

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

Departamento de Filología Española II (Literatura Moderna y  
Contemporánea)



**LA NARRATIVA NEORREALISTA DE JESÚS  
FERNÁNDEZ SANTOS (1954-1964)**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR  
PRESENTADA POR**

Son-ung Kim

Bajo la dirección del Doctor:

Epicteto Díaz Navarro

**Madrid, 2002**

**ISBN: 84-669-1936-8**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Filología española (II)

(Literatura moderna y contemporánea)

**LA NARRATIVA NEORREALISTA DE  
JESÚS FERNÁNDEZ SANTOS (1954-1964)**

Tesis doctoral

Autor: Son-ung Kim

Director: Epicteto Díaz Navarro

Madrid, 2002

## **AGRADECIMIENTOS**

Quisiera manifestar mi agradecimiento a mis padres que creyeron en mí y me ayudaron en mi dedicación a estos estudios, y a mi mujer que me apoyó en todo momento.

Mi más sincero agradecimiento también para mi amiga Nieves Algaba Pacios, por la ayuda que me ha ofrecido desde la licenciatura.

Lo mismo a Epicteto Díaz Navarro por haberme dirigido esta tesis doctoral y, sobre todo, por sus consejos.

## ÍNDICE

Introducción .....	1
Capítulo Primero: Jesús Fernández Santos	
1-1. Vida .....	20
1-2. Contextos del autor .....	28
1-3. La generación del medio siglo	
1-3-1. Definición .....	35
1-3-2. Evolución .....	39
1-3-3. Características y técnicas .....	44
1-3-4. Influencias .....	51
Capítulo Segundo: Las obras de Jesús Fernández Santos	
2-1. Novela neorrealista .....	58
2-1-1. <i>Los bravos</i> (1954) .....	59
2-1-2. <i>En la hoguera</i> (1957) .....	66
2-1-3. <i>Laberintos</i> (1964) .....	71
2-2. Novela existencial o intimista .....	75
2-2-1. <i>El hombre de los santos</i> (1969) .....	79
2-2-2. <i>Libro de las memorias de las cosas</i> (1971) .....	83
2-2-3. <i>Jaque a la dama</i> (1982) .....	88
2-2-4. <i>Los jinetes del alba</i> (1984) .....	92
2-2-5. <i>Balada de amor y soledad</i> (1987) .....	96

2-3. <i>Novela histórica</i> .....	100
2-3-1. <i>La que no tiene nombre</i> (1977) .....	102
2-3-2. <i>Extramuros</i> (1978) .....	107
2-3-3. <i>Cabrera</i> (1981) .....	114
2-3-4. <i>El Griego</i> (1985) .....	118
2-4. <i>Fernández Santos y el cuento en la generación del medio siglo</i> .....	123
2-4-1. <i>Cabeza rapada</i> (1958) .....	127
2-4-2. <i>Las catedrales</i> (1970) .....	128
2-4-3. <i>Paraíso encerrado</i> (1973) .....	133
2-4-4. <i>A orillas de una vieja dama</i> (1979) .....	138

### Capítulo Tercero: El neorrealismo y la renovación literaria

3-1. <i>Neorrealismo cinematográfico italiano</i>	
3-1-1. Marco histórico y surgimiento del neorrealismo ....	144
3-1-2. Los cineastas neorrealistas .....	148
3-1-3. Las actitudes neorrealistas italianas y sus logros en el mundo cinematográfico y literario .....	156
3-2. <i>Neorrealismo en España</i> .....	163
3-3. <i>La renovación de las técnicas literarias del siglo XX</i> .....	173

### Capítulo Cuarto: Estudios narratológicos

4-1. <i>Historia y discurso</i> .....	193
4-2. <i>Narrador</i> .....	195
4-3. <i>Personaje</i> .....	203
4-4. <i>Tiempo y espacio: cronotopo</i> .....	210
4-5. <i>Monólogo interior y estilo indirecto libre</i> .....	223

## Capítulo Quinto: Las obras neorrealistas de Jesús Fernández Santos

### 5-1. *Los bravos*

5-1-1. Tiempo lineal y simultáneo .....	232
5-1-2. El narrador objetivista .....	261
5-1-3. Diálogo magnetofónico .....	276
5-1-4. Personajes y el caciquismo .....	279
5-1-5. El espacio .....	295
5-1-6. Crítica social: el pueblo <i>versus</i> la ciudad .....	301
5-1-7. Técnica cinematográfica .....	307
5-1-8. Intertexto .....	316
5-1-9. Problemas textuales .....	318

### 5-2. *En la hoguera*

5-2-1. La caracterización de personajes .....	322
5-2-2. Estructura de la novela .....	331
5-2-3. Técnica narrativa: la anticipación .....	336
5-2-4. El narrador: focalizador-personaje .....	355
5-2-5. El tiempo: anacronía externa y interna .....	365
5-2-6. El espacio .....	375
5-2-7. Crítica social: la enfermedad como <i>leit motiv</i> .....	381
5-2-8. Problemas textuales .....	389

### 5-3. *Cabeza rapada*

5-3-1. Valoración de la obra .....	392
5-3-2. Narrador y punto de vista .....	397
5-3-3. Tiempo .....	412
5-3-4. Personajes .....	416
5-3-5. Espacio .....	424

<i>5-4. Laberintos</i>	
5-4-1. Estructura de la novela: el viaje .....	431
5-4-2. Narrador: voz y modo .....	438
5-4-3. El personaje .....	443
5-4-4. Reducción temporal retrospectiva y espacial .....	451
5-4-5. La vida burguesa .....	458
5-4-6. Técnicas narrativas .....	461
Capítulo Sexto: El estilo del lenguaje .....	467
Conclusiones .....	478
Bibliografía	
I. Obras de Jesús Fernández Santos .....	487
II. Estudios sobre Jesús Fernández Santos .....	520
III. Estudios sobre narrativa española y teoría literaria .....	533
IV. Otras obras citadas y consultadas .....	553

## **Introducción**

La obra de Jesús Fernández Santos puede situarse en la *generación del medio siglo*. Sus novelas y relatos tuvieron un importante papel en los años 50 y 60, manteniendo un nivel de calidad realmente singular, a pesar de lo cual escasea la bibliografía dedicada a este autor. En las librerías se encuentran sólo cinco títulos: *Jesús Fernández Santos* (1982), de Jorge Rodríguez Padrón, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos* (1984), de Concha Alborg, *El mundo narrativo de Jesús Fernández Santos* (1991), de Ramón Jiménez Madrid, *Cien y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos* (1996), de Susana Pastor Cesteros y *Léxico y sociedad en “Los bravos” de Jesús Fernández Santos* (2001), de José Diego Santos, además del estudio, escrito en inglés, *Jesús Fernández Santos* (1983), de David K. Herzberger.

El libro de Rodríguez Padrón trata la biografía del autor, comenta algunas novelas de forma antológica e incluye la publicación de una serie de críticas. Por su parte, el texto de Concha Alborg se centra en los temas y las técnicas y, desde mi punto de vista, merece más atención que otros por su aportación analítica, pues constituye el primer estudio detenido sobre la producción de Fernández Santos. El estudio de Jiménez Madrid,



con una presentación panorámica de toda la narrativa del escritor y con abundante bibliografía, divide en 4 etapas la narrativa de Fernández Santos: “el presente inmediato”, “el presente a la búsqueda del pasado”, “el pasado absoluto” y “la época de los retornos”. Susana Pastor Cesteros relaciona a Fernández Santos con el cine, centrándose en las huellas del cine en las obras de Fernández Santos y las películas adaptadas de novelas como *Extramuros* y *Los jinetes del alba*. La monografía de José Diego Santos nos presenta un estudio de *Los bravos* desde el punto de vista lingüístico. Por último, el libro de Herzberger divide por temas las novelas de Fernández Santos (Novels of social realism, Existential despair and the individual, Toward a literature of imagination) y se ocupa también de los cuentos.

Puede comprobarse que estos trabajos y los artículos que se le han dedicado, no se aproximan en número a los que han tratado las obras de Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo o Ana María Matute.

Por lo que respecta a mi trabajo, en el capítulo primero me referiré brevemente a la biografía de Fernández Santos, al contexto histórico y social, a la *generación del medio siglo*<sup>1</sup> para

---

<sup>1</sup> Entre los innumerables estudios sobre *la generación del medio siglo*, he seguido la clasificación establecida por Hipólito Esteban Soler, quien dividió en este grupo en cuatro tendencias literarias: Neorrealismo, Realismo social, Novela metafísica y Realismo crítico.

reflejar así el ambiente de la narrativa de los años 50 en España. Hay quienes consideran a Fernández Santos un autor madrileño por su lugar de nacimiento, si bien, mi opinión es distinta: primero, por las propias declaraciones del autor quien afirmó que lo que importa es la ligazón sentimental que uno tiene con un lugar y, segundo, por la ambientación de muchas de sus novelas, cuyo espacio es la tierra leonesa.

Su formación como escritor tiene mucho que ver con el grupo de amigos del que forma parte en Madrid, en concreto en la Universidad Complutense, grupo al que también pertenecen Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Carmen Martín Gaité, Alfonso Sastre, etc. De aquí surgió una común ideología sobre cómo afrontar la realidad de España, realidad con la que ninguno estaba contento.

Tras una breve etapa en que se dedica al cine, Fernández Santos participó en la redacción de *Revista española*, publicación efímera patrocinada por Antonio Rodríguez Moñino, gracias al cual pudo publicar su primera novela, *Los bravos*.

Las influencias literarias extranjeras -francesa, norteamericana y, en especial, italiana- se manifestaban en aquel momento tanto por la vía literaria como por la cinematográfica. En concreto, Fernández Santos fue estudiante del Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas,

---

Véase Hipólito Esteban Soler, "Narradores españoles del medio siglo", *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), nº 24, pp. 269-370.

tras la promoción de Berlanga y Bardem, quienes tuvieron tanta importancia como *la generación del medio siglo* en el ámbito cultural de una España postrada y hundida por la posguerra.

El capítulo segundo contiene una clasificación de la narrativa por su temática y su tipo (neorrealista, existencial e histórica), no muy alejada que la que han propuesto Jiménez Madrid y Herzberger. Pero Jiménez Madrid no analiza *El Griego* como novela histórica, o *Jaque a la dama* y *Los jinetes del alba* como novelas existenciales. Y Herzberger sitúa en un epígrafe titulado “Hacia una literatura de la imaginación” novelas como *Extramuros* y *Cabrera*, que yo he clasificado como novelas históricas.

No obstante, la novela neorrealista es el principal objeto de estudio de mi tesis y, en ella, incluyo a *Los bravos*, *En la hoguera* y *Laberintos*. En estas novelas, dejando a un lado las novedosas técnicas narrativas, se ve mejor la incorporación de la influencia cinematográfica traducida en literatura y no sólo por el empleo de una técnica innovadora en el ámbito literario, sino por la coherencia con la ideología de los directores italianos que pretendieron mirar justamente una sociedad injusta.

En el apartado de las novelas existenciales, se encuentran *El hombre los santos*, *Libro de las memorias de las cosas*, *Jaque a la dama*, *Los jinetes del alba* y *Balada de amor y soledad*. Algunos críticos creen que en España no existió una verdadera novela existencial -cuyos temas serían la angustia, la soledad, la frustración, la muerte, etc.- porque, cuando a floraba

en Europa la novela existencial, en España se cultivaban novelas con la intención de criticar la sociedad, al modo que había empezado con la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela.

Se considera, entonces, la novela existencial española como una ramificación de la novela existencial europea, más filosófica que social, si seguimos el ideario de Simone de Beauvoir, cuya definición según Guillermo de Torre, señala que el autor “pretende captar el sentido en el corazón, [manifestar] un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo”<sup>2</sup>.

*La que no tiene nombre*, *Extramuros*, *Cabrera* y *El Griego* siguen el modelo, a mi juicio, de la novela histórica. Las tres primeras obras merecen más atención porque, con ellas, junto con la novela neorrealista, Fernández Santos ha conseguido mejores resultados tanto de crítica como de público.

El capítulo tercero está constituido por tres secciones. En la primera trato el neorrealismo italiano, tanto su origen como, sobre todo, un acercamiento a las películas neorrealistas italianas y a sus directores: Visconti, De Sica y Zavattini, Rosellini, Antonioni, Fellini, etc. Estos son quienes comenzaron a mirar la realidad de manera diferente, a auscultar la realidad desde cerca, desde un punto de vista humano, y a expresar esta

---

<sup>2</sup> Véase Guillermo de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en la literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 152.

realidad de la manera más próxima a la verdad. Por ello, los cineastas neorrealistas no quisieron rodar sus films en un estudio, sino que salieron a la calle con sus cámaras; no dependieron de actores profesionales, sino que filmaron a la gente de la “calle”; no dejaron la cámara fija, sino que la pusieron en movimiento para que los espectadores se sintieran inmersos en la película. Todo ello, llegado a España, se convirtió en un fervoroso acontecimiento cultural, según podemos deducir de las declaraciones de Juan Antonio Bardem para la apertura de las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* en Salamanca.

En España, también se dejó sentir la influencia de la literatura italiana de carácter neorrealista, justamente, en los narradores del medio siglo. Entre los escritores neorrealistas italianos (Pavese, Vittorini, Pratolini, Moravia, etc.) destaca Pavese por su influencia en Fernández Santos, especialmente en *Cabeza rapada*<sup>3</sup>. Es algo que se puede comprobar en diversos estudios, principalmente en la tesis inédita de Eugenio Asensio Solaz que contiene no sólo información sobre la relación de Pavese con Fernández Santos, sino también con otros escritores

---

<sup>3</sup> Como apunta Peña-Ardid, “los fragmentos de vida tomada *in fraganti* que aparecen en *Paisà* de Rosellini, estarían en la base de los cuentos que Fernández Santos agrupa bajo el título *Cabeza rapada*”. Carmen Peña-Ardid, “La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, (1991), tomo XVIII, fasc. 1 y 2, pp. 184-185.

del medio siglo<sup>4</sup>. Se trata de autores españoles que adoptaron el movimiento cultural surgido en Italia y aplicaron una visión sociológica a la literatura, a diferencia de los escritores italianos quienes no sólo no gozaron de uniformidad entre ellos, sino que tampoco formularon una teoría estética ni una ideología sociológica ni crearon una escuela: sólo fueron “un conjunto de voces, en gran parte periféricas, un descubrimiento múltiple de diversas Italías”<sup>5</sup>.

El segundo epígrafe de este capítulo se centra en los cambios culturales de la España de posguerra, enfocando el movimiento cinematográfico y su relación con los directores italianos y con *la generación del medio siglo*. Destacaron la 1ª y 2ª *Semana del cine italiano*, (1951 y 1953) y las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* de 1955, pues en ellas se empezó a opinar libremente sobre los problemas del cine español y sobre aspectos culturales en general.

En el tercer epígrafe, dejando a un lado la influencia en *la generación del medio siglo* de otras literaturas extranjeras así como de la española, sobre todo de la generación 98, realizo un estudio sobre las nuevas técnicas literarias surgidas en los primeros años del siglo XX, ya que se trata de una renovación

---

<sup>4</sup> Véase Eugenio Asensio Solaz, *La presencia de Cesare Pavese en los narradores del medio siglo*, Barcelona, Univ. de Barcelona, 1996.

<sup>5</sup> Italo Calvino, prólogo a *El sendero de los nidos de araña*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 14.

estilística que está en la base de los escritores del medio siglo. Las novedosas técnicas narrativas, provenientes de influencias extranjeras, llenaron las novelas de estos autores, por ejemplo, el desplazamiento del punto vista del narrador, en detrimento del narrador omnisciente decimonónico; el personaje colectivo que lleva a la desaparición del héroe en la novela; el tiempo reducido a horas, días, meses frente a toda una vida o a siglos que se habían impuesto en las novelas del siglo XIX -de ahí que la “morosidad” narrativa fuera evidente-; el espacio reducido y desplazado de lo rural a lo urbano, más concretamente a sus calles, cafés, salones, pasillos... Así, según M. Bajtín, el cronotopo de las novelas modernas ya no es un lugar bucólico, como en las narraciones pastoriles, ni un castillo como en las góticas, ni el salón de las decimonónicas. Ahora, el espacio suburbano, el pueblo formarían el cronotopo de las novelas modernas. Del mismo modo, el monólogo interior, como el utilizado por Joyce ya no se encuentra solo, incluso existen novelas totalmente construidas con dicha técnica narrativa.

