

PLURITEMATISMO, HIBRIDISMO, SINCRETISMO Y FRAGMENTARIEDAD
EN *¡TODOS O NINGUNO! WORLD'S GAME*, DE JUAN CEYLES DOMÍNGUEZ

ENRIQUE MATÉS VILLALBA
Universidad de Málaga

Recepción: 18 de diciembre de 2022 / Aceptación: 30 de enero de 2023

Resumen: El presente trabajo se propone realizar un análisis exegético completo de la novela *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, de Juan Ceyles Domínguez, la cual ha sido publicada en el año 2022 por la editorial El Toro Celeste dentro de su colección «Uróboros». Dicho análisis se estructura, tal y como anuncia el propio título, metodológicamente en cuatro bloques: «El pluritematismo», que se construye, principalmente, desde tres ejes: la ciencia, la ciencia ficción y los proyectos científicos utópicos; «El hibridismo», que se produce en la multiplicidad de discursos que permite y favorece la narrativa de Ceyles; «El sincretismo de la voz narradora», que pretende categorizarse según las diversas formas que esta toma; y «La estructura fragmentaria», clave explicativa de esta y de otras obras del autor. Con todo ello, se contribuye al estudio del universo de la obra de Juan Ceyles Domínguez y de la inaudita colección «Uróboros».

Palabras clave: pluritematismo, hibridismo, sincretismo, fragmentariedad, juego, Ceyles.

Abstract: The present paper intends to carry out a complete exegetical analysis of the romance *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, by Juan Ceyles Domínguez, which has been published in 2022 by the publishing house El Toro Celeste within its collection «Uróboros». That analysis is structured, as the title itself announces, methodologically in four blocks: «Plurithematism», which is built, mainly, from three axes: science, science fiction and utopian scientific projects; «Hybridism», which is produced in the multiplicity of discourses that Ceyles's narrative allows and favors; «The syncretism of the narrative voice», which is intended to be categorized according

to the various forms it takes; and «The fragmentary structure», an explanatory key to this and other works by the author. With all this, it contributes to the study of the universe of the work of Juan Ceyles Domínguez and the unprecedented collection «Uróboros».

Keywords: plurithematism, hybridism, syncretism, fragmentarity, game, Ceyles.

La imposibilidad fáctica —que no imaginaria— de prologar un libro con un solo de trompeta lleva a Juan Ceyles Domínguez en su última novela, *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, a «orientar afectiva y poéticamente el relato a través del verso “La crueldad del jazmín”, de Juan Blas Delgado, “padre poético-espiritual de una estirpe irremediadamente abocada al exilio”» (p. 13) desde un valle perdido en una provincia andaluza, donde inició su diáspora particular el ramillete de soñadores que, como personajes, vertebran la novela de Ceyles, una novela que tematiza nuestra existencia como un juego —*World's Game*— de reglas ignotas, donde el soñar se revela como sustancia de la vida, lo cotidiano como universal y el sentimiento como salvación.

El jazmín, «emblema del destino en la historia de un personaje que ansiosamente busca la belleza», oculta, sin embargo, la crueldad de embelesar la razón con su embriagadora fragancia para conducirla, a través de la ensoñación, por un camino no exento de sufrimiento y dolor: el universo de la utopía o de la locura.

Ya en el prólogo a su libro *Inventario de poemas crónicos y metafísicos* (Ultramar, 1999), escribía Juan Ceyles que el quinto y último propósito era: «controlar —al menos transitoriamente— mi tendencia críptica para hacer una propuesta a favor de lo que quiero llamar “ultrarracionalismo sentimental”». Propósito, por lo demás, incumplido, tal y como demuestran *It, Las tripas de la razón* y, ahora, *Todos o ninguno*, dado que la propuesta narrativa de Ceyles tiende de forma instintiva a un lenguaje polisémico y, a menudo, críptico, como he indicado en otras ocasiones. Necesita de la oscuridad barroca de la relación significado-significante, el neologismo y la palabra como juguete del pensamiento, así como de la experimentación lingüística, particularizadora de su estilo en lo formal, junto a la fantasía cósmica que se va derramando en el contenido, porque «la ficción es la que nos descubre la esencia de la realidad, como la enfermedad la de la vida» (p. 19).

Ficción no solo en la parcela de la anécdota, sino también en la persistente búsqueda de la plasticidad del discurso y la originalidad conceptual ensayada a través de las voces narradoras de la novela. Ficción anclada a una realidad de la que se extraen conclusiones sobre nuestra actitud ante la naturaleza, la falta de respeto hacia ella de nuestro presente global, que aumenta y multiplica los peligros derivados de la sobreexplotación de los recursos naturales. Ficción en la consumación de aquella romántica condición humana que nos impulsa a la utopía.

