trata de una reflexión que partió de los principios de siglo con *Un desierto de seda*, continuó indagando su periodo más conflictivo (1915-1939) con *El bastón del diablo*, se detuvo después en el horror y la esperanza que supusieron en el final de siglo la evolución de los acontecimientos sociales simbolizados en *La góndola negra*, y ha tratado, por fin en *La cabeza de Orfeo*, el contraste entre la interiorización democrática de las últimas décadas y las ideas de un pasado que se disuelve en su anacronismo. Es ese hueco temporal que se abría entre *El bastón del diablo* y *La góndola negra* el que han rellenado y cubierto las dos narraciones de *La cabeza de Orfeo*. No hay duda de que estas cinco novelas constituyen, según reconoce su autor²⁷, “todo un ciclo narrativo, que comenzó gestándose en el año 1986 y que veinte años después he podido ver culminado”.

²² Acúdase otra vez al *Diario Córdoba* de 19-3-2006, pág. 66. En *Fuga de Orfeo*, por ejemplo, hay una frase muy significativa al principio del capítulo XXIV que marca la frontera entre ambos espacios vitales: “Mientras escribo, estoy viajando en tren al pasado. He dejado atrás Sevilla porque deseo recuperarme [...]”.

²³ Cfr. la noticia titulada “Campos Reina describe la liberación del hombre por medio de la sensualidad y el sexo en el díptico *La cabeza de Orfeo*”. La publicó Europa Press en la tarde del 21 de marzo de 2006 –cuando se presentó la obra en Madrid– y fue repetida luego en las versiones digitales o impresas de diferentes medios periodísticos como *Málaga Hoy*, *Hispanidad*, *ya.com* o *lukor.com*.

²⁴ Téngase en cuenta que la imposición del pasado sobre el presente es una idea literaria fija en la novelística de Campos Reina. Asumida de diversa manera en los tres títulos de *Trilogía del Renacimiento*, continúa también en *La cabeza de Orfeo*, remitiendo en todos los casos a una raíz común que encontramos en aquella frase de Michel de Montaigne que afirmaba: “No existe el presente. Lo que llamamos presente es la unión del futuro con el pasado” (frase que prelude ya *Un desierto de seda*).

²⁵ Véase antes la nota 23.

²⁶ La puntualización histórica la debemos a la editora de Random House Mondadori María Casas, quien la formuló en el acto de presentación de la novela que tuvo lugar en Madrid el 21 de marzo de 2006, según ha informado *El Día de Córdoba* (edición digital) con fecha de 24-3-2006.

²⁷ En *Diario Córdoba* de 19-3-2006, ya citado, pág. 66.

Debemos insistir aún en la ligazón existente entre estas dos entregas de *La cabeza de Orfeo* y las tres que constituyen la *Trilogía del Renacimiento*. Puede descubrirse fácilmente si se realiza una lectura atenta de todas ellas y se cotejan varios ejemplos. Así, cuando en *Fuga de Orfeo* leemos que el protagonista podría verse "enfascado en pleitos sobre lindes y aguas en las huertas", pensamos enseguida en aquella otra alusión de *Un desierto de seda*: "Organizábamos excursiones a pie, a las huertas del Genil y a cualquier rincón perdido donde pudiéramos gozar de la frescura y de una sombra propicia"; cuando se habla, también en *Fuga de Orfeo*, de "los olivos centenarios de algunas fincas cercanas a la población, que fueron testigos de las luchas entre moros y cristianos", se nos viene a la mente otro pasaje descriptivo de *La góndola negra*: "Aquellos montes poblados de olivos y la profunda hoya del valle del Genil"; y cuando, ya en *El regreso de Orfeo*, se concreta que "León había heredado una extraña pasión por los automóviles. Eran en su infancia unos objetos preciosos y escasos. Su padre los adquiriría para restaurarlos en soledad y venderlos más tarde", recordamos una situación similar de *El bastón del diablo*: "Cuando los milicianos salieron de la bodega, al ver a Paquito María ocupado en la restauración de un coche [...], preguntaron a José quién era aquel individuo. —Es mi hijo —contestó—. Repara coches viejos y luego los vende".

Cuando se publicó *La góndola negra* su autor dijo que estaba "preparando otro libro, pero me llevará bastante tiempo", justificando así la tardanza: "La estructura en la creación literaria es esencial y necesita una larga maduración"²⁸. No precisó entonces que estuviera ultimando otras dos historias vinculadas al siglo XX y a las vivencias de los Maruján, por lo que ahora ha sorprendido a sus lectores con esta nueva indagación literaria que recorre el último tercio de ese siglo, si bien parece que, por fin, con un esfuerzo que supera lo literario y raya incluso el sacrificio personal²⁹, el autor ve completado su proyecto de lo que iba a ser una intensa reflexión socio-histórica dilatada desde 1900 hasta el 2000. Puede decirse —tal como resumía Pablo Bujalance en el diario *Málaga Hoy* del 4 de abril de 2006— que "Un diario erótico caído en poder de la censura franquista y la Sevilla que amanece en las manos de un ciego concluyen una de las sagas familiares más estimulantes de la reciente literatura española". Por ello, la siguiente respuesta a la pregunta del periodista Rafael Cortés³⁰ no da lugar a dudas de que, tras *La cabeza de Orfeo*, Campos Reina continuará una vocación irrenunciable de escritor, pero con argumentos y por derroteros completamente distintos: "No, ésta es la última entrega que jugarán los Maruján, porque ahora escribo otras cosas y preparo un ensayo sobre Oriente". No cabe duda de que por todo cuanto hasta la fecha ha escrito, incluyendo en su creación los géneros del ensayo y de la lírica —en la que ha esbozado atisbos que pronostican una futura obra de peso—, este escritor cordobés "se ha convertido en uno de los autores más sólidos y singulares de la literatura actual"³¹, reconociéndosele paralelamente el valor de ser un "exquisito estilista de la narrativa española [...] Tener un autor de estas características es todo un lujo"³².

²⁸ Citamos según la entrevista de Alfredo Asensi realizada para *El Día de Córdoba* del 2-12-2003, pág. 51.

²⁹ La medida de su firmeza y sacrificio consta en otro párrafo de *Sur* del 8-3-2006, pág. 82: "Mi salud en el año 96 estaba muy mal y no pensaba que pudiera acabar la serie".

³⁰ Palabras recogidas en su entrevista de *Sur* de 8-3-2006, pág. 82.

³¹ Consúltese el texto de Félix R. Cardador publicado en *El Día de Córdoba* de 5-9-2003 (página de portada de Cultura).

³² Es la apreciación que hace Antonio Rodríguez Jiménez en *Cuadernos del Sur* del 23-3-2006, pág. de contraportada.