También el objetivismo francés, del *Nouveau roman*, abrió a los miembros del medio siglo la puerta para entrar en una dimensión que todavía no existía en España: la posibilidad de percibir los objetos de distintas maneras y posiciones, cuya finalidad no se encontraba a veces muy lejos de la de las películas neorrealistas italianas. Ambos movimientos coincidían en la intención de revelar una realidad oculta e insólita.

En cuanto a la influencia de la literatura americana, por ejemplo, el “conductismo”, los autores españoles no se quedaron en la simple lectura de las obras representativas de esta tendencia, sino que experimentaron con unas técnicas en sus novelas. Así, para expresar el asombro por la revelación de la realidad, los novelistas del medio siglo optaron por el conductismo, el *behaviorismo*, que tenía su origen en la psicología, en los trabajos del psicólogo americano, W. James, quien, apartándose de los pensamientos de sus pacientes, prestaba atención solamente a sus conductas, ya que sostenía que los gestos de los pacientes eran suficientes para establecer un diagnóstico. Posteriormente, los novelistas de “la generación perdida” aplicaron ese método a sus novelas.

He tratado también los nuevos caminos de la novela española de los años sesenta, señalando la importancia de la obra de Luis Martín Santos, *Tiempo de silencio*, junto con Juan Benet, Juan Goytisolo y Juan Marsé. Y es que, en mi opinión, estos cuatro novelistas intentaron renovar no sólo las técnicas narrativas sino también la forma de ver la realidad. Reunidos bajo el nombre de “realismo crítico”, pretendieron sustituir el movimiento literario anterior, denominado “novela social”, porque pensaron que no era suficiente, ni siquiera en su objetivo de concienciar a los españoles del crítico momento en que vivía el país; tampoco estaban conformes con los “novelistas metafísicos” por ser éstos demasiado subjetivos y conformistas con la sociedad de entonces.



Técnicamente parece que suponen un retorno a la estructura tradicional, al narrador omnisciente; sin embargo, intentan dotar de un nuevo significado el lenguaje literario. También destacan por el empleo de “la ironía”, entre otros recursos.

En el capítulo cuarto, he resumido los estudios narratológicos existentes, exclusivamente como punto de partida para analizar las obras elegidas. De hecho, no sigo una única orientación teórica, porque he utilizado en líneas generales, los libros de Edward M. Forster, Gérard Genette, Mieke Bal, Antonio Garrido Domínguez, María del Carmen Bobes Naves, Darío Villanueva, etc., así como otros estudios relacionados con la narratología.

En cuanto al narrador, intento exponer su nueva faceta: por ejemplo, la conversión del narrador omnisciente en un narrador observador, o sea, la preferencia del *telling* al *showing*, para lo que fue decisiva la aportación de los escritores norteamericanos. En este sentido, los narratólogos franceses definen al narrador por su grado de conocimiento de la narración presentada. Así, Gérard Genette insiste en la importancia de la *focalización*, ya que distingue al narrador por su capacidad informativa y por su disposición. Por ello, el crítico francés intenta revelar el “sujeto de la percepción (quién ve-modo)” y “el de la enunciación (quién habla-voz)”.

También, he tratado ampliamente la propuesta de Darío Villanueva sobre las distintas tipologías narrativas: a saber;

*omnisciencia autorial, omnisciencia neutral, omnisciencia selectiva y multiselectiva y yo-testigo y yo-protagonista. Sin olvidar la noción de autor implícito de Wayne Booth<sup>6</sup>.*

En el campo de los personajes, he partido de la dicotomía establecida por Edward Morgan Forster, quien distingue dos tipos de personajes: los *planos*, reconocibles en la novela por el mantenimiento de una idea o cualidad; y los *redondos*, representados por sus vicisitudes a lo largo de la novela. También recojo las propuestas de los escritores franceses, quienes creyeron que, en una novela, lo menos importante era el personaje frente a la mayor importancia de la estructura; a consecuencia de ello, los personajes de la novela moderna han ido perdiendo terreno hasta llegar a la novela sin protagonistas o protagonizada por un “personaje colectivo”.

Una vez más, los estudios de D. Villanueva y G. Genette fueron mi principal fuente documental para realizar el estudio del tiempo. El tratamiento del tiempo es fundamental a la hora de analizar una novela. Así, en mi trabajo, he consultado no sólo a los dos críticos antes mencionados, sino también los estudios de Antonio Garrido Domínguez, Mieke Bal y Seymour Chatman.

Genette nos presenta una amplia noción del tiempo, distinguiendo tres dimensiones: *orden, duración y frecuencia*. Anteriormente nos explica los conceptos de *relato primario, anacronía, alcance y amplitud*. Todas estas nociones,

---

<sup>6</sup> Wayne Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974.

presentadas brevemente, son instrumentos para el análisis contenido en las páginas del capítulo quinto.

Por lo que tiene que ver con el espacio, destaco la reducción espacial junto con la temporal en las novelas a partir del siglo XX.

En cuanto a las técnicas narrativas, subrayo la importancia del monólogo interior y del estilo indirecto libre por la importancia que adquieren al interpretar los pensamientos de los personajes. El monólogo interior intenta revelar la más recóndita cavilación del personaje sin depender del narrador, quien se encargaba de ello en las novelas decimonónicas. El estilo indirecto libre presenta un aspecto similar al monólogo interior compuesto sin *verba dicendi*, si bien expresa la opinión del narrador sin salirse de la narración del personaje. Así, no sólo economiza la narración y varía el medio de expresión, sino que también frena la presencia del narrador en la novela, aunque el estilo indirecto libre siga regido por él. En cualquier caso, si el monólogo interior era una manera de manifestar las ideas del narrador a través de los personajes, por el contrario, en el estilo indirecto libre los personajes arrebatarán el protagonismo al narrador.

En el capítulo quinto trato la primera etapa novelística de Fernández Santos (1954-1964) que va a coincidir con el auge neorrealismo en España tanto en el ámbito literario como en el cinematográfico. El hecho no es causal porque, como se ha dicho, Fernández Santos es uno de los impulsores del

neorrealismo junto a autores como Sánchez Ferlosio. En efecto, Fernández Santos y Sánchez Ferlosio publicaron sus primeras novelas en fechas muy próximas: *Los bravos* (1954) y *El Jarama* (1956), años cercanos al estreno de películas como *Esa pareja feliz* (1951) y *¡Bienvenido, Mr. Marshall* (1952). Sin duda, Fernández Santos ejerció como pionero en la divulgación del ideario neorrealista, al menos en la creación literaria - anticipándose a Sánchez Ferlosio- aunque a veces la figura del primero se haya visto ensombrecida por la atención dispensada por la crítica a la producción del segundo. Si se valorara más el diferente modo de mirar a la sociedad española del momento con técnicas narrativas nuevas como el empleo de la simultaneidad, la reducción temporal y espacial y el personaje colectivo, que se dan en *Los bravos*, se apreciaría el nacimiento de una “nueva novela”.

En *Los bravos*, Fernández Santos intenta acercarse a la realidad desde un pueblo innominado que “ni siquiera figuraba en los mapas”. La obra transcurre en tan sólo catorce días, en los que se ve claramente el empleo de la simultaneidad de las acciones y de la narración en general. Cuenta con un “protagonista intensivo”, el médico, según Jiménez Madrid, y con una protagonista, Socorro, más importante en el sentido funcional de la novela, según Concha Alborg, y, así, presenta una nueva gama de personajes, pues cada uno de ellos tiene tanta importancia como el otro y ambos son, presumiblemente, protagonistas de la novela junto con don Prudencio.

Es curioso señalar cómo del “espacio innominado” se pasa a un interés por conocer España lo que constituía una empresa de los intelectuales de entonces, bien escritores, bien cineastas. Su propósito era conocer el país de primera mano, de ahí que las andaduras por todo el territorio nacional se convirtieran en una tarea emprendida también por cineastas italianos como Zavattini, quien recorrió buena parte de la geografía española para realizar una película sobre la realidad del momento que, finalmente, no rodó.

Como decía un personaje de *En la hoguera*, “Ahora hay mucha costumbre de conocerlo todo” y “Todo el mundo viaja”. Fernández Santos también salió del café Gijón y se lanzó a los caminos para conocer la España de los años cincuenta. Creo que el resultado es *En la hoguera*, porque el espacio de *Los bravos* y *Laberintos* era ya conocido por Fernández Santos por su procedencia familiar y por sus experiencias en la guerra civil española. El único espacio conocido por su andadura en la primera etapa novelística, según mi parecer, es *En la hoguera*, donde también se acentúa una crítica social centrada en dos hermanos, uno de los cuales, joven y tísico, tiene que trabajar en una mina. La tuberculosis tiene también un protagonista masculino, Miguel, uno de los prototipos de joven de los años cincuenta en España. Con él veremos una actitud ante la vida y también la situación real en la provincia de Segovia y sus habitantes. Curiosamente, es la situación del entorno la que le da un empujón para decidir una alternativa vital.

En definitiva, hemos de considerar que *Los bravos* es una representación de la vida cotidiana de un pueblo con menos intención de denuncia social que las primeras novelas de Sánchez Ferlosio y Aldecoa, y que la segunda novela de Fernández Santos, *En la hoguera*, es una obra que llega a denunciar, aunque no sistemáticamente, la realidad del modo en que lo hacían los escritores coetáneos reunidos bajo el epígrafe de “novela social”, por ejemplo Antonio Ferres o Antonio López Salinas. En ello se aprecia, pues, un salto cualitativo importante.

Concluimos que, con *Laberintos*, Fernández Santos se acerca más a los novelistas que pretendieron cambiar la imagen de España, entre ellos Martín Santos, Juan Benet, Juan Goytisolo y Juan Marsé, quienes se desmarcaron del realismo social. Fernández Santos escoge aquí a jóvenes escritores y pintores para crear una novela en la que destaca la monotonía, en consonancia con los propios personajes de la obra, quienes aparecen sin grandes ideas sobre la vida, persiguiendo tan sólo el éxito y el lucro. Así, Pedro, el protagonista, y sus amigos aparecen como jóvenes apáticos ante la vida: sólo Celia, la protagonista, se caracteriza por sus deseos de triunfar como pintora y por su insistencia en ser una mujer liberal e independiente.

El interés por presentar una realidad dura e insólita y por criticar algún sector de la sociedad, realizado por los escritores citados arriba, se puede valorar también en esta novela con la

que culmina la primera etapa novelística, neorrealista, de Fernández Santos. Las tres novelas podrían equipararse a la trilogía cinematográfica de De Sica y Zavattini, pues cada una de ellas presenta un problema de la sociedad italiana de los cuarenta: el paro en *Ladrón de las bicicletas*, la precariedad de la infancia en *Limpiabotas* y la soledad de los jubilados en *Umberto D.* Del mismo modo, Fernández Santos presenta problemas de la sociedad española durante los años cuarenta y cincuenta: la pobreza y el abandono de un pueblo en *Los bravos*, enfermedades como la tuberculosis en *En la hoguera* y la tediosa actitud de los jóvenes “intelectuales” en *Laberintos*. Esta intención de crítica social se diversifica en *Cabeza rapada*, centrado especialmente en la situación de los niños y adolescentes.

*Cabeza rapada* precede a *Laberintos* en la fecha de publicación; sin embargo, sabemos que algunas de sus narraciones se publicaron en *Revista Española* con anterioridad a *Los bravos*. De ahí que se pueda hablar de similitud entre los temas, espacios y técnicas entre su primera novela y la colección de cuentos galardonada con el Premio de la Crítica en 1958.

En gran medida, se trata de trazos de vida en los que el autor intenta captar la emoción y el sentimiento de unas cuantas situaciones humanas captadas ante nuestros ojos en el curso breve y fugaz de su realidad directa e inmediata. Sin que participen de una estructuración previa, los cuentos se pueden dividir por núcleos temáticos, el punto de vista del narrador, la

intencionalidad crítica o los espacios, según se ve en mi estudio. También examino su relación con las novelas, pues como observó Jiménez Madrid, “*Cabeza rapada* responde al eje climático de *En la hoguera* y apunta ya la dirección de *Laberintos*”<sup>7</sup>.

En el nivel del narrador, la representación de la óptica de los niños es una de las características fundamentales de los autores de la generación del medio siglo. Fernández Santos utiliza esta perspectiva en “Cabeza rapada”, “Día de caza”, “Hombres” y “Pecados”, narrados en primera persona, y en “Una fiesta”, “Muy lejos de Madrid”, “El final de una guerra” y “El primo Rafael”, narrados en tercera persona.

Por el empleo de un tiempo histórico, destacan “El sargento”, que se sitúa en la guerra de Cuba, y “Día de caza”, que hace referencia a la guerra de África -el Desastre de Annual-. Así, estos dos cuentos se alejan de otros que se sitúan en la Guerra Civil o en la posguerra. Otro cuento singular para mí es “Este verano”, pues en él se menciona Corea del Sur, lo que, además, nos informa sobre el tiempo histórico del relato, porque Corea fue dividida tras la guerra civil de 1953.

---

<sup>7</sup> Véase Ramón Jiménez Madrid, *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*, Murcia, Univ. de Murcia, 1991, p. 87; y véase, también, Concha Alborg, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 106.



En la mayoría de los cuentos encontramos a niños y a adolescentes como protagonistas, a excepción de “La vocación”, “El doble”, “El sargento” y “Este verano”, protagonizados por adultos. En cuanto al espacio, se puede dividir en tres núcleos: las tierras astur-leonesas (“Una fiesta”, “Día de caza”, “Llegar a más”, “Hombres”, e “Historia de Juana”); Madrid (“Cabeza rapada”, “La vocación” y “El doble”); y Segovia y su provincia (“Muy lejos de Madrid”, “El primo Rafael”, “Pecados” y “El final de una guerra”). “Este verano” se diferencia de los otros por situarse en un pueblo portuario, así como “El sargento” que se ambienta fuera de territorio español.

En definitiva, a lo largo de este trabajo intentaré demostrar la relación literaria de la narrativa de Fernández Santos con la generación del medio siglo, y sus innovadoras aportaciones, así como la influencia del neorrealismo en la literatura española contemporánea, creo que Fernández Santos no sólo fue un miembro de dicha generación, sino que ocupó en ella un lugar privilegiado por el que tendría que ser más estudiado en el futuro.

## **Capítulo Primero: Jesús Fernández Santos**

## 1-1. Vida

Nace Jesús Fernández Santos en Madrid en 1926<sup>1</sup>, aunque su familia proviene de un pueblo llamado Cerullada, provincia de León. Por ello que algunos críticos literarios lo estudiarán como autor relacionado con Madrid<sup>2</sup>, y otros lo clasificarán como autor leonés<sup>3</sup>.

Yo me inclino también por subrayar la importancia de sus orígenes, ya que en una entrevista el propio Fernández Santos afirmaba: “(...) no, yo no he nacido en León; pero no se es

---

<sup>1</sup> Manuel Vicent describe a Jesús Fernández Santos: “lo veo dividido en dos partes: de cintura hacia arriba tiene cuerpo de escritor, y va vestido como una foto de solapa, suéter con cuello de cisne, chaqueta de paño deportivo y una mirada sombreada por la montura de las gafas de carey (...). De pronto notas de cintura para abajo [que] tiene un cuerpo de oficinista con muchos trienios, la bisagra levemente engatillada, los bajos muy amplios, formando una carrocería densa, fabricada por largas horas de mesa camilla o sillón de orejas o mesa de trabajo, un sedentarismo de salón-esatr-comedor. (...) pelo castaño, insinuando una melena algo desvaída, con una ala sobre la frente alta y noble; ojos al pelo, la lengua viperina, la piel morena con una palidez cetrina, bajo las costillas un corazón de oro, un poco más al sur, un hígado famoso muy castigado por el alcohol durante la etapa del realismo”. M. Vicent, “El hígado en una taza de manzanilla”, *El País Semanal*, 1- jun.- 1980.

<sup>2</sup> Ignacio Soldevila Durante, *La novela española desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982, pp. 232-239.

<sup>3</sup> Francisco Martínez García, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982, pp. 1044-1063.

de la ciudad o de la religión en que uno nace, sino de allí en donde se vive; y en tal sentido yo he pasado gran parte de mi vida al pie de la raya que separa a León de Asturias; yo nací en Madrid, pero soy producto de una emigración, una emigración que existe todavía, hacia las ciudades, hacia las grandes capitales, una emigración de tipo familiar”<sup>4</sup>. Ciertamente, su familia provenía de las montañas leonesas, pero además a lo largo de su narrativa se percibe la intención de reivindicar su lugar de origen en constantes recreaciones de estas tierras, como ocurre en sus obras literarias más significativas, por ejemplo, *Los bravos*, *La que no tiene nombre*, *Los jinetes del alba*, etc.