Error de lectura es intentar recomponer los muy diversos elementos que la novela nos brinda en aparente desorden, como si se tratara de las piezas de un puzzle,

ya que las piezas no encajan en esa ilusión o aspiración última de componer una imagen real, panorámica, precisa y verosímil. Por el contrario, esas piezas buscan una inmersión en las profundidades del sentimiento humano, la poesía, el humanismo, la imaginación y la fantasía, con independencia de su orden discursivo en la unidad libro que los cohesiona.

En este sentido, la novela de Juan Ceyles, cuarto título de la colección «Uróboros», publicada por El Toro Celeste, resulta un ejercicio literario experimental que distorsiona los ejes constitutivos del género de la novela, de la escritura misma, en términos de encaje literario, ahormado, ajustado a la teoría al uso, para atender más a un encuadre de lo que podría considerarse una poética propia, ya ensayada en las tres obras precedentes, sostenida en la desestructuración compositiva o, si se prefiere, configurada en la fragmentarización como forma de composición de un discurso híbrido de formas narrativas, poéticas y expositivo-ensayísticas.

Pluritematismo, hibridismo, sincretismo de narradores, estructura fragmentaria, dislocación temporal, experimentación lingüística, simbolismo espacial, simultaneidad, flujo de conciencia y la nada excepcional presencia del lenguaje poético imbricado en toda la escritura son los ingredientes de una fórmula escritural —novela híbrida— agudamente vanguardista, capaz de incomodar a un lector hecho a las fórmulas convencionales de tratamiento temático, reticente a experimentos que lo desestabilicen en el seguimiento de las acciones, o de la evolución de los personajes y las tramas, por las prolijas intercalaciones de discursos diversos que originan la pérdida del orden lineal y el distanciamiento del concepto de novela tradicional.

El lector ha de ser consciente de estar ante una narrativa donde el principal valor es el hecho puramente literario, el factor literario en sí mismo, donde el lenguaje, en este caso de la novela, sufre un proceso de extrañamiento de orden estético que lo aleja de toda fórmula convencional o de género, no tanto en el contenido como en la técnica y el lenguaje.

1. El pluritematismo

A través de la peripecia vital de Hilario, antihéroe como el resto de los coprotagonistas de esta novela, el lector asiste a una historia fundamentada en vivencias propias —una constante en las obras publicadas hasta ahora de nuestro autor en la colección «Uróboros»— que recrea al soñador quijotesco que persigue la utopía de lograr, con su entrega personal, el equilibrio del hombre con la naturaleza, a la cual el propio hombre ha castigado con su acción irresponsable desde la modernidad; un soñador que pretende corregir las desigualdades entre los seres humanos, que ansía la Hermandad universal, que habrá de alcanzarse mediante la conexión de la cuota de energía individual de cada hombre solo en el universo.

Pero también suma este personaje a su quijotismo la picardía y la listeza del pícaro. Nos recuerda al pícaro que quiere medrar en la sociedad, aunque con fines muy distintos a los de los personajes de las novelas picarescas del siglo XVII, pues su interés último está en un fin noble, la igualdad entre los hombres, la empatía, y la amistad:

Ejerció la resiliencia y la versatilidad para adaptarse a cualquier circunstancia... atendía con igual tacto las opiniones de unos y de otros por muy antagónicas que fueran. Siempre resolvía con una propuesta satisfactoria para ambos contendientes... Su empatía lo llevó a encontrar sin dificultad morada y acompañamiento, dispuesto siempre a compartir sus escasas o nulas pertenencias y su inagotable conversación (p. 452).

Tanto en Hilario como en los demás personajes de *Todos o ninguno* late una profunda reflexión sobre la condición humana y su pugna existencial. El grupo de individuos, Hilario, Carlos Fabián, Jesús Ingelmo, Lauren, Jaime Silva —también llamado Ángel y Andrés—, fueron alumnos de los escolapios y, a su través, nos adentramos en la crisis existencial que desencadena en ellos aquella educación practicada en muchos centros religiosos en la España de mitad del siglo XX. Es un tiempo en el cual la Iglesia ejerce una posición de poder como ninguna otra institución en la transmisión de credos e ideología. Hace víctimas de ella a chicos jóvenes e inexpertos, fácil material para la manipulación y los excesos de variadas índoles: las malas artes persuasivas, el castigo corporal o el abuso sexual... Todos ellos soportarían esa carga emocional durante sus vidas, intentando darse una respuesta a sí mismos que dé sentido a tanto horror. Unos perderán la fe para siempre, otros se reencontrarán con ella a pesar de la tortuosa experiencia vivida en el seno de la Iglesia, y todos acabarán formando parte de la Hermandad liderada por Hilario que los llevará, con el correr de los tiempos, a promover y desarrollar los más grandes y sorprendentes inventos que se mostrarían en la Exposición Universal de Sevilla en el año 1992.

La ciencia, la ciencia ficción y los proyectos científicos utópicos contribuyen de manera importante a la pluralidad temática de la obra. Hay una inmersión en la ciencia no oficial, más fascinante y fantástica, más utópica y más acorde a estos personajes singulares que todos podemos reconocer en la realidad; un acercamiento a la heterodoxia del pensamiento a través de fuentes librescas de autores como Richard Buckminster Fuller, Louis Pauswels y Jacques Bergier, Eugenio Trías o Tony Judt.

La confianza que depositan en las ciencias y en la tecnología Lelu, Lauren, Iona; su fe y su perseverancia los obligan a implicarse en este singular proyecto de transformación del mundo desde la insospechada Patagonia. Ese lugar remoto, donde lo que comenzó siendo un pozo de escasos metros se convertiría en el gran laboratorio de siete túmulos «subterráneamente interconectados», en los cuales se

alojarían los laboratorios para ejecutar las más prodigiosas clonaciones e inventos: «la maqueta del geoscopio concebido por Bucky», los simuladores de vuelo intergaláctico, la televisión bidireccional, etcétera (p. 200 y ss.), «así como lograr un simulador virtual de agujeros negros, crear estrellas de mar luminosas, incluso algas musicales» (p. 225 y ss.), en un guiño a la desmesura de aquellos personajes enajenados, orates en quienes paradójicamente reside la esperanza de la salvación del mundo (p. 151 y ss.), y en quienes se producirá la compactación de «utopías míticas, ucronías históricas, legendarias... El eterno retorno, el contradictorio saber de lo esencial y lo mutante... Rescatado de la ciencia, de la tradición, de la mitología, de la religión o de la completa farsa literaria» (p. 281).

Las temáticas tangenciales a la trama principal se van incorporando en el planteamiento inicial según los intereses particulares de las voces narradoras. Es una novela poliédrica donde cada narrador ofrece un punto de vista e intereses distintos e, incluso, alejados de la trama principal de la novela, es decir, la del recorrido vital y existencial de Hilario y su conexión con la comunidad de inventores centralizados en la Patagonia. En esta variada muestra de asuntos cobra especial relevancia la trama de los «pagarés chinos» por su trascendencia para el protagonista, Hilario, y su conexión con Eulogio Esteban Iglesias do Porto, Lelu, «dos guerreros sin ejército. Dos miembros escurridos de un coro wagneriano» (p. 486).

Lelu, depositario de ochocientos millones de dólares en pagarés del Tesoro, cedidos en una borrachera por su compañero de pupitre en la infancia, Raúl Alfonsín, desaparece tras un entramado de sociedades creadas por él mismo y deja en la estacada a cuantos habían confiado en él bajo la promesa de pingües beneficios, una vez que el gobierno chino abonara las correspondientes cantidades a cuantos acreditaran poseer tales pagarés. Pero se resuelve para hacerlos desaparecer a la postre y así tapar, de una vez por todas, las vergüenzas de su emisión durante el trienio 1946-1949, «cuando la pobreza del Estado comunista había alcanzado las gélidas cumbres de su magna utopía» (p. 361).

La desaparición de Lelu y la búsqueda iniciada por Hilario a través de diversos países en un periplo de veintidós meses representa la aventura final y el descenso a los infiernos o a los cementerios del soñador Hilario, el individuo noctámbulo que, durante toda su vida, había buscado

[...] emular a Colbert en la versión que se había imaginado, reclutar a la mejor tripulación, una leva entusiasta y voluntariosa, crear una escuela de poetas prometeicos como Einstein, Averroes, Ibn Jaldún, Al-Juarismi, Bucky... capaces de descalabrarse por alcanzar esa verdad que no concuerda con nada hasta después de que el tiempo acabe y lo deje todo en evidencia (p. 472).

Una búsqueda sin tregua, sin medios económicos, sin condiciones; mas con la perseverancia de quien se sabe en posesión de una motivación ancestral y una

convicción que ni la cárcel, ni siquiera la muerte, podrá arruinar, puesto que se fundamenta en la confianza depositada en él por Lou Marina, la musa inspiradora de sus sueños, su hipostasiada Dulcinea.