Tempranamente perdió a su madre, aunque apenas fue consciente de ello –como él mismo declaró en varias ocasiones–, pues sólo tenía un año y medio cuando ocurrió. De cualquier forma, de su familia surgieron algunos personajes más o menos relacionados con el arte: un hermano fue escultor, otro torero (cuyo nombre y ficha constan en el “Cossío”) y otro tallista. La infancia estuvo marcada por su padre y sus tres hermanas y por la educación que recibió en un colegio de los Hermanos Maristas en Madrid. Cuando tenía diez años estalló la guerra civil española, mientras estaba de veraneo en Segovia: allí hizo el ingreso y el primer curso de Bachillerato con los misioneros del Corazón de María. El escritor señalaba: “la guerra me sorprendió

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 1046.

veraneando al otro lado de la sierra (cerca de San Rafael)... lo que recuerdo es una inseguridad constante en las personas que me rodeaban”<sup>5</sup>.

A los diez años (1936), su padre, quien se había establecido por cuenta propia y con varios negocios, el último de ellos una tienda de muebles cerca de la plaza de Tirso de Molina, murió repentinamente. De vuelta ya a Madrid, transcurre su época de adolescente y colegial, de la que no guarda muy buen recuerdo: su adolescencia quedaba bruscamente a medio camino, sin haberse formado por completo su recepción del mundo. Fue, entonces, cuando empezó a familiarizarse con el mundo del cine, probablemente para evadirse de su soledad.

Se matriculó en la Facultad de Filosofía y Letras, especialidad de Historia, y allí conoció a escritores tan destacados como Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Medardo Fraile, Alfonso Sastre, etc. Compaginó sus estudios universitarios con el cine en el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, y llegó a dirigir el Teatro Universitario, donde mantuvo una estrecha colaboración con Florentino Trapero y Alfonso Sastre que plasmó con la puesta en escena de obras de Tennessee Williams y Paul Claudel, incluso, de su propia obra teatral *Mientras cae la lluvia*. Más tarde, tuvo la oportunidad de especializarse en el cortometraje. “Esa

---

<sup>5</sup> Jorge Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982<sup>1</sup>, p. 11.

independencia económica le permitió dedicarse sin urgencias ni compromisos a la creación literaria, y el tiempo dedicado a la realización de films le procuró un conocimiento directo y profundo de personas y de lugares que podrían compensar con profundidad la falta de exclusividad”<sup>6</sup>.

Tras abandonar la Facultad, participó en *Revista Española*<sup>7</sup> que estaba dirigida y financiada por Antonio Rodríguez Moñino. Fue Alfonso Sastre quien pidió la colaboración de Fernández Santos que aún estaba en el Teatro Universitario. En algún escrito de los recogidos en el libro de Jorge Rodríguez Padrón se puede comprobar su visión del estudio universitario: “yo comprendía que para la carrera no servía y, además, aunque la terminara, tal como las cosas estaban entonces, no me iba a solucionar económicamente la vida. De modo que la dejé...”<sup>8</sup>.

---

<sup>6</sup> I. Soldevila Durante, *op. cit.*, 1982, p. 232.

<sup>7</sup> Rodríguez Padrón subraya que “*Revista Española* supone un hito, aunque fugaz como toda empresa altruista, y mucho más las culturales, en aquellos años. Había sido Antonio Rodríguez Moñino, (...), además de ser un maestro, quien tuvo la idea, quien aglutinó en la revista, y en cierto modo en torno a la naciente editorial Castalia, al núcleo de aquella generación de jóvenes escritores.” J. Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, 1982<sup>1</sup>, p. 18. Especificaré más adelante la repercusión de *Revista Española* de ese tiempo.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 15.

Lo que le nutrió como escritor fueron las reuniones mantenidas en la cafetería de la Facultad a las que asistían Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité y Rafael Sánchez Ferlosio, etc. Se puede decir que, en cierta manera, convivieron ligados por un lazo literario. Así mismo, todos ellos compartieron un notable sentido crítico, una tendencia al diálogo sin prejuicios y una gran capacidad para reflexionar sobre la situación de posguerra. Su estrecha amistad y los lazos afectivos les procuraron respeto mutuo. Antes de formarse un grupo: Ignacio Aldecoa y Carmen Martín Gaité habían sido compañeros de Filología en Salamanca y en Madrid conocieron a Josefina Rodríguez y Sánchez Ferlosio, con los que, respectivamente, contrajeron matrimonio. De ese grupo llamado “Escuela de Madrid”, se incorporaron Jesús Fernández Santos y Alfonso Sastre con el nacimiento de la *Revista Española*. De modo que formaría un factor importante para establecer un nuevo clima literario en España junto con la “Escuela de Barcelona”<sup>9</sup>.

La producción literaria de Fernández Santos se extiende casi treinta y tres años, desde su primera publicación en 1954, *Los bravos*, que fue finalista en el Premio Nadal, y que en realidad había sido publicada en 1952 como folletín en la revista *Ateneo*, hasta *Balada de amor y soledad*, de 1987. En general, sus novelas han sido bien tratadas por la crítica, y se le

---

<sup>9</sup> Véase Laureano Bonet, *El jardín quebrado: La escuela de Barcelona y la cultura del medio siglo*, Barcelona, Ediciones Península, 1994.

otorgaron varios premios literarios. Fue galardonado, en 1957, con el Premio Gabriel Miró por *En la hoguera* y en dos ocasiones con el de la Crítica por *Cabeza rapada*, en 1958, y por la novela *El hombre de los santos*, en 1969. Consiguió el Premio Nadal y el Ciudad de Barcelona en 1970 por su *Libro de las memorias de las cosas* y obtuvo el Premio Fastenrath de la Real Academia Española en 1977 por *La que no tiene nombre*. Ganó, con *Extramuros*, el Premio Nacional de Literatura en 1979 y el Premio Planeta en 1982 por *Jaque a la dama*. Por último, *El Griego*, mereció el Premio Ateneo de Sevilla en 1985.

El cine le sacó de las tertulias del Café Gijón y le lanzó por los caminos de la España. En palabras de Fernández Santos, “Gracias al cine documental he llegado a conocer España de primera mano, en sus rincones más significativos, en sus gentes, en su historia, pero también me ha regalado el tiempo necesario y una infinidad de ideas para concebir cuentos y novelas que luego desarrollaría”<sup>10</sup>. Además de pertenecer a la generación literaria del medio siglo, y por lo que a su actividad cinematográfica se refiere, Fernández Santos puede considerarse miembro de la promoción filmica de Carlos Saura, José Luis Borau, Julio Diamante y Eugenio Martín, es decir, posterior a la de Luis García Berlanga y Juan Antonio Bardem.

---

<sup>10</sup> J. Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, 1982<sup>1</sup>, p. 19.



En su carrera cinematográfica, también fructífera y premiada, destacan varios cortometrajes: *El Greco*, premiado de la Bienal de Valencia en 1959 y, del mismo año, el documental *España 1800*, con el que pretendió ofrecer un homenaje a Goya dando a conocer su obra y los lugares en que ésta y la vida del pintor se desarrollaron. “*España 1800* (Premio del Círculo de Escritores Cinematográficos y del Sindicato Español del Espectáculo) fue poco después secuestrada por la Dirección General de Seguridad por motivos de censura y hubo de ser retocada hasta conformar una nueva versión que pasó a llamarse *Goya y su tiempo* (Premio del Festival de Montecarlo en 1960)”<sup>11</sup>.

Entre 1960 y 1964 dirigió el rodaje del que fue su primer y último largometraje, *Llegar a más*, que no obtuvo un gran éxito ni ningún tipo de repercusión crítica.

Si tenemos en cuenta la calidad de su obra literaria y los premios conseguidos por este autor, cabe realizarse una pregunta: ¿Por qué razones no ha sido tan famoso o estudiado como otros escritores contemporáneos? Concha Alborg aventura una respuesta:

Es posible que esto se deba a su popularidad cinematográfica; el público que leía su crítica de cine [fue

---

<sup>11</sup>Susana Pastor Cesteros, *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Univ. de Alicante, 1996, p. 76.

crítico de cine de *El País*] no era el mismo que se interesaba por la novela<sup>12</sup>.

En 1964 apareció su tercera novela, *Laberintos*, quizá la más criticada y silenciada. Su segundo, tercero y el último cuento, *Las catedrales*, *Paraíso encerrado* y *A orillas de una vieja dama*, respectivamente salieron a la luz en 1970, 1973 y 1979<sup>13</sup>.

En los años ochenta, exceptuando *Cabrera* de 1981 y *Jaque a la dama* de 1982, decayó un tanto la calidad literaria de sus obras probablemente por los problemas de salud del autor sufrió una hemorragia interna en 1982. Siguió escribiendo *Los jinetes del alba*, en 1984, y su larga producción literaria cesó con *Balada de amor y soledad*, en 1987.

Fernández Santos muere en 1988 tras haber luchado contra una penosa enfermedad.

---

<sup>12</sup> Concha Alborg, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 12.

<sup>13</sup> Antes de publicar *A orillas de una vieja dama*, publicó *Cuentos completos*, Madrid, Destino, 1978.

## **1-2. Contextos del autor**

Lo primero que hay que advertir es la variedad de denominaciones que se aplican a la etapa literaria en la que se encuentra Jesús Fernández Santos. José María Castellet fue quien empezó a utilizar la etiqueta de *la generación del medio siglo* para designar a algunos escritores cuyas obras se editaron alrededor de la primera mitad de los años cincuenta.

La mayor parte de los críticos literarios, como Eugenio García de Nora, Darío Villanueva y Gonzalo Sobejano sitúan a Jesús Fernández Santos como integrante, junto con Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, de *la generación del medio siglo*. Esta generación, cuyos miembros habían nacido entre 1925-1936, se centrará en principio en preocupaciones de corte social que reflejan en sus obras literarias. Todos estos escritores consideran la literatura como un medio de comunicación y coinciden en varios puntos esenciales: se esfuerzan por describir la realidad contemporánea del país y testimoniar sus problemas con el fin de despertar las conciencias de los lectores. Para ello, elaboran una novela de la manera más objetiva posible buscando una amplia repercusión social. De este modo, los lectores deberían identificarse con las propuestas generalizadas planteadas por los novelistas.

Jorge Rodríguez Padrón, el crítico que más se ha ocupado de la obra de Jesús Fernández Santos, no le considera parte del realismo de los cincuenta, sino:

un novelista de tradición realista pero que se permite alguna que otra incursión en campos más dilatados. Que trasciende la realidad inmediata, vulgar si se quiere, para darle entidad literaria y remover desde ella la dinámica actuación social que pudiera tener. No desecha nunca esta postura y se identifica plenamente con lo que hace<sup>14</sup>.

Manuel García-Viñó no tiene duda de que Jesús Fernández Santos pertenezca al grupo realista, pero, al mismo tiempo, acepta que ocupa un lugar aparte, “al que le llevan su talento de auténtico creador y su independencia de artista, que, sin dejar de hacerle participar de ciertas características comunes, le alejan (...) de los que escriben bajo los dictados de una posición social o por mejor decir, política”<sup>15</sup>.

Eugenio García de Nora encasilla a Fernández Santos en la llamada “nueva oleada”, junto a otros escritores representativos de la época. En las siguientes líneas se puede percibir su opinión sobre *la generación del medio siglo*:

La oscilación entre el lirismo subjetivo y la objetividad despersonalizada es tal, que no sólo caerían de un lado

---

<sup>14</sup> Jorge Rodríguez Padrón, “Jesús Fernández Santos y la novela española hoy”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1970), nº 242, p. 441.

<sup>15</sup> Manuel García-Viñó, *Novela española actual*, Madrid, Heliodoro, 1986, p. 113.

(como líricos) Ana María Matute, Lauro Olmo, Antonio Ferres y Mario Lacruz, y de otro (como objetivos) Sánchez Ferlosio en el *Jarama*, Aldecoa en *Gran sol*; sino que estos mismos autores –Aldecoa y Ferlosio– son también (en *El fulgor y la sangre* y en *Alfanhuí*) auténticos poetas; y si una especie de equilibrio difícil y fecundo entre ambas tendencias caracteriza a Fernández Santos, Goytisolo-Gay, López Pacheco, García Hortelano, la distensión casi angustiada y obsesionante entre el “yo” y el mundo, entre la realidad y el ensueño, está siempre en el corazón mismo de los relatos de Juan Goytisolo<sup>16</sup>.

Gonzalo Sobejano interpreta a Jesús Fernández Santos como un novelista “más fiel a sí mismo, más seguro en la posesión y perfeccionamiento progresivo de un estilo unitario de novelar, y uno de los que mejor representaban las virtudes de la novela social y más lejos se habían mantenido de sus habituales escollos”. Y añade que “no es que Fernández Santos pudiera ser calificado íntegramente de social-realista ni de objetivista, sino que ésta fue desde luego su tendencia inicial, puesta de relieve sobre todo en *Los bravos*”<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Eugenio García de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, Madrid, Gredos, 1973, p. 262.

<sup>17</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975, pp. 342 y 319-320, respectivamente.

Santos Sanz Villanueva reconoce a Jesús Fernández Santos como un novelista de tendencia neorrealista, junto con Ignacio Aldecoa, Rafael Sánchez Ferlosio y Carmen Martín Gaité, y subraya la importancia de su primera novela, *Los bravos*, que se publica en 1954, una de las fechas inaugurales de la manifestación de los jóvenes escritores. De hecho, esta obra junto con *El Jarama* de Sánchez Ferlosio se puede considerar como una de las más significativas en la formación del medio siglo<sup>18</sup>.

José María Martínez Cachero sitúa a Fernández Santos en un grupo de “una nueva generación” con sus habituales compañeros -Sánchez Ferlosio, Aldecoa, Martín Gaité, Matute- y “constituyen un «grupo homogéneo, de amigos, de formación universitaria, rebelde»”<sup>19</sup>.

Pablo Gil Casado cree que Fernández Santos inicia en España el realismo crítico social con *Los bravos* y le clasifica dentro del marco “El Campo”, con siete atributos: la abulia, el campo, el obrero, el empleado, la vivienda, los vecinos, los libros de viaje y la desmitificación<sup>20</sup>. Y el estudioso pone más relieve “El

---

<sup>18</sup> Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, vol. I, Madrid, Alhambra, 1980, pp. 106-110.

<sup>19</sup> José María Martínez Cachero, *La novela española entre 1936 y fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997, p. 172.

<sup>20</sup> Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix-Barral, 1975, pp. 145-512 y, para “el campo”, véase pp. 217-298.

Campo”, quizá “porque es en la sociedad rural donde existen las mayores injusticias y desigualdades”<sup>21</sup>.

En un breve resumen, Luis Suñén opina que, a pesar de ser considerado por una gran parte de la crítica como iniciador del realismo social de los años cincuenta, Fernández Santos “ha sabido alejarse progresivamente de corsés estrechos y de falsillas limitaciones”<sup>22</sup>.

También según el estudio de Ignacio Soldevila Durante, Fernández Santos inició una nueva forma de novelar: la novela social. Esto se debe a su primera obra, *Los bravos*, de lo que el crítico comenta: “parece indiscutible que es una de las más notables obras entre las que se consideran originadas en la tendencia”<sup>23</sup>.

Concha Alborg, desde un punto de vista distinto, piensa que a Fernández Santos le interesa su país, no sólo en la actualidad, sino en su historia, en su pasado: “a través del conocimiento de la sociedad y del hombre se podrá llegar al autoconocimiento. La literatura viene a ser un medio para explicar una realidad, la suya”<sup>24</sup>.

---

<sup>21</sup> *Idem*, p. 217.

<sup>22</sup> Luis Suñén, “Jesús Fernández Santos o la memoria colectiva”, *Ínsula*, (1977), nº 371, p. 5.

<sup>23</sup> I. Soldevila Durante, *op. cit.*, 1982, p. 232.

<sup>24</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 16.

Ramón Jiménez Madrid opina que Jesús Fernández Santos retorna al pasado, a la vez que se interesa por el presente. Esta temporalidad se debe, según el crítico, a la situación política en que vivió el escritor: la búsqueda de nuevas fórmulas para manifestar su expresividad es fruto de la observación y la interpretación de las circunstancias de su tiempo <sup>25</sup>.

También observa que la obra de Fernández Santos influía de una manera u otra en todas y cada una de las direcciones de la narrativa española de posguerra:

Tomándola como prototipo, y pese a la independencia del autor, pueden vislumbrarse los aciertos y limitaciones de una literatura nacida en prisión y que camina, al ritmo del país, buscando la libertad, una libertad que a veces desemboca en desorientación. Asimismo la obra de Fernández Santos es significativa para marcar las distintas direcciones –existencial, social, estructural, etc.– por las que ha discurrido la narrativa española de posguerra<sup>26</sup>.