El amor puro que se profesan Andrés, el cartujo y Cristina, la creación poética, el sueño de la existencia, el destino, la conciencia, el arte y la vida como juego —«world's game»—, desarrollados en el fragmento «Plasmaciones», son muestra de la pluralidad temática a la que nos estamos refiriendo.

2. El hibridismo

La diversidad de discursos en la obra de Juan Ceyles Domínguez es una marca identificadora de la novelística del autor. En *Todos o ninguno* se amalgaman y se solapan el discurso narrativo en diferentes estilos, el discurso poético y el discurso expositivo.

La narración es la modalidad discursiva dominante y se desarrolla de forma no lineal a lo largo de toda la obra, centrada secuencialmente en los personajes y en la descripción de espacios, donde cobra especial relieve el Lugar sin nombre desde donde un grupo de jóvenes parte a la mina o al internado de los Padres Escolapios, y a partir de aquí, en las extensas páginas de la novela, a reencontrarse para construir la utopía.

Las peripecias de cada personaje en su particular cruzada y la confluencia en la Hermandad liderada por Hilario ocupa el grueso de una narración, abigarrada de reflexiones, poesía, sarcasmo, realidad y, a la vez, realismo mágico. El autor gestiona un plan de trabajo que no siempre respeta las instancias narrativas de espacio y tiempo ni la estructura tradicional. Los personajes compañeros y socios de Hilario, a quien dedica una mayor atención en las partes inicial y final —en los epígrafes «Ecuilizadores» y «Flashback»— prorrumpen de forma abrupta, en una voluntaria elisión de referencias previas donde Ceyles elige, como ya hiciera en *It* y en *Las tripas de la razón*, la narración discontinua y fragmentaria.

El fragmento narrativo se apresura, entonces, a adquirir tonalidades líricas con comparaciones y largos e hipotácticos párrafos trufados de imágenes poéticas y referencias literarias:

El maestro y el poeta, que ambas profesiones confluían en la misma persona, bicéfala por antonomasia siempre estaba/estaban de guardia esquizofrénica y hacían puntualmente las rondas en la escuela y en la taberna. O, reclamados, asistían a alguna alcaicería de la circunscripción, donde solía celebrarse la tradicional tertulia de los viernes. El maestro poeta (o viceversa) asistía a ellas como Machado o como Juan de Mairena; ambos inseparables cual aquellos, destilando tierras de Castilla y patios de Al-Ándalus donde maduran estoicamente los pomelos y eróticamente los limoneros [...]. Sol había

con frecuente obstinación, desde luego, pero sobre todo lunas rezagadas y absortas, que se sabían convexamente longevas [...]. Ella (la luna) no sabía salir de su laberinto ensimismado, escapar de su escafandra onanista hasta que el sol ígneamente cóncavo la empujaba, obligándola a abandonar su lecho. Y se iba con los ojos hinchados de no dormir por puro vicio, con el clítoris destrozado de tan abusivo trasiego... (pp. 32-33).

La ironía tan presente en su obra domina el discurso del narrador en las páginas donde se trata el tema de la Exposición Universal de Sevilla de 1992, la hiperbólica construcción en la Isla de la Cartuja, «una caótica parafernalia que recordaba el complejo montaje de un circo traqueotómico» (p. 385). Un caos que se representa con el tono desmesurado de sus largos párrafos descriptivos, cargados de ironía y de enumeraciones que enfatizan la imagen de desorden que vivió la ciudad de Sevilla en la efeméride del mal llamado Descubrimiento:

Frenéticas jornadas en las que nadie dormía. La Itálica romana, desvelada parecía desde entonces. Enormes focos, sirenas admonitorias, ambulancias despavoridas en un continuo *rally*. Los pedigüños y tullidos de aquí para allá desconcertados... Las iglesias daban sesión doble y misas rogatorias para que no lloviera el día del traslado. Todos se trasladaban; arrastraban pianos de cola, melodeones, jirafas, cabezudos, emperifolladas bailarinas desplazándose sobre ruedas. Bultos enormes colgados de los brazos de las grúas se columpiaban sin piedad de un lado a otro... (p. 385).