María Dolores de Asís tiene una visión similar a la de Sanz Villanueva y opina que la narrativa durante la década de

---

<sup>25</sup> Ramón Jiménez Madrid, *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*, Murcia, Univ. de Murcia, 1991, pp. 13-21.

<sup>26</sup> *Idem*, p. 18.



los años cincuenta muestra cierta homogeneidad en la tendencia neorrealista. “El gusto por describir la existencia de los humildes responde a la convicción de nuestros escritores de que es ahí donde residen filones ricos de humanidad no contaminados por los usos y formas civilizados. *Los bravos* es la obra que se inserta en el cambio que trajo el neorrealismo en la arquitectura y en la visión de la realidad”<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> María Dolores de Asís Garrote, *Última hora de novela en España*, Salamanca, Eudema, 1992, p. 116.

### **1-3. La generación del medio siglo**

#### 1-3-1. Definición

En los años cincuenta aparecen las primeras obras de una nueva promoción literaria, *la generación del medio siglo*. En una década en la que España empieza a salir de la postración de la guerra civil y está marcada por la inmigración del campo a las ciudades, en las que las fábricas ofrecen el señuelo del trabajo.

Pero el crecimiento de la industria no sigue el ritmo de la inmigración, y pronto las ciudades se ven sitiadas por un cinturón de miseria en el que los inmigrados viven en condiciones subhumanas, pero con la esperanza de una pronta promoción al obrerismo industrial. Hacia estos años llega a la edad adulta la primera generación de los hijos de la guerra, es decir, la de aquellos que vivieron como niños en edad de razón- y, sobre todo, en capacidad de memoria- los años de la guerra<sup>28</sup>.

El desarrollo industrial plantea un doble problema: el abandono del mundo rural -cerca de un cuarto de millón de personas por año en los comienzos de los cincuenta, sobre todo, jóvenes-, y la adaptación a la industria de una mano de obra agrícola. En consecuencia, se forma una clase social suburbana por el asentamiento de nuevos obreros. Sin embargo, sigue la misma tónica en el terreno político-social, que no es sino una continuación de la década anterior. El gobierno totalitario

---

<sup>28</sup> I. Soldevila Durante, *op. cit.*, 1982, p. 168.

mantiene la censura de cualquier manifestación de diversidad, sea política, literaria, social y, como veremos más tarde, cinematográfica.

Si los anteriores escritores, entiéndase los que empezaron la carrera novelística en los años cuarenta -Camilo José Cela, Miguel Delibes, etc.-, experimentaron en carne propia el trauma de la guerra civil, no fue menor el desgarrón espiritual que la guerra causó en los escritores del medio siglo, que la sufrieron en la niñez, en plena adolescencia y en la juventud. Cuando estos jóvenes se convirtieron en novelistas, es decir, cuando sintieron la necesidad de expresar sus recuerdos de infancia y juventud, recurrieron a la expresión de sus experiencias personales. Ignacio Soldevila Durante corrobora esta característica de *la generación del medio siglo*:

Lo que sí es característico de esa primeriza novela generacional es que el autobiografismo y la casi inevitable actitud lírica se conjugan con la tremenda temática de la infancia vulnerada más por el abandono que por la crueldad del hombre en la guerra, movido por instintos elementales como el miedo, el hambre, el sadismo o la lujuria, manifestados sin tapujos, delante de los ojos asombrados de los niños<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup> *Idem*, pp. 201-202.

Los jóvenes del medio siglo encontraron cerrado el camino hacia la cultura occidental y sólo de modo clandestino pudieron llegar a ella en su momento. Sin embargo, algunos rasgos comunes en la nueva orientación del novelar solucionaron los problemas formales por el injerto en el tronco nacional de nuevas técnicas de composición<sup>30</sup>. El enfrentamiento con la realidad del momento y el interés por los problemas humanos y sociales conforman una literatura con carácter de revelación del país y de sus conflictos internos. Esto explica que muchos escritores se convirtieron en testigos o reporteros de las informaciones superficiales y de las injusticias sociales de la época a fin de ofrecer una información que la prensa falseaba intencionalmente o silenciada por la censura. Sólo algunos mantienen la calidad artística de sus obras sin olvidar el reto de los intelectuales: la denuncia social.

En opinión de Pablo Gil Casado, quien sostiene que la denominación “generación del cincuentaicuatro” sería más apropiada que lo de “generación del medio siglo” acuñada por

---

<sup>30</sup> La generación del medio siglo guarda algunos puntos comunes con la del 98. En el artículo de Hipólito Esteban Soler afirma que “[la generación del 98] se encontraba en la vejez, que era la «dueña» del mercado literario de la época, respecto a la cual nos interesa resaltar que no adoptaron una actitud de rebeldía, sino en todo caso de ferviente admiración y respeto, sobre todo, con el anciano Baroja”. H. Esteban Soler, “Narradores españoles del medio siglo”, *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), n° 24, p. 267.

Castellet<sup>31</sup>, este grupo da testimonio de “la realidad española, labor que normalmente pertenece al periodismo; pero como la prensa no había mencionado durante muchos años cosa alguna que tuviese que ver con la situación político-social del país, los novelistas hacen de ese llamar la atención una especie de misión generacional”<sup>32</sup>.

También para José María Martínez Cachero, *la generación del medio siglo* la constituyen aquellos que eran niños durante la guerra civil española, cuyas peripecias y consecuencias padecieron y que, al mediar el siglo, van haciendo acto de presencia en el panorama literario con su peculiar talante, no unánime en modo alguno. El mismo crítico establece una división, en la que sigue a Andrés Amorós y Ricardo Senabre, de la rica diversidad de los componentes de la generación, y que tiene en cuenta la distancia en las fechas de nacimiento. De un lado están -Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaiterquienes constituyen un grupo “no politizado, y que son los primeros cronológicamente; de otro, «un grupo caracterizado por el realismo crítico», que busca una concreta y eficaz denuncia político-social, integrado por Jesús López Pacheco, Juan García

---

<sup>31</sup> P. Gil Casado cree que “La mayor parte de los escritores que la cultivan pertenecen a la generación del cincuentaicuatro (sus primeros libros se publicaron en 1954)”. P. Gil Casado, *op. cit.*, 1975, p. 116.

<sup>32</sup> *Idem*, p. 118.

Hortelano, Antonio Ferres, Armando López Salinas, Juan Manuel Caballero Bonald”<sup>33</sup>.

Juan Carlos Curutchet propone también, como Martínez Cachero, dos bloques para dividir *la generación del medio siglo*, aunque su clasificación es bien distinta. El estudioso explica que:

[el primer bloque lo formarían] autores como Cela y Delibes; insisten en un tipo de literatura que, aunque no totalmente exenta de preocupaciones sociales, excluye radicalmente la posibilidad de compromiso de tipo político, [el otro] constituye verdaderamente una generación por cuanto sus novelistas han coincidido en postulados estéticos e ideológicos comunes. Todos estos novelistas han manifestado la necesidad de una transformación del mundo en que se encuentra injusto y opresivo sin lugar a dudas<sup>34</sup>.

### 1-3-2. Evolución

En la situación político-social de la primera década, según se ha dicho, de posguerra predominan las carencias económicas y el totalitarismo como forma de gobierno. Según

---

<sup>33</sup> J. M<sup>a</sup> Martínez Cachero, *op. cit.*, 1997, pp. 171-172.

<sup>34</sup> Juan Carlos Curutchet, *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966, pp. 55-56.

Robert Spires, debido a estas circunstancias “se produce un ambiente de privación, suspicacia, censura, violencia y decadencia moral. Y es este ambiente, y no las circunstancias concretas del mismo, lo que se expresa en la novelística española de los años cuarenta”<sup>35</sup>.

Camilo José Cela, Carmen Laforet, Miguel Delibes, José María Gironella, José Luis Castillo Puche y algunos más se decantaron pronto por el realismo, abandonando la novela existencial que intentaría adormecer la conciencia de una nación que acababa de sufrir una guerra fratricida.

Pero, a pesar de todo, una nueva generación que había sufrido y vivido la sangrienta guerra y que estaba marcada por ella, comenzó a escribir en un lenguaje mucho más realista acorde con la verdadera situación de aquella España. *La familia de Pascual Duarte* sería la primera manifestación de verdadero interés humano que se publicó en España después de la guerra civil. Darío Villanueva explica que: “es un claro y rotundo no al mundo convencional y tópico que presentaba la literatura al uso (...), no podemos comprender su verdadero valor si no nos damos cuenta de lo que de ruptura había en ella”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Robert Spires, *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978, p. 21.

<sup>36</sup> Darío Villanueva, “*El Jarama*” de Sánchez Ferlosio su estructura y significado, Santiago de Compostela, Edition Reichenberger, Kassel, 1993, pp. 14-15.

Los escritores de mayor prestigio de la primera generación de posguerra -como los ya mencionados: Cela y Delibes- escriben, al llegar la década de los cincuenta, novelas como *La colmena* y *Las ratas*, en las que evolucionarían hacia una actitud directamente testimonial de corte social. Pero todo ello no quiere decir que desaparezcan formas y técnicas utilizadas anteriormente y que no siguieran escribiendo autores como Juan Antonio de Zunzunegui, Ignacio Agustí o Sebastián Juan Arbó.

Por muy radicalmente diferente que parezca la nueva literatura, “[ésta] es posible no solo porque el punto de partida de los nuevos escritores sea diferente, sino también porque se pueden beneficiar ya de un lento proceso de descubrimiento, primero, y tímida conquista, después, de la realidad llevada a cabo por los narradores”<sup>37</sup>.

*La generación del medio siglo* empieza a publicar obras como, *Los bravos* de Fernández Santos, *El fulgor y la sangre* de Ignacio Aldecoa, *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio, *Pequeño teatro* de Ana María Matute, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité, *Juegos de manos* de Juan Goytisolo. Sin olvidar otros escritores como Jesús López Pacheco, Juan García Hortelano, Antonio Ferrer, Armando López Salinas o José Manuel Caballero Bonald.

---

<sup>37</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 61.



La “nueva promoción”<sup>38</sup> se empeña en una nueva empresa que Ignacio Aldecoa y sus compañeros -Alfonso Sastre, Rafael Sánchez Ferlosio- asumen al editar *Revista Española*<sup>39</sup>, publicación bimestral de creación y crítica, financiada por Antonio Rodríguez Moñino, entre 1952-1953. Más tarde se unen a esta empresa, autores como Jesús Fernández Santos, Carmen Martín Gaité, José Manuel Caballero Bonald y Juan Benet.

*Revista Española* se convirtió en lugar de encuentro y expresión de los nuevos conceptos de la literatura, por lo que, constituiría un núcleo inicial de *la generación del medio siglo*, y, ciertamente, predominaron, al principio, los escritores con pretensión de escribir novela neorrealista.

Esta revista tiene unos objetivos muy claros, que aparecen especificados en el último número de forma anónima:

---

<sup>38</sup> Esta denominación fue empleada por José Corrales Egea, y éste añade que “puede decirse que desde 1951 no pasa año sin que aparezca una o varias novelas que irán revelando a los autores de la nueva promoción (nacidos entre 1925 y 1935), y cuyas obras se escalonan desde 1951 a 1962 aproximadamente. (...) Ese grupo presentará bastante homogeneidad, adoptando sus componentes actitudes muy semejantes frente a los problemas principales de la literatura, de la existencia, del escritor”. J. Corrales Egea, *La novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1971, p. 57.

<sup>39</sup> El número uno sale con fecha mayo-junio de 1953 y el sexto y último pertenece a la primavera del año siguiente. La revista tiró 2000 ejemplares de los cuatro primeros números y sólo 500 de los últimos.

brindar estímulo a la creación literaria que hasta ahora no había encontrado acomodo en parte; ofrecer a los lectores de habla española un repertorio de ensayos y obras breves, nacidas con plena independencia y sumisas solamente a la inspiración que les dio vida; y, en suma, llevar a todos el convencimiento de que es posible afrontar las realidades que nos asedian y darles expresión artística<sup>40</sup>.

Aparte de la importancia literaria que tuvo en su momento dicha revista, no podemos olvidar la figura de Antonio Rodríguez Moñino, quien reunió a los jóvenes escritores. En los fragmentos siguientes se podrá apreciar mejor su colaboración con *Revista Española*:

Con su interés por aquellos jóvenes mostraba Moñino su carácter de humanista abierto a toda innovación y con gran perspicacia para valorar el momento y las perspectivas de nuestra literatura<sup>41</sup>.

El gran acierto de Rodríguez Moñino al fundar *Revista Española* fue destacar en un momento crítico de nuestra literatura dónde se hallaban los talentos jóvenes, los valores que prometían, que tenían cosas que decir y sabían decirlas bien. Y así, para hacer la revista llamó como redactores a

---

<sup>40</sup> J. M<sup>a</sup> Martínez Cachero, *op. cit.*, 1997, p. 178.

<sup>41</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1993, pp. 23-24.

tres jóvenes escritores cuyos nombres apenas sonaban entonces, pero que no tardaron en demostrar la originalidad de sus voces literarias<sup>42</sup>.

Mientras esto ocurría en Madrid, en Barcelona la revista más significativa que contribuía al movimiento de *la generación del medio siglo* era *Laye*, en la que tuvo un relevante papel José María Castellet. En ella, entre las múltiples colaboraciones de interés, Manuel Sacristán escribió un pequeño ensayo sobre *Alfanhuí*.

### 1-3-3. Características y técnicas

Afirmaba Ignacio Aldecoa que ser un escritor era una actitud en el mundo. Defendía que había una realidad española, “cruda y tierna”, aún insólita en la novela, y que ante ella los novelistas no debían adoptar una actitud sentimental ni tendenciosa. Los autores de *la generación del medio siglo* empezaron a atender la vida cotidiana, a veces con una mirada superficial, pero no sólo intentaron desvelar la sociedad real en

---

<sup>42</sup> José Luis Cano, «Antonio Rodríguez Moñino y *Revista Española*», en *A. Rodríguez Moñino. Estudios sobre su labor científica*, Badajoz, Institución de Estudios culturales, 1968, p. 200, citado por J. M<sup>a</sup> Martínez Cachero, *op. cit.*, 1997, p. 178.

la que había problemas e injusticias, también intentaron llegar al interior de los personajes.

José Corrales Egea afirma que *la nueva promoción* intentaba mostrar la actualidad histórica mediante una novela abierta a la vida diaria, que no quería alejar ni distraer al lector:

pretende hacer su novela que sea antievasionista y que tenga como motivo y fin para ayudar la transformación. Para alcanzar esos designios, los autores de la nueva promoción adoptarán un estilo, un procedimiento, una técnica que hacen que nuestra “nueva novela” se distinga e identifique frente a la que no lo es no sólo por el contenido, sino igualmente por su forma<sup>43</sup>.

Los novelistas de esta generación analizan la realidad del momento y critican el *status quo* de España. Por lo tanto, se puede afirmar que estos autores continúan, de alguna manera, la tradición reformadora y progresista heredada de la llamada generación del 98.

José Domingo señalaba algunas pautas formales seguidas por esta generación:

Su tendencia moralizadora, al mismo tiempo que ciertos procedimientos estéticos más o menos comunes, entre los

---

<sup>43</sup> J. Corrales Egea, *op. cit.*, 1971, p. 60.

cuales se cuenta preferentemente la tendencia a *objetivar* sus narraciones, esto es, a presentar sus ficciones desde la base de su entidad física real, sin consideraciones ni juicios del autor, limitado a pasear sobre los hechos la imparcialidad mecánica del objetivo fotográfico, sin intención de ahondar más allá de lo que pueda captarse así<sup>44</sup>.

Hipólito Esteban Soler propone tres elementos imprescindibles para formar una generación y nos explica, aprovechándolos, las características del medio siglo. Primero, alude al espacio acotado donde ha convivido un grupo determinado de hombres de tal manera que siquiera indirectamente hayan tenido la posibilidad de establecer un intenso contacto; “un espacio donde las sociedades estén, en «comunicación» no en relación de mera noticia”<sup>45</sup>.

El tiempo acotado sería el segundo elemento: “el tiempo histórico español acotó el espacio de los hombres de *la generación del medio siglo* hasta reducirlo ni siquiera a los límites naturales de la lengua española, vehículo de su

---

<sup>44</sup> José Domingo opina que se puede agrupar bajo la denominación “generación de 1955” a un grupo de novelistas unidos por ciertos rasgos característicos. J. Domingo, *La novela española del siglo XX*, vol. II, Barcelona, Labor, 1973, p. 93.