E ironía y hartazgo es lo que se percibe en la visión crítica que se desprende en el tratamiento del motivo de los fastos de la Expo '92: sus personajes, «entendíos», espabilados y medradores, en el instante de esplendor inversionista más importante que acabó siendo el evento para la ciudad de Sevilla: «Había más pollos en litigio; de hecho, todas las naves migratorias acudieron al llamado y construyeron sus nidos en el entramado de las catenarias, reales o ficticias. Aquel polluelo multicolor (alicorto y narigudo) fue el principal responsable del reclamo» (pp. 396-397); de cuya resaca, acumulada por meses de despilfarro, el narrador hace una descripción metafórica cargada de reproche y vergüenza: «Tras la Danza del Té en el penúltimo Palacio de Cristal, se retiraron a sus aposentos. Sus señorías ostentaban atuendos demodés (de un día a otro) y pelucas alopécicas que recientemente habían sido frondosas» (p. 423).

El discurso narrativo exhibe una variedad de estilos y de registros que lo identifican como uno de los rasgos distintivos más notorios de la prosa de Juan Ceyles. La lengua de los narradores alcanza, por tanto, una gran variedad de registros y niveles y el tono solemne se alterna, en muchas ocasiones, con el hermetismo del lenguaje en momentos de inspiración expresionista. Y a todo ello se suma el conceptualismo de los frecuentes, apotegmas y frases lapidarias, por ejemplo: «¿Qué otra cosa existe que no sea jugar? Dime una» (p. 215); «La muerte se identifica

con la perfección»; «La naturaleza irá siempre más allá de las ideas estrechas»; «Caer no es lo último, sino dejar de dar un paso sobre otro»; «En el fracaso no está la muerte, la muerte está en quien solo busca el triunfo» (pp. 358-359); «Solo quien busca puede legitimar la esperanza» (p. 455); «El que viaja se despliega en sus atributos y acepta el empuje del viento» (p. 455).

La carga poética de la prosa de Ceyles aparece y desaparece de la narración, que cambia de tono y de estilo según la materia narrada. En la historia de amor de Andrés (el Cartujano) y Luz Ulloa (Cristina, después) el amor obra el milagro del reencuentro con la fe y la transformación del enamorado en un ser entregado en cuerpo y alma a los demás, en la convicción de dedicar el resto de sus días a crear hospitales y a dar charlas científicas, al tiempo que recogía cartones por la noche:

Con ella cobraba sentido el mundo, ahora sí podía entender la obra del Hacedor. Su vida consistiría a partir de entonces, en esa re-creación; revelación del ser; atracción sobrenatural que le hacía abstraerse a todo y no pensar en nada... Aquella experiencia era suficiente para comprender y justificar la existencia, Ni siquiera Dios le había dado tanto, salvo que Él fuera ella misma (p. 104).

La narración se eleva con descripciones detalladas, enumeraciones, símiles y metáforas, en un tono mesurado y con un ritmo sostenido en la construcción sintagmática, los cuales favorecen la fluencia, a pesar de los extensos párrafos y un estilo profuso de ornamentación que nos evoca a Carpentier:

Tras cruzar el puente abordaron un paseo de cilindros; allí mismo se iniciaba una pérgola enracimada y frondosa, cuyas escalinatas descendían a un melancólico embarcadero; allí abajo apenas se perfilaba el pronunciado cuello de una góndola solitaria. Las piedras de las columnas reflejaban las grietas opacas del monóculo lunar (su iris agrietado). La geometría sobremontada de los capiteles y el remate cupular recordaban la suntuosidad de un mausoleo.

La casa se alzaba con la sombría dignidad de los templarios. Anchos muros se adivinaban, túneles secretos abordados desde lejanos continentes, sombras de aspas cruzaban la fachada mostrando la inequívoca predisposición de la orden al sacrificio. El tiempo parecía agotarse en la altiva luminiscencia que se avecinaba.

Tras fundirse en un silencioso abrazo se separaron. Pero un oxímoron, una vez que se ha originado, es conceptualmente inseparable. Como si se hubiese resquebrajado un velo y arañas luminosas se desprendieran... En ese instante cayó el telón (p. 103).

Por el contrario, el narrador adopta un tono más sobrio, aun coloquial, para la presentación del personaje de Lauren, el gran seductor y encantador de personas:

«Esta era la absenta litúrgica que, al tiempo, simbolizaba la búsqueda del santo Grial en el desfiladero escatológico, haciendo humano y mundanal lo que los fraudes teologales nos han afanado durante siglos» (p. 130). Desaparecen los elementos ornamentales y los descriptivos persiguen, sobre todo, fijar de manera objetiva los rasgos de una personalidad capaz de encandilar a la persona más obtusa que se le presentase:

Su dinámica, minuciosa y anticipatoria, le permitía controlar el tiempo y acceder en cualquier momento y por cualquier resquicio a la voluntad de sus víctimas. El candor que mostraba su enigmática gracilidad generaba confianza y quietud y la víctima aceptaba complacida la ceremonia, que solía acabar en beatífico sacrificio del ser en sí, que se sentía congraciablemente deglutido y regurgitado. Nadie podía sentir ofensa sino fortuna en el encuentro, ya que los liberaba de la monotonía, del tedio, de la aburrida linealidad, para acceder a una dimensión nueva (pp. 127-128).