<sup>45</sup> H. Esteban Soler, art. cit., (1971-1973), p. 246.

actuación en el mundo, medio de difusión e implantación de las vigencias, sino a los límites exactos del país”<sup>46</sup>.

El último elemento sería el talante unitario. En general, los novelistas del medio siglo intentan desvelar la vida, la muerte, el dolor, la esperanza, el destino, la justicia, etc. Y sus labores reveladoras de la realidad se dirigen hacia el humilde, sin trampas ni concesiones populistas.

Para lograr su propósito, las novelas de estos jóvenes recurren a nuevas técnicas. Una de ellas es la “simultaneidad” de acciones, que consiste en que la narración presenta acciones múltiples para ofrecer al lector un panorama global de lo sucedido en la novela, normalmente con un espacio y un tiempo reducidos. La forma de presentación puede variar según los autores como podían utilizarse desde los asteriscos hasta la doble columna, la intercalación o flashes.

La segunda técnica es el empleo de un “protagonista múltiple” con el fin de universalizar el mensaje. El autor pretende generalizar el asunto que antes tenía que ver con un individuo y ahora es una colectividad.

La sustitución del protagonista individual por un grupo o colectivo se convertirá en uno de los rasgos más interesantes de la nueva técnica del medio siglo. Las actuaciones del protagonista individual dejan de ser, única y exclusivamente, el

---

<sup>46</sup> *Idem*, p. 246.

centro de la atención de la novela como lo habían sido hasta entonces. José Francisco Cirre afirma que:

El protagonista único va perdiendo estatura a medida que la ganan los personajes secundarios colocados, finalmente, al mismo nivel. Las peripecias y el ambiente de la novela reflejados en esta multiplicidad de conciencias tratan de proporcionar al lector la visión objetiva de un problema que afecta en idéntico grado al entero grupo y la reacción que en el grupo produce<sup>47</sup>.

La tercera técnica utilizada es el “objetivismo”; el narrador de estas novelas se limita a narrar con imparcialidad, convirtiéndose en mero portador de las palabras de sus personajes. Ellos mismos llevan el peso de la narración. El relato refleja la simple y pura experiencia de las cosas, los objetos, los actos, las apariencias, despojados de toda explicación intimista de carácter psicológico y de todo tipo de comentarios.

La función del narrador sufre, entonces, una alteración en la que ya no entreteje el hilo de la novela sino que simplemente presenta una serie de acontecimientos sin comentarios y sin inmiscuirse directamente en la narración.

---

<sup>47</sup> José Francisco Cirre, “El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadans*, (1964), tomo XXXIII, n° XCVIII, p. 159.

Esta nueva técnica, el objetivismo, no ha nacido por casualidad sino que es la respuesta a la nueva concepción del mundo<sup>48</sup>. Es de nuevo José María Castellet quien observa cómo “han intervenido una serie de factores tales como los hallazgos de la física moderna, las teorías filosóficas del existencialismo y el marxismo, la escuela psicológica del comportamiento (behaviorismo) y la fisiológica de los reflejos, las doctrinas sociales que, desde hace un siglo, están dando un giro copernicano a la historia de la humanidad, y los descubrimientos expresivos del cine y la televisión, junto con los de la pintura, la escultura y la arquitectura de nuestros días”<sup>49</sup>.

Las propiedades en que esta nueva objetividad se formula acusan por segunda vez en la historia de la novela la influencia de sus medios expresivos, en opinión de Gonzalo Torrente

---

<sup>48</sup> Castellet defiende que “la física moderna ha descubierto que el sentido de la vista nos proporciona un conocimiento más completo acerca del mundo físico que el que nos dan los otros sentidos. No es por casualidad, pues, que, paralelo al hecho del descubrimiento de una cultura por la imagen, gracias al cine, los escritores más inteligentes hayan encontrado en la física moderna un fundamento de peso para el cultivo de las formas objetivas de narración, que dan gran importancia a las descripciones externas de los objetos o de los gestos de los personajes, en detrimento de las inmersiones en las profundidades del alma humana”. J. M<sup>a</sup> Castellet, “De la objetividad al objeto”, *Papeles de Son Armadans*, (1957), tomo V, n<sup>o</sup> XV, pp. 311-312.

<sup>49</sup> *Idem*, p. 310.



Ballester: “Objetividad, en el lenguaje de la generación de los *juniors* quiere decir: objetividad del objetivo cinematográfico”<sup>50</sup>, y añade que:

Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet y otros teorizantes franceses, resumidos por José María Castellet, así como la estética de la novela norteamericana derivada del *behaviourisme* (conductismo es el vocablo español), sirve de apoyo a esta nueva objetividad, según la cual no le es lícito al novelista introducirse en el relato o en la descripción sensible, con evidente predominio de los elementos visuales. Al novelista le está vedado el conocimiento de la vida interior del personaje (pensamiento, sentimiento, sensaciones), así como toda descripción de procesos mentales. Del mismo modo debe evitar, en la medida de lo posible, el uso de cualquier palabra que comparta una interpretación de la realidad<sup>51</sup>.

A este propósito sería conveniente prestar atención a lo que dice Claude-Edmonde Magny sobre “behaviorismo” o “conductismo”. La técnica behaviorista consistiría en que el narrador se limita a observar lo que ve o lo que le presentan, sin intención de dominar en ningún momento la mente de los

---

<sup>50</sup> Gonzalo Torrente Ballester, *Panorama de la literatura española contemporánea*, Madrid, Guadarrama, 1956, p. 526.

<sup>51</sup> *Idem*, pp. 526-527.

personajes, propiamente como si estuviera viendo una fotografía. Por ello, esta técnica reduce la “realidad psicológica” a una serie de conductas en las que las palabras o los gritos tienen la misma importancia que los ademanes o los cambios de fisonomía.

Es interesante, también, el criterio de José Tomás Cabot sobre el mismo tema:

Ellos no aceptan más que la presentación de un «comportamiento externo» del personaje, es decir, la escueta referencia de lo que el narrador puede captar con sus sentidos corporales. (...) Ahora bien, el behaviorismo literario no es exclusivamente hijo del behaviorismo científico. El mimetismo de los escritores no habría sido, seguramente tan rápido e intenso, si otro extraño fenómeno cultural –la irrupción y rápido desarrollo del arte cinematográfico- no hubiese venido a sumar a los cantos de sirena de los behavioristas su propio poder de captación<sup>52</sup>.

#### 1-3-4. Influencias

La novela objetivista pretende mostrar las conductas de los personajes a través de los diálogos, muchas veces por influencia de técnicas cinematográficas. En este tipo de novelas

---

<sup>52</sup> José Tomás Cabot, “La narración behaviorista”, *Índice de Artes y Letras*, (1961), n° 147, pp. 8-9.

no se nos dice lo que piensan los personajes, sólo lo sabremos mediante las conversaciones presentadas, es decir, las conversaciones vivas, frescas, despojadas de todo oropel retórico. Estas técnicas procedentes de Italia, del llamado “neorrealismo”, llegaron paulatinamente a España<sup>53</sup>. Sanz Villanueva afirma que “las teorías neorrealistas ofrecen al narrador del medio siglo un punto de partida y su recepción en España será básica para la elaboración de la nueva estética novelesca”<sup>54</sup>.

La nueva estética novelesca permite cambiar la percepción de los lectores, del habitual “oír narrar” deben pasar,

---

<sup>53</sup> Diversos estudios pueden aclarar la decidida influencia de esta técnica en la novela del medio siglo. Por ejemplo, Enrique Badosa cree que “Neorrealista, en principio, será aquella [novela] que presente un hecho más o menos de la vida corriente, y cuyo héroe es una persona de baja condición social”. E. Badosa, *Razones para el lector*, Barcelona, Plaza-Janés, 1964, p. 159; y Luis Miguel Fernández observa que “Es el gusto por el acontecimiento cotidiano lo que le lleva a preocuparse por la realidad de todos los días, en la que el protagonista no es el héroe excepcional sino el hombre sin importancia. En él descubre la miseria y el sufrimiento, y surgen entonces la piedad por los vecinos y desheredados, el conocimiento de su grandeza natural y la esperanza en la mejoría de su situación. Todo ello movido por una reflexión moral sobre las causas del mal y por una tensión utópica que lo lleva hacia la bondad”. L. M. Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1992, p. 41.

<sup>54</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 63.

con la aparición de la técnica cinematográfica, a un novedoso “ver narrar”. La forma de presentar la realidad se constituye mediante influencias filmicas.

La introducción en España del neorrealismo cinematográfico italiano empezó con la proyección de *Roma, città aperta*, de Rossellini, para círculos restringidos en *La I semana del cine italiano*; película que causó gran impacto, no solamente entre los miembros de la primera promoción de la Escuela Oficial de Cinematografía, sino también entre los escritores del momento<sup>55</sup>.

La relación entre el cine y la literatura va cobrando importancia a partir de este significativo acontecimiento. La influencia cinematográfica adquiere mayor presencia en la forma novelesca del medio siglo tanto la influencia directa de nuevas técnicas novelescas como la relación con el cine. Así, Rafael Sánchez Ferlosio se matricula en los cursos de dirección de la Escuela Oficial de Cinematografía y traduce para *Revista Española* el resumen de la película de Zavattini de *Milagro en Milán*, mientras que Jesús Fernández Santos trabaja como director de realización de documentales.

Los jóvenes escritores del medio siglo afrontaron la realidad en sus facetas más cotidianas y vulgares, rehuendo la

---

<sup>55</sup> L. M. Fernández señala que “La figura de Muñoz Suay es clave para entender la introducción del neorrealismo español y el nacimiento del cine español”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 67.

fantasía y los mundos irreales. Este concepto sobre novela se asimila bastante al que Zavattini desarrolla en su cine: “realiza sus films preferentemente en exteriores y en el ambiente más propio de la historia narrada, rechazando además la colaboración de actores profesionales”<sup>56</sup>.

Caro Baroja ha resumido las ideas y postulados de Zavattini en su libro *El neo-realismo cinematográfico italiano* en un esquema sencillo y práctico, como un programa didáctico:

- I. Afrontar la realidad.
- II. Analizar, llegando en este análisis hasta el mínimo determinante.
- III. Eludir toda historia falsa o engañosa, o presentar ésta como una fábula llena de ejemplaridades.
- IV. Narrar la vida siempre y sencillamente, valorando hasta los hechos aparentemente más insignificantes.
- V. Fe, amor y bondad hacia la humanidad y conocimiento del pueblo.
- VI. Afrontar los problemas humanos no resueltos por la sociedad y luchar contra la impostura.
- VII. Tratar de educar al pueblo, dándole un horizonte social y presentando la vida con sus enemigos y sus soluciones<sup>57</sup>.

---

<sup>56</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1993, p. 38.

<sup>57</sup> Cito por el artículo de Manuel Villegas López, “Neo-realismo no ha muerto. Escribo.”, *Ínsula*, (1961), nº 180, p. 14.

Los novelistas españoles hicieron algo parecido. Sus novelas suelen transcurrir en espacios abiertos y los autores acuden de antemano a los lugares que pretenden reflejar en sus novelas con el fin de conocerlos y conocer su ambiente; así Jesús Fernández Santos o Rafael Sánchez Ferlosio podrían estar, primeramente, en esta corriente.

El neorrealismo italiano establecido por Vittorio de Sica, Cesare Zavattini, guionista e importante teórico, tiene doble vertiente: una es la literaria en la que participan Pavese, Vittorini, Pratolini, Moravia; otra la cinematográfica con, además de los citados, Rossellini, Blasetti, Germi, Zampa, Visconti. Junto al neorrealismo italiano, la generación perdida y, más tímidamente, el *Nouveau roman* francés, han influido en la narrativa española de posguerra. Darío Villanueva es quien aporta más datos al respecto:

[La generación perdida] era un movimiento poco habitual en la década de los cincuenta, ya que se había desarrollado en los años veinte, pero su influencia fue grande, sobre todo la de Dos Passos, ya en ciertos aspectos de la técnica de *La colmena* y *La noria* que fueron aprovechados por los nuevos novelistas. (...) No creo que el *nouveau roman* tenga apenas influencia. Existen similitudes técnicas (objetivismo), pero la humanidad de la novela española de entonces, que es una de sus notas más destacadas, no tiene relación alguna con la fría dosificación o el juego de la técnica por la técnica que

se deja ver en la narrativa de Robbe-Grillet y otros novelistas franceses<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1993, pp. 21-22.

## **Capítulo Segundo: Las obras de Jesús Fernández Santos**



## 2-1. Novela neorrealista

El neorrealismo español ha sido el movimiento literario que más popularidad tiene en los años cincuenta, momento en que una serie de autores comenzaban una gran aventura: llevar a las páginas de sus libros una visión crítica de la actualidad histórica. De hecho, las características más significativas de las novelas neorrealistas estuvieron estrechamente relacionadas con el intencionado compromiso social de ese momento<sup>1</sup>.

El neorrealismo italiano se introdujo en España alrededor de 1950 mediante *La I semana del cine italiano*; poco antes se había proyectado la película de Rosellini *Roma, città aperta*, que causó gran impacto en los jóvenes intelectuales españoles. El interés por los problemas sociales inmediatos es lo que lleva a los novelistas y cineastas a preocuparse e intentar resolver esa preocupación mediante un protagonista, a veces, presentado por la colectividad como un hombre sin importancia y sin hechos extraordinarios<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Aunque persistían las influencias de Marx y Lukács, tenemos que aclarar que no estamos hablando de una influencia política, más apreciable después de 1960.

<sup>2</sup> Luis Miguel Fernández señala que “En el momento presente, dice Zavattini, lo extraordinario es lo normal, ya que injusticias, dolores, agresiones al hombre, conforman el vivir cotidiano de las gentes”. L. M. Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1992, p. 47.

La vida del hombre humilde, ignorado por la literatura hasta entonces, se convierte en tema central, llevándose al discurso literario la historia de cualquiera de los marginados de la sociedad, desde obreros o campesinos al pueblo entero.

De ahí la importancia en las novelas de esta índole de considerar la literatura como transcripción de la realidad. En el siglo XIX la concepción de la realidad se apoyaba en la constatación de hechos, mientras en el neorrealismo es la verificación de la realidad lo importante. La labor del narrador para realizar una obra de carácter neorrealista se centra en un escenario y en su descripción. Sin embargo, no se trata de describir una nueva realidad sino de representar una multiplicidad de puntos de vista. El concepto neorrealista, en sentido general, tanto el italiano como el español, se corresponde con la novela que transcribe la vida cotidiana de la gentes humildes para llegar a lo esencial, pero que no depende de la descripción de detalles de la vida tal y como se realizaba en el siglo XIX.

#### 2-1-1. *Los bravos* (1954)

Esta novela es la primera de Fernández Santos, y con ella se dio a conocer en el mundo literario. En realidad fue publicada en forma de folletín en la revista *Ateneo* -entre 1952 y 1953- pero en aquel momento no llamó la atención.

Sin embargo, tras su publicación en Castalia, bajo el patronazgo de Antonio Rodríguez Moñino, *Los bravos* fue considerada casi unánimemente como una obra precursora de una nueva etapa en la novela española de posguerra.

La atención por esta novela se debía a que apuntó hacia nuevas direcciones con ingredientes novedosos: técnica cinematográfica, objetividad, nuevos estilos narrativos y crítica social<sup>3</sup>.

La obra se abre con la llegada de un joven médico al pueblo donde transcurre la historia, y cómo el médico tiene que adaptarse a la vida del pueblo y encararse atrevidamente con el odio, sordidez e incompreensión que le rodea. El lugar donde sucede la acción, cerca de las montañas leonesas, no es un lugar imaginativo sino un espacio que el propio autor conoce palmo a palmo. Igual que los escritores de la generación perdida americana, Fernández Santos era un viajero incansable que buscaba nuevas vivencias.

Verdad es que de un día a otro no cambia el mundo, por ello, *Los bravos* presenta huellas de la tradición, de la búsqueda de lo típico, de lo peculiar de las costumbres, pero con el tinte de

---

<sup>3</sup> En una entrevista concedida a David K. Herzberger, Jesús Fernández Santos dice que fue el inventor del “realismo social”, y añade que “No es que yo he rechazado ni negado el realismo social en mis primeras novelas porque, yo lo inventé”. David K. Herzberger, “Entrevista con Jesús Fernández Santos, *Anales de la novela de posguerra*, (1978), nº 3, p. 119.

una nueva técnica y estética que intenta distanciar la mirada del narrador para poder alcanzar la objetividad de la obra.

Como declaró varias veces el autor es evidente que recibió la influencia de los autores clásicos españoles más cercanos, como Galdós y Baroja. Tanto en las obras de Galdós como en las de Fernández Santos se trata el problema contemporáneo, pero la diferencia subyace en el punto de vista: el de Galdós se centra en la burguesía, y el de Fernández Santos en la capa baja de la sociedad, prescindiendo del análisis psicológico individual que Galdós realizaba magistralmente. Sin embargo, el punto de convergencia de los dos autores es el reflejo de la tristeza generalizada de la sociedad, sea de los burgueses o sea de los gentes humildes.

Fuera del ámbito español, se hace patente el influjo de la generación perdida de los novelistas norteamericanos y los neorrealistas italianos en cuanto a la ideología y la técnica. A pesar de que Fernández Santos había negado la influencia cinematográfica<sup>4</sup>, especialmente la italiana, estoy de acuerdo con Antonio Iglesias Laguna, quien señalaba que:

---

<sup>4</sup> Jesús Fernández Santos sostuvo esta idea en una entrevista con Rafael Vázquez Zamora, en la que dijo que “no creo que haya pasado a mis novelas la visión cinematográfica que yo pueda tener”. R. Vázquez Zamora, “Libro de las memorias de las cosas, de Jesús Fernández Santos: Premio Eugenio Nadal 1970”, *Destino*, 16- ene.- 1971.

la tan discutida estructura de *Los bravos* –dejar un incidente en el aire para iniciar otro, volviendo luego al primero- resulta puramente cinematográfica: sistema de secuencias, de escenas rapidísimas que dan lugar a otras explicativas de las anteriores, aun a través de personajes distintos<sup>5</sup>.

El diálogo abreviado, desnudo, simple, cinematográfico –según Iglesias Laguna<sup>6</sup>- coincide con la condición intelectual de los personajes que son incapaces de exteriorizar su sentimiento. El narrador nos ayuda a entender a cada personaje intercalando digresiones, monólogo interior y pensamientos, y utilizando el estilo indirecto libre. Esto nos permite conocer la vida interior de los personajes, pero sin rebasar la línea de lectura y distingue de los narradores decimonónicos que no sólo presenciaban todos los espacios y tiempos, sino que también poseían la ubicuidad. Estos diálogos, adecuados a la condición de los personajes, ayudan a acercar a los interlocutores de manera natural, sin ser manejados por el narrador.

---

<sup>5</sup> Antonio Iglesia Laguna, “Jesús Fernández Santos en *Los bravos*”, *La Estafeta Literaria*, (1971), n° 460, p. 18.

<sup>6</sup> “No son la consecuencia de una economía verbal, de una reacción contra escuela novelística alguna, sino el influjo del cine; Fernández Santos los ve cinematográficamente, en función de la imagen”. *Idem*, p. 18.

Incluyendo al joven médico, que es “protagonista intensivo”<sup>7</sup>, los personajes de esta novela quedan reducidos a un presente absoluto, y no se muestra interés ni sobre la información de su pasado ni sobre su filosofía de pensamiento. Así que el relato se va a centrar en el presente inmediato y el desconocimiento del pasado.

La presencia de un espacio “mitificado” se justifica por la importancia que adquiriría en las novelas de los años cincuenta no como un simple escenario del relato, sino como un espejo donde se reflejan los conflictos sociológicos propios de los lugares marginados; se busca “ante todo -según Antonio Vilanova, refiriéndose a Fernández Santos- la pintura ambiental de un mundo cerrado y estático, marcado por el abandono y la pobreza”<sup>8</sup>.

Con su continuadora inmediata, *El Jarama* de Sánchez Ferlosio, *Los bravos* muestra un narrador que intenta ser objetivo, que se aleja en parte del clásico narrador omnisciente, sin que lo consiga por completo. Es cierto que en ambas obras el narrador se distancia de los lectores y no tiene mucha importancia: más bien se la cede a los personajes.

---

<sup>7</sup> Jiménez Madrid lo denomina “«protagonista intensivo» frente al protagonismo total de otras construcciones”. R. Jiménez Madrid, *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954–1987)*, Murcia, Univ. de Murcia, 1991, p. 40.

<sup>8</sup> Antonio Vilanova, *Las literaturas contemporáneas en el mundo*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1967, p. 66.

El espacio se convierte en un elemento primordial del ambiente que condiciona el carácter de los personajes. De modo que no es de extrañar que Jorge Rodríguez Padrón afirmara que “*Los bravos* es una novela de espacio; el lugar será el verdadero protagonista”<sup>9</sup>.

Pese a la consideración admitida por la mayor parte de los críticos de que el narrador de esta obra se vincula con el objetivismo, Michael Thomas nos propone una interesante opinión sobre su condición. El narrador penetra en el pensamiento de los personajes seleccionados y esta penetración descubre los elementos esenciales del argumento de *Los bravos*. El crítico lo denomina “omnisciencia selectiva múltiple”, lo que “significa que el narrador le transmite al lector los sentimientos privados de un número limitado de personajes”<sup>10</sup>.

Una de las características de las novelas de los años cincuenta es la reducción temporal<sup>11</sup>. Es más, Fernández Santos

---

<sup>9</sup> Jorge Rodríguez Padrón, Estudio preliminar en *La que no tiene nombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982<sup>2</sup>, p. 18.

<sup>10</sup> Michael Thomas, “Penetrando la superficie: apuntes sobre estructura narrativa de *Los bravos*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), n° 5, p. 84; Para dicha noción, véase Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989, p. 26.

<sup>11</sup> Darío Villanueva observó que “Este procedimiento consiste en recibir el «tiempo narrado» (...) al máximo, de forma que la novela no abarque, como era usual, años o vidas enteras de los protagonistas,

crea una indeterminación cronológica junto a una reiteración geográfica. Esta imprecisión temporal se mantiene en la mayoría de sus producciones literarias, y creemos se debe al fin de universalizar la obra, en una época cualquiera: así el lector percibe la duración temporal.

En *Los bravos*, la mayor parte de cuarenta y una secuencias en que se divide la obra presenta una temporalidad progresiva y lineal: el cambio temporal está marcado por las indicaciones al transcurso del día, por ejemplo, la salida del sol. Había barajado varias conjeturas sobre la duración de la acción de la obra; un caluroso verano<sup>12</sup>, un corto verano<sup>13</sup>, doce quince días<sup>14</sup>.

En resumen, la novela está presentada como un relato puramente objetivo, en el que, a veces, sin variar el punto de vista convencional, se limita a que los personajes muestren sus pensamientos, lo cual hasta cierto punto limita también las

---

sino horas o, a lo sumo días”. D. Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 46.

<sup>12</sup> Pablo Gil Casado, *La novela social española*, Barcelona, Seix-Barral, 1973, p. 197; y, también, véase Eugenio G. de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, Madrid, Gredos, 1973, p. 289.

<sup>13</sup> Carlos Blanco Aguinaga, J. Puértolas y I. Zavala, *Historia social de la literatura española*, Madrid, Castalia, 1979, p. 197.

<sup>14</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 321.



ideas o criterios del propio autor a costa de presentar la realidad tal como está.

#### 2-1-2. *En la hoguera* (1957)

En esta novela encontramos la imagen de la vida en un pueblo castellano, en el ambiente diario de su población sobre el que planea, como una presión constante, el espectro cercano de la guerra civil.

En *En la hoguera*, Fernández Santos vuelve a las técnicas dominantes de la novela española de los 50, subrayando los detalles accesorios y la lucha de las clases desfavorecidas de la sociedad. La presencia de una enfermedad, la tuberculosis, aparece en la obra sutilmente, como si fuera un personaje más, y representa en la novela la aspiración frustrada de los personajes por escapar de un ambiente opresivo.

Está constituida por veinticuatro capítulos y un introductorio cuya estructura se asemeja a la de *Los bravos*, también en otros elementos como el protagonismo múltiple y el reflejo de un ambiente de postración y abulia. Esta similitud producida por una relación con el movimiento literario, aparece también en el punto de vista objetivo presente en toda la obra: la objetividad y el empleo del diálogo “magnetofónico”, notables características de los novelistas llamados neorrealistas, reflejan la situación de apartamiento y soledad de los campesinos.

Gonzalo Sobejano cree que en este texto es todavía más patente la calidad cinematográfica del procedimiento:

instantes como aquel en que Miguel se contempla atónito en el espejo después de una hemoptisis o aquel en que Inés descubre el cuerpo de Soledad medio sumergido en el río parecen captados en un gran plano filmico subsiguiente a un oscurecimiento<sup>15</sup>.

Los dos sucesos mencionados arriba en los que aparecen los dos protagonistas, ofrecen un momento determinante entre la vida y la muerte y “forman en su inconexión y por su brusco diapasón patético, una especie de obertura angustiosa: la enfermedad, la irresolución, la locura, el suicidio se agolpan en estas primeras páginas”<sup>16</sup>.

La novela se distribuye en tres partes. La primera parte ocupa los capítulos I al VII, y en ella, los capítulos impares se centran en las acciones de Miguel y los pares en las de Inés. Se establece un sentimiento incierto por parte de los protagonistas que conlleva indecisión y confusión. La segunda parte, del VIII al XXII, transcurre en el pueblo donde se encuentran Miguel e Inés, con alguna referencia a Madrid. Aquí se trata el problema social que enfrenta a los habitantes del pueblo. La tercera parte,

---

<sup>15</sup> *Idem*, p. 328.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 326.

del XXIII al XXIV, sirve como cierre de la novela. Los sucesos decisivos y determinantes se dan en esta última parte: uno es el nacimiento de un niño muerto de Inés; y el otro que Miguel decide entrar en el quirófano, pero no sabemos si la operación resulta un éxito o no.

En la novela se puede observar como tema el dolor producido por la enfermedad. Ese dolor se adueña del ser humano y compite con el sentimiento amoroso y el anhelo de vivir<sup>17</sup>. José María Alfaro, sin embargo, criticó la novela en los siguientes términos: “el análisis psicológico tiene aquí un desarrollo tan limitado que, al quedar los repliegues de la conciencia casi inexplorados, los caracteres resultan ambiguos y los personajes borrosos e indiferenciados”<sup>18</sup>.

*En la hoguera* mantiene un tiempo lineal con algunos retrocesos y planos simultáneos. Es decir, predomina el orden de los sucesos, la marcha objetiva del tiempo. Se puede conjeturar que el relato comprende una extensión mínima de seis meses

---

<sup>17</sup> Alberto Gil Novales creyó que “pocas veces la literatura española ha sabido presentarnos un tema semejante con tanta veracidad”. Y en la página posterior señaló como líneas fundamentales “el problema de la tuberculosis en los jóvenes, de la sociedad de los locos, de la maternidad frustrada, de la maternidad deseada como remedio al egoísmo del ambiente”. A. Gil Novales, “*En la hoguera*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1959), n° 112, pp. 74-75.

<sup>18</sup> José María Alfaro, “Jesús Fernández Santos: *En la hoguera*”, *Ínsula*, (1957), n° 128-129, p. 13.

por el embarazo de Inés, desde el momento en que se entera de su embarazo a tres meses hasta que da a luz de un niño muerto.

Aunque vemos una escena con nieve en el último capítulo no se puede conectar con una referencia cronológica precisa. De hecho, Gonzalo Sobejano lo entendió como un epílogo independiente de los otros capítulos.

El espacio va a estar constituido por los pueblos segovianos, escenario que se volverá a reiterar en otras novelas suyas. Junto con el marco leonés, este espacio conforma la ambientación preferida de Fernández Santos<sup>19</sup>. Pero también las acciones se ubican en otros sitios como en Madrid y sus calles, por ejemplo, Manuel Becerra, la glorieta del Ángel Caído, también el Retiro o un manicomio cercano a Madrid, el sanatorio donde estuvo Inés, etc. Si admitimos que en la descripción paisajística hay un cierto tono melancólico, igualmente hemos

---

<sup>19</sup> Ángel-Raimundo Fernández y González señala que la preferencia por un espacio concreto significa en las novelas de Fernández Santos – además de la posible influencia de Faulkner, y de la coincidencia con Juan Benet-, “por encima de todo, una función subrayadora y simbólica. (...) Es un espacio funcional y condicionador, como primer nivel para el acceso a la anécdota que se narra”. Á.-R. Fernández y González, «*Libro de las memorias de las cosas*. Un tema insólito y una expresión compleja en la narrativa de 1971», en José Manuel López de Abiada, ed., *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 153-154 y la nota 8.

de admitir que existe una notable porción de escepticismo y obsesión por la muerte en los personajes de *En la hoguera*.

Fernández Santos pormenoriza las múltiples acciones tanto de la colectividad aldeana como de la llegada de Miguel al reducto provinciano, el estado de embarazo de Inés, que es soltera y las alusiones continuadas a la contienda española. Sin embargo, el texto no presenta una observación psicológica ni un análisis detallado.

Las intervenciones de los personajes de esta novela tiene como base la indecisión, la carencia de personalidad, el cansancio de la lucha contra el dolor o la enfermedad; por ello se puede intuir que son seres heridos por el propio dolor de vivir: campesinos, mineros, viejos soldados, obreros, gitanos, etc. Los personajes aparecen incapaces de expresar su propia interioridad.

En esta segunda novela, Fernández Santos mantiene un estilo simple y conciso. Pero, bajo la superficie de su estilo llano late un discreto sentido de la composición arraigado en un discurso amplio y lírico en el que la elipsis tiene una función importante.

Creo que la valorización metafórica de Gonzalo Sobejano sirve adecuadamente para entender la obra:

Estar «*En la hoguera*» significa estar consumiéndose, ya muerto y todavía vivo, parte ceniza y parte llama que aún ilumina esa ceniza, mitad en la nada del haber cesado y

mitad en el algo de estar ardiendo por ahora; y esta es la verdad física y metafísica que la novela artísticamente recrea y «socialmente» atestigua<sup>20</sup>.

### 2-1-3. *Laberintos* (1964)

En 1964 publicó Fernández Santos su tercera novela, *Laberintos*, sobre cierta juventud artística que el autor conoció al margen de su profesión de escritor. Gonzalo Sobejano dice que “es una novela sectorial, protagonizada por un grupo social representativo, y también en ella se siente el apartamiento. (...) El propósito continúa siendo social más que individual”<sup>21</sup>.

Vuelve, como en *Los bravos*, a aparecer el personaje colectivo. En cambio, el ámbito de la novela se traslada a la ciudad<sup>22</sup>. La historia parte de la misma ciudad, Segovia, que en la novela anterior, *En la hoguera*, aunque las acciones finales transcurren en la provincia de Segovia; el tiempo histórico de las dos, también es la Semana Santa.

---

<sup>20</sup> G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 329.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 331.

<sup>22</sup> Javier García Sánchez le entrevistó a Fernández Santos y éste declaró que “el caso es que no consigo dominar la ciudad, por más que lo intento, jamás logré entrar en ella como para hacer un análisis correcto”. J. García Sánchez, “Jesús Fernández Santos: La novela intramuros”, *Camp de l'Arpa*, (1981), nº 89-90, p. 58.

El relato se centra en un grupo de pintores que quieren pasar sus vacaciones de Semana Santa en Segovia, donde transcurre el nudo central de la novela. Pedro, Celia, Pablo son los principales personajes, y ellos nos presentan, según José Batlló:

el acostumbrado adulterio –graciosamente llamado «crisis de una pareja»- y las acostumbradas disquisiciones pseudo-intelectuales, introducidas a machamartillo, sin duda para dar altura literaria a la novela, no consiguiéndose con ello otra cosa que poner en evidencia la escasa imaginación que se ha puesto al servicio de la narración<sup>23</sup>.

En la mayor parte del diálogo se puede observar la intención de transmitir la visión de un mundo limitado y

---

<sup>23</sup> José Batlló sigue la crítica a la generación del medio siglo: “Y no podemos por menos que señalar un fenómeno alarmante en nuestra joven novela: su ya sintomática insulsez. Aquella generación pujante que se apuntaba por el año 1955 y que llega a su esplendor total alrededor del 1960 no se halla solamente estancada, sino que no ha respondido en absoluto a todo el aparato montado en su torno, a toda la charanga organizada para su aparición a bombo y platillo. Nuestros jóvenes novelistas, ante el éxito que se les venía encima –que seguramente ni ellos mismos soñaban- no han acertado a hacer otra cosa que ir repitiendo las mismas fórmulas, esperando vanamente que éstas les fueran de una utilidad eterna”. J. Batlló, “*Laberintos*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1964), n° 177, p. 453.

mezquino mediante unos personajes “pseudo-intelectuales”. De alguna manera los personajes cuentan y quieren convencer a los demás de que la sociedad española transita un camino incorrecto, argumentan con sus propios problemas particulares, probablemente, sin saber qué hacer ante el problema esencial.