El discurso del narrador omnisciente es interrumpido por diferentes modelos textuales que van desde la reflexión filosófica del monólogo interior a la meramente expositiva o a la inserción de poemas: «Se me escapan —disociados— los sueños...» (p. 287); o «Soñé la existencia...» (p. 163); pensados por el personaje y materializados por el narrador autor que presta su voz al personaje en diferentes momentos de la novela. Llama la atención, además, el «Glosario para la salvación de las especies: Historia del ketchup» (p. 429), la del muñeco Madelman (p. 405) y la de los girínidos (p. 95), inserciones que pueden recordar a las interrupciones publicitarias en las emisiones televisivas.

A lo largo de sus páginas, hay significativas recreaciones de hitos culturales en el ámbito del cine —la falda revoloteada por el viento de Marilyn (p. 478)—, de la literatura —el secuestro de Antígona (p. 499 y ss.), la ribera del Liffey, donde se bautizaron literariamente Hilario y Lou Marina— y de la música —«Thriller», de Michael Jackson (p. 478), o el concierto de Gato Barbieri, donde se encuentran Lou Marina e Hilario—. La pintura participa en este juego creativo, que consiste en revivir escenas y motivos, tal y como sucede con el cuadro de Gisbert (p. 110): la dramática espera del general Torrijos ante el pelotón de fusilamiento.

3. El sincretismo de la voz narradora

En *Todos o ninguno* la narración la ejecuta un narrador omnisciente que domina la historia de los personajes desde sus inicios en la Aldea, su evolución en las trayectorias vitales seguidas por cada uno de ellos y en el devenir final de sus vidas. Soporta el peso de la historia con su intervención en cincuenta y tres secuencias narrativas que desarrollan la trama principal de la novela, el periplo vital

de Hilario y las restantes tramas cruzadas que se desenvuelven con el concurso de los personajes vinculados a Hilario: Lauren, el Cartujano, Diodoro, Jesús, Lelu, Iona, Lou (Marina), Luz (Cristina) y un buen número de secundarios: Oscar Melbet, Castro, Nájeras, Surmuleo, el sepulturero o Sardeli, entre otros. Un mismo personaje puede tener nombres diferentes —privilegio de este narrador— sin justificación alguna. El Cartujano es Emilio, Ángel o Andrés. Lelu es Eulogio Esteban Iglesias do Porto. Luz será Cristina.

Una realidad narrada en el relato puede no ser la versión definitiva de lo acontecido, puede adquirir segunda y tercera opción de desenlace temático o, si se prefiere, de solución final por la indeterminación o las dudas del propio narrador omnisciente. Así ocurre con los encuentros de Luz Marina e Hilario y con los distintos desenlaces de la conexión Lelu-Hilario, quienes pudieron coincidir en un cine (p. 483) o en el parque incendiado de Las Vegas (p. 483): «Puede que así fuera. Aunque acaso tampoco hubiese sido de este modo el encuentro o la conexión fática» (p. 484); «Se conocieron, supongo ahora, en un bar de las antípodas» (p. 485); «Dónde fue o cuándo... / En un mar de altas montañas o en un bar de carretera... / El bar resulta el sitio más creíble. Quizá nunca salieron de allí, o ni siquiera despertaron de la borrachera» (p. 488); «Dónde fue o cuándo... / Este podría ser el final. Pero no lo es, pues pedirán otra ronda. La literatura es un trago interminable» (p. 489).

La voz de la reflexión filosófica, ideológica y, con frecuencia, la voz de la búsqueda existencial es la del narrador en primera persona, que podría corresponder a la conciencia de Hilario, el flujo de su pensamiento en el soliloquio de su soledad, si bien en ocasiones esta voz se ve más identificada con la posición del autor. Este narrador se comporta como alguien ajeno a la historia narrada, aunque se pronuncia a veces sobre ella, preocupado por hacer anotaciones a modo de las anotaciones de un diario o cuaderno personal.