La lluvia de críticas que cayó sobre *Laberintos*, podría explicarse por la dedicación de Fernández Santos al director de cine. Si nos fijamos, el año de publicación de la novela coincide con el del cierre del largometraje *Llegar a más*, que a Fernández Santos le arrebató mucho tiempo. En el estudio de Rodríguez Padrón, se lee que:

el autor hace más concesiones al estilo realista imperante en la época, y así sería si Fernández Santos no hubiese aplicado a su relato algo que es muy característico en él: la óptica de la degradación, de la decadencia, desde el cansancio experimento al deambular por la memoria<sup>24</sup>.

En *Laberintos* se alcanza un nuevo grado de compromiso ya que los personajes son los intelectuales, aunque jóvenes, respaldados por la sociedad, frente a los protagonistas humildes, los enfermos, marginados por la sociedad o los que no tienen la ilusión vital de otras novelas. Es verdad que estos “pseudo

---

<sup>24</sup> Jorge Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982<sup>1</sup>, p. 25.



intelectuales” se sitúan en la línea de la apatía e irresponsabilidad dentro una sociedad tan conflictiva como la española en los años 1950 y principios de 1960.

Ahora, hablando de la nueva faceta literaria de Fernández Santos, Rodríguez Padrón cree que existe una “ironía” intencionada. Los protagonistas viven un espacio semejante: *laberintos*, que da título al volumen. Los protagonistas se encuentran en un callejón sin salida.

## 2-2. Novela existencial o intimista

Durante los años treinta y cuarenta se publicaron en Europa y, también, en España, una serie de novelas centradas en temas como la angustia, la soledad, la frustración, el dolor, la muerte, de orientación sobre todo filosófica, que apuntaba hacia la intención social con técnicas objetivistas. El existencialismo español se desarrollaría de forma peculiar debido a la influencia socio-política y a la publicación de *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, en 1942, novela que dio origen a la tendencia literaria llamada *tremendismo* (considerada a veces como una rama del existencialismo europeo)<sup>25</sup>.

Con este clima literario a finales de los años cuarenta, las primeras novelas publicadas en España de esta índole podían ser *Lázaro calla* de Gabriel Celaya, publicada en 1949, *Las últimas horas* de Suárez Carreño, en 1950, y *Con la muerte al hombro*, en 1954, y *Sin camino*, en 1956, de Castillo-Puche. Este

---

<sup>25</sup> Según la opinión de Simone de Beauvoir, citada en el libro de Guillermo de Torre, en el existencialismo europeo, en concreto, en las novelas existencialistas, “Ya no se cuentan «historias»; se crea un universo. (...) Es un esfuerzo por conciliar lo objetivo con lo subjetivo, lo abstracto con lo relativo, lo temporal con lo histórico; pretende captar el sentido en el corazón de la existencia. (...) No se trata de que el escritor explote, en un plano literario, verdades previamente establecidas en el plano filosófico, sino de manifestar un aspecto de la experiencia metafísica que no puede expresarse de otro modo”. G. de Torre, *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968, p. 152.

“existencialismo”, que en este primer período de la literatura de posguerra española solamente se manifiesta en ciertas actitudes vitales y en la recreación de un ambiente angustiado, mantiene una visión ciertamente descreída de la política del Régimen<sup>26</sup>. Sólo algunas novelas se centrarían en un análisis a fondo de la temática existencial y muchas novelas con etiqueta del existencialismo tan sólo la reflejarían de forma aproximada. Se culpó a la censura franquista por mutilar sobre estas obras para que no se pudieran publicar en España<sup>27</sup>.

En las tendencias literarias de temática existencial, si seguimos los estudios de Gemma Roberts y de Óscar Barrero Pérez, uno de los rasgos más característicos sería la interiorización del pensamiento de los personajes, que siempre aparecería acompañada de un pesimismo que “abre así un nuevo frente de conflicto para el personaje que, encastillado (voluntaria o forzosamente) en su soledad, se siente incapaz de acceder al *tú*, pero también de conocerse a sí mismo”<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Cfr. Gemma Roberts, *Temas existenciales en la novela española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 39-55.

<sup>27</sup> Óscar Barrero Pérez analizó que “entre 1944 y 1946 se escribe la primera novela existencial española de posguerra, no publicada en nuestro país hasta 1963, aunque sí en Argentina, en 1956”. Ó. Barrero Pérez, *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987, p. 65.

<sup>28</sup> *Idem*, p. 92.

Otro rasgo sería la soledad que conduce al personaje a un lugar donde se enfrenta con la angustia producida por la incapacidad de resolver los problemas de la realidad<sup>29</sup>. El personaje está obligado a luchar contra “un incansable sondeo del yo verdadero en medio del ambiente en que se vive”<sup>30</sup>.

Otra característica de la novela existencial española la constituye, en mayor o menor medida, la necesidad de buscar o encontrar el sentido de la existencia, teniendo en cuenta que la vida española parte de la condición angustiada por la historia inmediata, por ejemplo, la guerra civil y la posguerra<sup>31</sup>. Barrero Pérez especula que puede haber dos factores aparentemente antagónicos: “el desprecio por la especie humana” y “el orgullo autoafirmación de la pertenencia a ella”.

Esta búsqueda penosa originada por la guerra civil y la posguerra sirve, también, para entender el “yo”, como destino,

---

<sup>29</sup> Según el estudio de Gonzalo Sobejano: “Es frecuente, además, que los personajes aparezcan sometidos a la gravitación de una inminencia a elegir un camino, empujados a matar, tentados a suicidarse o amenazados de muerte cuando no por el delirio y la locura”. G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 285.

<sup>30</sup> G. Roberts, *op. cit.*, 1973, p. 264.

<sup>31</sup> Quizá esta referencia diferencie el concepto de Kierkegaard en el que “la angustia es algo distinto del miedo y de conceptos similares, en cuanto éstos se refieren siempre a algo definido. La angustia, en cambio, surge de la condición humana como ser finito y limitado”. *Idem*, p. 15.

cuya “existencia tiende a vivirse en situaciones-límite en las que el individuo se enfrenta con el fracaso, la enfermedad, la locura, o la muerte”<sup>32</sup>.

Esto trae consigo el análisis de conciencia constantemente por parte de los personajes. Y no sólo se dedica a mirarse a sí mismos, sino que también analizan la sociedad que les ha llevado a situaciones-límite. De modo que es abundante la sátira de la sociedad preestablecida, por ejemplo, de la hipocresía burguesa y la moral que representan las creencias religiosas.

Teniendo en cuenta las referencias que he mencionado sobre la novela existencial española, la narrativa de Fernández Santos inició tímidamente el cambio de rumbo hacia las novelas existenciales o de carácter intimista a partir de *El hombre de los santos*, aunque aún persistirán las tendencias neorrealistas.

Por lo que respecta a la evolución literaria de Fernández Santos podría señalarse, primeramente, un incremento de interés por el individuo y su introspección. Se verifican algunos cambios, como la mayor presencia del espacio urbano y el hecho de que de la técnica del objetivismo se pase a la psicología de los personajes. Además, la experiencia de los personajes, enriquece progresivamente al relato, y su conocimiento del mundo se presenta más profundo que el de los de neorrealistas. En mi opinión, Rafael Conte estaría en la misma línea si prestamos atención a sus palabras: “Fernández Santos inició el giro del

---

<sup>32</sup> *Idem*, p. 264.

realismo descriptivo a lo que podría denominarse realismo interior o trascendente”<sup>33</sup>.

#### 2-2-1. *El hombre de los santos* (1969)

La cuarta novela de Fernández Santos se divide en cinco capítulos cuyas secuencias presentan varias extensiones. Esta novela nace cuando el autor realizaba un documental sobre el rescate de unos murales del siglo XVI en un convento de Zamora y conoció a un hombre ya de edad, residuo pintoresco de un oficio a medias técnico, a medias artesano<sup>34</sup>. Se puede observar que existe un cambio temporal que se corresponde también con una dualidad espacial, pues sus núcleos son urbanos y rurales.

La novela refleja los encuentros y conversaciones mantenidos con el restaurador y éste se convierte en una referencia al paisaje, los pueblos y habitaciones por donde el protagonista pasa. Se supone que el trabajo del restaurador

---

<sup>33</sup> Rafael Conte, “El rigor de Jesús Fernández Santos”, *El País*, 7- ene.-1979.

<sup>34</sup> En una conversación con Miguel Fernández-Braso, el propio autor valora que “*El hombre de los santos* representa en mi obra algo así como un alto en mi camino, una mirada atrás en mi vida y en lo que hasta ahora llevo hecho. Yo creo que es mi mejor libro; al menos es el que más me ha costado escribir”. M. Fernández-Braso, “Jesús Fernández Santos y su última y excepcional novela”, *El Pueblo*, 30-jul.- 1969.

requiere un desplazamiento continuo a distintos lugares con su acendrado vagabundeo. Así la novela se compone de varios centros argumentales que convergen en la figura de don Antonio Salazar: el seminario de un pueblecito, el convento de clausura, la boda de su hija, la guerra civil desmitificada, amores frustrados, etc.

Rodríguez Padrón subrayó como en la narración se constituyen dos planos que configuran los dos mundos del protagonista: “Uno externo que, a pesar de ser suyo, le es ajeno y que se personifica en la vida que le arrastra, en los seres que le rodean. (...) Otro, interno: la realidad. (...) Piensa y analiza críticamente (...) la vida que le ha tocado en suerte”<sup>35</sup>.

Si tenemos en cuenta las temáticas de las novelas anteriores a *El hombre de los santos*, continúa con un tono crítico del valor testimonial poniendo de relieve el contraste entre la capital y la vida campesina con una visión social crítica, en la que sobresale la soledad de un individuo o el apartamiento de un grupo, porque “su soledad era total, su existencia extemporánea, su quehacer diferente, aunque nunca dejara de realizarlo con la mayor sabiduría”<sup>36</sup>.

---

<sup>35</sup> Jorge Rodríguez Padrón, “Jesús Fernández Santos y la novela española hoy”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1970), n° 242, p. 443.

<sup>36</sup> Domingo Pérez Minik, “Jesús Fernández Santos escribe otra novela”, *El día*, 21- sep.- 1969.

Lo que intenta Fernández Santos al crear estos personajes es consolidar un símbolo de cierto tipo de español conformista y despolitizado. Prueba de ello es que ningún personaje muestra interés por la realidad social del país, a pesar de abundar las escenas de ambiente popular, localizadas en los alrededores de Madrid, o en las aldeas donde vive transitoriamente el protagonista.

La figura de don Antonio centra la atención de la novela y, al mismo tiempo, se ve anulado por una serie de circunstancias de las que no es responsable y que le van agotando en su vivir inútil<sup>37</sup>. Don Antonio es consciente de su fracaso profesional, familiar y amoroso, de su incapacidad para luchar contra la indolencia, contra la corriente de la vida que le remolca de un modo miserable.

De modo que se acostumbra a la soledad, su única acompañante de viaje, y se convierte en una criatura apartada del mundo donde vive, pero con el anhelo de habitar otro mundo, sin que le quede más solución que sufrirlo hasta el fin.

---

<sup>37</sup> Carmen Martín Gaité estima que don Antonio es un hombre “modesto y desencantado restaurador de cuadros (...), se ha venido sintiendo él también poco a poco invadido por esa misma avalancha de ruina y de inutilidad a que continuamente alude su trabajo, (...)”. “Don Antonio (...) es una de las figuras más serias que han aparecido en libros de nuestra posguerra”. C. Martín Gaité, “Vuelve Jesús Fernández Santos”, *La Estafeta Literaria*, (1969), nº 425, p. 10.



Esta obra se caracteriza por el empleo de la técnica filmica, en la que abundan los *flash back* y donde el fundido cinematográfico ensarta episodios distintos de la vida española con un propósito crítico, satírico o irónico. La simultaneidad empleada está al servicio de la libertad en cuanto a la utilización de la tercera persona omnisciente, el estilo indirecto libre, el monólogo interior. Estas técnicas quedan supeditadas a la penetración en la vida de un protagonista apático, abúlico, frustrado en todo orden vital.

Rodríguez Padrón cree que Fernández Santos utilizó una multiplicidad de escenas “para darnos la sensación final de un montaje cinematográfico, llevándonos de una a otra situación sin que notemos desfases ni digresiones”<sup>38</sup>.

Si *Los bravos* fue el motor para iniciar el realismo social en España, *El hombre de los santos* lo será hacia una nueva etapa de novelar en la narrativa de Fernández Santos. El autor auscultó más al individuo que a la sociedad. Esta novela está narrada desde la óptica particular de don Antonio por eso la realidad no es exclusivamente objetividad.

Varios críticos coinciden en afirmar que *El hombre de los santos* finaliza una etapa y comienza otra en la que investiga el pasado, y lo subjetivo e individual se superpone a lo objetivo, y se adentra de la interioridad del hombre.

---

<sup>38</sup> J. Rodríguez Padrón, art. cit., (1970), p. 444.

### 2-2-2. *Libro de las memorias de las cosas* (1971)

He apuntado en este epígrafe que Fernández Santos inició una nueva escritura con *El hombre de los santos* que se caracteriza por una mayor preocupación por lo individual frente a lo social. Y otra singularidad que destaca es la conversión de sus propias experiencias en materia literaria -coincidencia con esta obra-, es decir, el autor parte de conocimientos directos. No se limita a recoger un simple episodio o transmitir documentos, datos y hechos. Lo que se puede valorar en esta novela es una indagación por parte del novelista, que rastreó tumbas y capillas, habló con los supervivientes de la comunidad protestante e investigó sobre el origen del grupo.

El autor narra una historia que se basa en hechos reales de una comunidad protestante en un pueblo del Páramo Leonés. La trama principal desarrolla el enfrentamiento ideológico entre dos hermanas que son hijas del fundador, Lucio Sedano. Margarita, la menor, sufre los severos hábitos de la comunidad. Su hermana, Virginia, se entera de su esterilidad después de casarse con Molina.

La estructura de la obra ofrece una serie de secuencias donde se encuentran crónicas, sermones, paisajes bíblicos, cartas, canciones, etc.<sup>39</sup> Las secuencias que aparecen en este

---

<sup>39</sup> Á.-R. Fernández y González incluye un estudio sobre la intertextualidad de esta novela. Á.-R. Fernández y González, *op. cit.*, 1984, pp. 161-165.

volumen no siguen el modo tradicional de Fernández Santos sino que quedan fundidas en la evocación del pasado y la digresión. Lo que podemos descubrir en *Libro de las memorias de las cosas* es la interrupción del progreso evolutivo del relato y la reanudación de la secuencia en páginas posteriores. Además, la sustitución de los capítulos adicionales, por las secuencias, de tipo cinematográfico, desemboca en una anulación del tiempo como objetividad continua en la que se asienta la gestación del título de la obra y de su núcleo fundamental. En él, el presente y el pasado se funden en la mente de, Margarita, la protagonista.

Ángel-Raimundo Fernández y González observó que la obra se divide en 126 secuencias en las que se encuentran dos niveles: uno es el de la intertextualidad y el otro se desarrolla en ocho núcleos, a saber: la historia del matrimonio Sedano y sus hijas, la de Molina, la de Agustín, la de la familia Muñoz, la de Emilio o las memorias de Martínez, las de Mister Baffin y la Biblioteca Provincia donde trabaja Margarita.

El señor Sedano asume un importante papel en esta novela por ser un pastor de la comunidad protestante, y es el marido de Cecil, una inglesa misionera ya muerta. Ella es evocada, a veces, por Margarita que habla con ella le confiesa sus miedos, le pide ayuda en sus largas horas de insomnio. Porque para Margarita, ella es una esperanza de reconstruir su vida a partir del pasado.

Agustín es un personaje del que se enamora Margarita, y su papel en la novela es esencialmente contrastante, porque

viaja al extranjero con Emilio -un personaje con un carácter similar a Agustín-, y este viaje sería un símbolo de liberación frente al rígido maniqueísmo de los demás miembros de la comunidad protestante.

Muñoz, hermano de Sedano, es otro miembro de la comunidad protestante, pero vive en la capital de la provincia, en donde evangeliza<sup>40</sup>. En cambio, Molina deja de ser miembro de la comunidad por una mujer, irónicamente llamada “demonio” y finalmente vuelve a ser miembro de ella.

Emilio, el hijo de Muñoz, guarda las formas; Adela, la otra hija, se pasa a los Testigos de Jehová, influida por Claudio, su novio. Las hijas de Sedano toman caminos dispares: Margarita muere, las circunstancias no quedan claras, si se trata de una muerte natural o de un suicidio; Virginia, enloquecida por el fanatismo y la soledad, se cura al fin entendiéndose con Molina.