Realiza reflexiones en primera persona sobre temas diversos. En las páginas 149-152 reflexiona sobre esos seres desahuciados de la gloria, los débiles, vagabundos —los tripulantes de la nave Tierra de Buckminster Fuller— que salvarán el mundo, en esta metáfora utilizada por el narrador omnisciente que lo identifica con Hilario. En las páginas 191-193 diserta sobre la conducta, el miedo y el destino; otras ocasiones las dedica a hablar de la vida como juego, especialmente en el cuarto bloque titulado «Plasmaciones». Hace abstracciones, incursiones poéticas, discursos expresionistas, amalgamando ideas variopintas con un tono vehemente e irracional (pp. 257-261) y, a menudo, parece estar directamente vinculado al autor: delibera sobre el desgaste personal en el trabajo de escribir, sobre la disyuntiva entre escribir o vivir sin más:

La experiencia de escribir, desangrarse mentalmente intentando ajustar, apurar, condensar, intensificar la consciencia a todo fenómeno que me implica o al que yo me implico, me in-corporo, me in-volucro.

Fenomenología del escribir. Fenomenología del pensamiento. Antifenomenología de la neutralidad.

O, por el contrario, la voluntad de no hacer, de negarse. Invocar resistencia, rehusar los cauces, refutar el encausamiento, el consenso, el vocabulario compartido. Cerrar los ojos herméticamente. Ponerles parches. Tachar los labios. Enmudecer. Eludir las tendencias, Desaparecer socialmente, políticamente, literariamente. No dejarse ver... (p. 297).

Puede realizar un discurso sobre el hermetismo de las reglas de la moral, sobre la persistencia del mal, sobre la teología (pp. 369-371). Parafrasea a autores que ha leído para sostener sus argumentos: hablando del destino como pájaro que reparte las cartas del juego de la vida, cita a McLuhan cuando dice que «el juego enfría las situaciones calientes de la vida real imitándolas» (p. 207), y no es la única fuente explícita, como he referido arriba. Practica el monólogo interior, como puede verse en «Panoramas» (pp. 459-460); recurre habitualmente al soliloquio para interrogarse sobre la condición humana, sobre el peso del subconsciente en la vida de los humanos (pp. 505-506); y se sumerge en el discurso poético, creando imágenes: «El sol se columpiaba en el vaivén de los cipreses... Un juego de hexágonos en el diapasón de los ojos» (p. 251); a la par que dramatiza el monólogo reproduciendo el diálogo consigo mismo (pp. 251-255).

Pero, en relación con este narrador, que anota en una especie de diario, que reflexiona, que se pregunta y se responde dirigiéndose, con frecuencia, a una segunda persona —a un tú o al lector— y que puede identificarse con Hilario, cabe destacar que en la novela hay una tercera voz solapada con la de este narrador segundo y que interviene en ella con una marca distintiva, que es la letra cursiva. Sus intervenciones, unas veces, apuntan al narrador segundo y, otras, adquiere una identificación muy notoria con el autor del libro, el propio Juan Ceyles Domínguez. En la segunda intervención de esta voz en la novela, expone su desasosiego al presentir que los esfuerzos del poeta en transmitir sus sentimientos pueden resultar vanos:

Quando alguien (me) habla de poesía, siento reparos; no sé a qué atenerme. Cuando escucho a alguien leer o interpretar un poema, si intento prestar atención me pierdo entre las palabras, que se comportan como una floresta inquieta que me deja intranquilo porque a ninguna puedo atender... Quiero transmitirle que valoro su esfuerzo, su tenacidad... y lo acompaño en el sentimiento, como en un velatorio. Sí, porque en cada intento, el poeta muere, si antes no mata él a su vástago (p. 125).

Habla sobre el aprendizaje, la amistad y el amor (pp. 133-135), introduce poemas (pp. 269, 279 y 491-494), retoma ideas ya expuestas por el narrador omnisciente

sobre la necesidad de buscar «ingenieros que crearan los artefactos necesarios para poner a punto esta nave espacial» (p. 138) salvadora de la humanidad. Y, al afrontar las grandes incógnitas que se ciernen sobre el individuo, su monólogo se tiñe de pesimismo: habla del bocado de la manzana bíblica y la inmortalidad como esa «patria inalcanzable que tenemos clavada en el subconsciente, imposible de reprimir y nervio de todas las rebeliones... Por un bocado ¡todo lo que tendremos que soportar» (p. 247).

El sincretismo, pues, se explica por la confluencia de diferentes voces narradoras, que a veces se mezclan, se solapan y confunden con los personajes o con el autor y que, como hemos visto, tienen objetivos e intereses distintos: un narrador cuenta una historia y otro reflexiona como un personaje de esa historia, o tal vez como Juan Ceyles.

4. La estructura fragmentaria

La estructura de *Todos o ninguno* se conforma en seis bloques de contenido titulados y un prólogo. El primero, «Una historia del jardín antropocénico», presenta el Lugar y la infancia de Hilario. El segundo, «Interregno», se centra en Ángel y Lauren —dos historias, de amor una y de lucha existencial otra—, además de introducir al personaje de Diodoro, el observador. El tercer bloque, «Causas originarias, razones perentorias», introduce el asunto de los pagarés del Tesoro y el laboratorio de la Patagonia con los personajes que desarrollan sus proyectos allí. El cuarto, «Puentes, túneles, pasadizos», continúa la evolución del personaje de Hilario y el desarrollo del personaje de Diodoro, el observador, y de la trama de los pagarés chinos. El quinto bloque, «Ecuilibradores», se centra en la experiencia de Hilario durante los preparativos de la Exposición Universal de Sevilla de 1992 y en la huida posterior perseguido por los acreedores. El sexto, «Flashback», retoma la infancia y juventud de Hilario, el reencuentro con Lelu, el secuestro y huida de Iona, la resurrección de Cristina y el rescate final del sueño que fue la vida de estos personajes.

En cada parte se alternan, de forma aleatoria, secuencias narrativas y monólogos o soliloquios de distintos personajes, así como textos poéticos, ensayísticos o meramente expositivos con carácter simbólico, como la «Historia del ketchup» o el muñeco Madelman, retales unificadores de nuestra existencia en un mundo de desigualdades. Además de los cortes en el plano narrativo, la secuenciación de la historia y los fundidos en negro —en este caso con la página en blanco— son los recursos preferentes en el cambio de fragmento, técnicas procedentes todas del montaje cinematográfico presentes en la construcción de la novela, hasta el punto de que el último capítulo se titula «Flashback (*The Night Before*)».

Las cincuenta y tres secuencias narrativas son fragmentos independientes que discurren como fuerzas centrífugas huyendo del orden lineal, cohesionadas al mismo tiempo por los personajes y las tramas en las que estos participan dentro de la ficción vital o el juego que representa la vida. Esta elipsis de detalles prescindibles, sin embargo, funciona como nexo entre las distintas secuencias o fragmentos narrativos implicados, favoreciendo la conectividad facilitadora de la cohesión architextual. El inicio abrupto de las secuencias resulta una preferencia de estilo del autor, como lo es el que los personajes aparezcan con varios nombres o con ninguno, como en *Las tripas de la razón*.

El fragmentarismo influye definitivamente en la ruptura del orden lineal. El desarrollo secuencial afecta igualmente a su desarrollo temporal, que provoca la percepción de simultaneidad temporal de las diferentes partes de la novela. En *Todos o ninguno* el tiempo de la historia es ucrónico. Se infiere una época gracias a efemérides que han hecho historia —la Exposición Universal de Sevilla— y se advierten tiempos de épocas pasadas por referencias culturales, pero el desarrollo de las acciones es pura ficción literaria y atemporal. Solo hay una referencia temporal concreta, que es la duración del periplo de Hilario, veintidós meses, y en este caso se trata de una referencia más simbólica, como homenaje a Joyce, que necesaria para la trama de la obra. En nuestra novela el tiempo es una vida, la de Hilario, que puede ser percibida como sucesión de diferentes épocas de un tiempo cronológico no explicitado o como un tiempo de soledad no mensurable que se expande sobre la hoja en blanco.

El espacio también es ficción literaria, a pesar de unos nombres que lo objetivan y sitúan en el mapa geográfico. Hay dos menciones expresas a espacios en la novela, Sevilla y la Patagonia. Estos espacios tienen un valor simbólico. La Patagonia es cualquier lugar perdido del mundo que encarna la ilusión y el sueño de mejorar la vida de la humanidad y Sevilla, la ciudad en la que Hilario quiso medrar con la intención de convertirse en adalid de la Hermandad universal. Cementerios, ríos, estaciones, tabernas y calles; salones, edificios, conventos o cúpulas geodésicas completan los lugares donde nuestros personajes pugnan por construir sus sueños, vivir la amistad, sufrir la pérdida de aquellas personas a quienes amaron y esperar a aquellas otras a quienes soñaron amar alguna vez en el juego que es el vivir.

BIBLIOGRAFÍA

CEYLES DOMÍNGUEZ, J. (2022): *¡Todos o ninguno! World's Game. Una metafísica del juego*, «Uróboros», El Toro Celeste, Málaga.