La técnica de la “anticipación” fue vista por varios críticos, por ejemplo Rafael Gómez cree que:

se prodiga el autor excesivamente, en situaciones cortadas con brusquedad, que es necesario retener cuidadosamente para no perder el hilo complicado de la narración. Se echa

---

<sup>40</sup> Rafael Gómez López-Egea ve “el enfrentamiento entre el idealismo de Sedano y la dura realidad afrontada por sus hermanos y seguidores. Su sucesor, Muñoz, débil, se mantiene, a duras penas, fiel a unas ideas en las que ya no cree”. R. Gómez López-Egea, “*Libro de las memorias de las cosas*”, *Arbor*, (1971), nº 305, p. 105.

de menos un acontecimiento central, como hilo conductor capaz de iluminar los episodios tan débilmente encadenados<sup>41</sup>.

Fernández Santos manejó una técnica narrativa de presentación fragmentaria que ya era habitual en su narrativa, en la que se aprecia con claridad la técnica cinematográfica. Además la focalización del relato cambia en función de la voz narrativa. Y se da, desde la perspectiva de la técnica narrativa, “una oxigenación, un vuelo nuevo, que rompe, de alguna manera, la monocordia de sus obras anteriores. Oxigenación que ya se había iniciado en *El hombre de los santos*”<sup>42</sup>.

En la narración predomina la multiplicidad de voces. El narrador se presenta en tercera persona cuando quiere describir y explicar un suceso o paisaje y alterna con la primera persona tanto cuando actúa como narrador-testigo como cuando dramatiza las palabras de cualquier personaje y se presencia la evocación de pasado. Así, la voz de Margarita es la del narrador-protagonista y es, a su vez, personaje más complejo de la obra. Mientras, su hermana es presentada desde el punto de vista del narrador, sin que su introspección psicológica sea muy desarrollada.

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 103.

<sup>42</sup> Sergio Gómez Parra, “*Libro de las memorias de las cosas*”, *Reseña*, (1971), n° 45, p. 277.

El tiempo narrativo es lineal pero no siempre cronológicamente, y se extiende desde mediados del siglo XIX hasta 1968, el año del reestablecimiento de la libertad religiosa en España. Se refuerza con otros acontecimientos históricos como la peste y las epidemias del siglo XIX, la muerte de Alfonso XII (1884), la guerra civil, las huelgas universitarias, etc.

En este fondo histórico el autor aparece como un narrador-personaje de la novela, y nos informa de primera mano. De modo que entre el narrador y los lectores no existe distancia en cuanto a lo que va a suceder, avanzan en el mismo nivel de la lectura.

El marco leonés vuelve a ser el espacio literario. La acción central ocurre en el Páramo, que va a desempeñar una función mítica. El desarrollo de la mayoría de las novelas de Fernández Santos se presenta en un mundo cerrado, habitado por personas que no comprenden su vida. La comunidad protestante española se sitúa en la meseta rodeada de los católicos.

Con todo, José Domingo intenta calificar la obra de “insólita y rara”: “insólita por abordar un tema hasta ahora virgen para nuestros novelistas (...), rara porque ya es conocida la impermeabilidad de nuestra novela actual a la problemática religiosa”<sup>43</sup>. Me parece que la observación de Iglesias Laguna

---

<sup>43</sup> José Domingo, “Problemática religiosa e histórica”, *Ínsula*, (1971), nº 294, p. 5.

merece también servir como cierre de esta breve presentación de la obra:

El gran mérito del «Libro de las memorias de las cosas» consiste en acercarlos, humanizarlos, presentarlos como hombres sinceros que sufren de una incomprensión agravada por el fanatismo propio. No han sido perseguidos, sino hostilizados; no puesto en la picota, sino en ridículo. En ello no hay segunda intención, propósito denigratorio para la mayoría<sup>44</sup>.

### 2-2-3: *Jaque a la dama* (1982)

Tras un largo silencio debido a una convalecencia que le hizo apartarse de la crítica de cine que ejercía en *El País*, presentó *Jaque a la dama* al Premio Planeta bajo el seudónimo Finisterre. En este volumen podemos apreciar a un Fernández Santos fiel a sí mismo por cuanto escribe una novela cuidadosa con los pequeños detalles, el vocabulario, el tono menor y la sencillez, sin llegar a la intensificación subjetiva del monólogo interior de *Extramuros* y *Cabrera*. De igual modo suprime ya la evocación histórica y la ambientación poco usual o exótica.

---

<sup>44</sup> Antonio Iglesias Laguna, “*Libro de las memorias de las cosas*”, *ABC*, 27- may.- 1971.

Jesús Fernández Santos vuelve a ser el escritor realista de siempre. Utiliza la tercera persona gramatical como en *Los bravos* y *En la hoguera*. El ámbito social también va a coincidir con las novelas de los años cincuenta: la clase media provinciana. Así que no es de extrañar que nos volvamos a encontrar las descripciones minuciosas, visuales y olfativas, los motivos bélicos como telón de fondo y la situación comprometida de los personajes femeninos cada vez más liberados en un sentido sexual o social. Si nos fijamos en la protagonista femenina de esta narración, Marta, hay un gran trecho desde que en las primeras novelas de Fernández Santos, descubrimos la pasividad de la mujer -Socorro- en *Los bravos* o a mujeres maltratadas -Celia- en *Laberintos*. En cambio, en la actitud de las mujeres de *Jaque a la dama* podemos observar, hasta cierto punto, mujeres rebeldes e independientes<sup>45</sup>.

Marta, según Milagros Sánchez Arnosi, “no es una mujer rebelde con la circunstancia que le toca vivir y, sobre todo, el rol que la sociedad le asigna. Acepta la vida sin rechazos, sin críticas. Sigue a los demás desde un cansancio de años de sufrimientos, renunciadas y desencanto, consumiéndose, como el

---

<sup>45</sup> Fernando Morán dice que “Es esta novelística tiene una importancia esencial las mujeres, como depositarias de la tradición y como ámbito de lo cotidiano”. F. Morán, «Los personajes femeninos en la novela española», en *La destrucción del lenguaje y otros ensayos*, Madrid, Mesquita, 1983, p. 31.



resto de los personajes, en un tiempo marchito y estéril”<sup>46</sup>. Así Marta es un personaje que se puede vincular con la sociedad y que vive arrastrada por los demás, aparentemente sin anhelo de lucha por la vida.

El tema del lesbianismo es otro *leit motiv* en las obras de Fernández Santos. Puede que hayan amores entre Marta y Rosa, la hija de Pablo, pero creo que es más convincente la opinión de Concha Alborg :

Estas mujeres son capaces de amar a hombres también, y es con ellos con quienes establecen sus primeras relaciones pero desilusionadas por los hombres y en busca de verdadera comprensión acaban en los brazos unas de las otras<sup>47</sup>.

Como podemos observar en la tercera parte, Marta acude a la hija de Pablo pensando que sería una joven abierta y comprensiva, no la busca precisamente por una pasión sexual. Otra singularidad en esta obra sería el tema de la libertad femenina, que reflejaría el cambio de la situación de la mujer en la sociedad española.

---

<sup>46</sup> Milagros Sánchez Arnosi, “*Jaque a la dama*”, *Ínsula*, (1983), n° 434, p. 8.

<sup>47</sup> Concha Alborg, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 193.

La temporalidad es básicamente lineal, salvo algunos recuerdos poco significativos del pasado. “Prescinde de la fragmentación y de la discontinuidad y hasta de la disgregación de historias a fin de hacer más clave una historia”<sup>48</sup>.

La vivencia de la protagonista es la que marca el desarrollo de la novela, quizá porque esta mujer ha vivido en un tiempo histórico determinado, el que se puede dividir en tres partes: la infancia y adolescencia, preguerra civil española, la estancia en Italia, segunda guerra mundial y la vuelta a España, posguerra española.

En la primera parte, capítulos I – XIII, cuenta la infancia y adolescencia de Marta en un paisaje segoviano. La historia, narrada en tercera persona, cuenta cómo Marta contrae matrimonio con Mario obligada por su familia y deja su verdadero amor hacia Pablo. Además de este asunto, se desarrolla la amistad de Marta con Carmen y Sonsoles y sus conversaciones triviales relacionadas con sus amores fantásticos y los prejuicios de carácter religioso y la orfandad materna de Marta.

La estancia italiana ocupa la segunda parte de la obra, que se extiende entre los capítulos XIV y XXI. Marta vive en ciudades italianas como Milán, Génova y Venecia. Marta se queda viuda por un asesinato en el que ni siquiera Mario era el blanco. A partir de este trágico suceso se empieza a ver

---

<sup>48</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 236.

tímidamente el asunto del lesbianismo en la relación de Marta con Rosa. Ello se podría relacionar con la emancipación de la mujer, y la transformación de la sociedad española.

La vuelta a España se centra en la tercera parte, capítulos XXII – XXXIII, en la que Marta vive encerrada en su jardín.

Como queda dicho, hay situaciones bélicas en toda la narración, y podemos ver que Marta es una víctima de la guerra. También en la narrativa de Jesús Fernández Santos la guerra puede crear oportunidades para huir del tedio de la vida, sobre todo, en *El hombre de los santos*, y en este volumen la guerra le proporciona a Marta la libertad para fugarse con Pablo, su verdadero amor, ya que su padre y su hermano no tienen tiempo para vigilarla.

Estilísticamente hablando, Fernández Santos retorna a su modo neorrealista, aunque no alcanza la anterior calidad de escritura, y “hace uso de un estilo meramente funcional, sin lustre y desmayo que denuncia al escritor de pulso enfermizo”<sup>49</sup>.

#### 2-2-4: *Los jinetes del alba* (1984)

Esta novela fue escrita después de *Cabrera y Jaque a la dama*, y con ella Fernández Santos no hace sino consolidar su carrera novelística. También, el autor intenta renovar su mundo

---

<sup>49</sup> *Idem*, p. 238.

novelesco, manifestando la riqueza imaginativa y profundidad temática típicas de obras anteriores y retomando el espacio astur-leonés con una anécdota única. El autor elige una estructura tradicional, narrada en tercera persona, en la que predomina el tiempo lineal; a veces, resalta algunas retrospectivas, sobre todo, en cuanto a la explicación de una situación con la que se enfrenta un personaje. Está dividida en capítulos cortos y la acción se desarrolla linealmente en un balneario situado entre montañas y en una ciudad de provincia.

Se incluyen referencias de la revolución frustrada de los mineros asturianos en 1934 hasta las vísperas de la guerra civil, cuando se desarrolla el amor de los personajes principales, Martín y Marian y, también, relata las tensiones y dudas que desembocan en el enfrentamiento fratricida producido por dicha revolución. “Ese clima obsesivo y agobiante, anunciador de una contienda imparable, actuó como fondo de las historias que, unidas, componen todo el relato”<sup>50</sup>. Aparte de la relación de los jóvenes protagonistas, se pueden observar otros motivos literarios como la vida encerrada de un ser deforme, la prostitución y la vida del servicio doméstico<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Luis Suñen, “Jesús Fernández Santos: La vida, la pasión y la muerte”, *Ínsula*, (1984), nº 449, p. 6.

<sup>51</sup> Creo que el “encerramiento o apriamiento” es uno de los *leit motiv* de la narrativa de Fernández Santos con más presencia; ya que en una entrevista el autor confiesa que tiene agorafobia.

Cada personaje que se incorpora a la narración aporta su relación personal y cada cual, por familia, parentesco o amistad, tiene un vínculo con los jóvenes Martín y Marian que son los que más espacio ocupan. Martín es un celador del balneario que se convierte en revolucionario, mientras mantiene una relación con Marian con quien quiere casarse. Finalmente, Martín se queda ciego en un accidente con una granada. Otros personajes destacables son revolucionarios, un santero, el amo del balneario y un molinero protestante.

En opinión de Rodríguez Padrón los personajes no formarían una nueva gama, sino que serían un compendio de los personajes anteriores:

Pero los personajes siguen siendo los mismos de siempre, viven el mismo aislamiento y la misma inseguridad: su necesidad de los otros vuelve a ser siempre sucedáneo del amor y la amistad<sup>52</sup>.

Junto al *leit motiv* que representa la soledad, la vida matrimonial, las relaciones amorosas y el maltrato físico y psíquico, destaca la enfermedad provocada por el trabajo de minero y la vivencia bélica. El libro -como cree José Diego Santos- es un duro alegato contra las contiendas civiles, y los

---

<sup>52</sup> Jorge Rodríguez Padrón, "La recuperación de un espacio novelesco", *El País*, 11- mar.- 1984.

nombres de los personajes son reales como Ventura, Quincelibras y Tejón, y fueron proporcionados por los lugareños en sus largas conversaciones con el escritor<sup>53</sup>.

El espacio de la narración vuelve a ser el de las montañas leonesas: un balneario situado en Las Caldas<sup>54</sup>. Pero el territorio mítico creado con las leyendas se cruza casi siempre con la realidad que refiere el autor. Los elementos míticos se disuelven por completo en la narración mediante la anulación y vulgaridad reiterada.

Persisten los temas característicos del autor: la soledad, el aislamiento, el interés por las minorías religiosas, la infancia malograda, el desvelo y el amor entre mujeres, presentes todos en obras como *Los bravos*, *En la hoguera* o *Libro de las memorias de las cosas* y *Extramuros*.

---

<sup>53</sup> José Diego Santos, *Léxico y sociedad en "Los bravos" de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Univ. de Alicante, 2001, p. 39.

<sup>54</sup> Concha Alborg señala la similitud con *La que no tiene nombre*, basándose en dos aspectos: "se destaca la similaridad entre la Dama de *La que no tiene nombre* y la figura de la infancia en esta novela" y "el nombre de los baños, las Caldas, nos recuerda al de las Hoces en *La que no tiene nombre*". C. Alborg, "Jesús Fernández Santos, *Los jinetes del alba*", *Anales de la literatura española contemporánea*, (1984), n° 9, pp. 309-310.

#### 2-2-5. *Balada de amor y soledad* (1987)

Esta obra fue la última de su carrera novelística que duró casi cuarenta años. Cuando escribía esta novela, Fernández Santos ya padecía un problema cerebral desde hacía años. “La obra fue escrita entre grandes privaciones, carencias y no sin cierto esfuerzo por parte de un autor que quiso morir con la pluma en la mano”<sup>55</sup>. Por ello la calidad literaria de esta novela no supera la de las obras anteriores.

*Balada de amor y soledad* no presenta grandes variaciones en cuanto a la técnica y temática de las obras inmediatamente anteriores. García Nieto advierte que “El tejido novelístico está demasiado abierto y todo sucede con excesiva velocidad. Se nos anuncia un problema ecológico que quizá lo sea, pero que aparece solamente como noticia, sin que el drama cobre la necesaria densidad y sin que los protagonistas se vean verdaderamente afectados por él”<sup>56</sup>. La tierra leonesa vuelve a ser el espacio de esta novela, y “parece que le sirvió de inspiración la travesía, que siguiendo una senda de ganado, hizo

---

<sup>55</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 259.

<sup>56</sup> José García Nieto, “*Balada de amor y soledad*, de Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 19- abr.- 1987; además, Antonio Valencia señala que esta novela “es una novela evasiva no porque sus personajes o las anécdotas que generan bien personales (...), sino por la insuficiencia de datos para poder arribar a caracterizaciones más acabadas”. A. Valencia, “Enfoque y desenfoque de una novela”, *El Adelanto de Salamanca*, 30- jul.- 1987.

a través de la montaña, desde la vertiente leonesa a la asturiana”<sup>57</sup>.

La trama de la novela se centra en la contaminación de un río por la fábrica en que trabaja Víctor, y en la novela no se apuntan soluciones definitivas para este problema. Por otra parte, Víctor se encuentra en crisis matrimonial como ocurre en otras novelas del autor -Pedro y Celia de *Laberintos*-.

En el pueblo aparece una muchacha, cuya intención es protestar contra la contaminación que afecta al río y al pueblo, y concienciar a los lugareños. Pero, en realidad, no sólo su ecologismo es importante para este principio de la novela, sino también su personalidad y su carácter. Esta muchacha mantiene relaciones amorosas con Víctor, que había sido abandonado por su mujer, Raquel. La joven ecologista sufre la misma suerte de Soledad de *En la hoguera* al ser violada por un gitano y de repente, abandona al químico como hizo su mujer. A su vez, Raquel se refugia en la casa materna, abandonando a su marido que cada vez siente menos afecto por ella. Y, como apunta Luis Blanco Vila, quizá ella “promet[a] a veces la recuperación del gran narrador, pero, inexplicablemente se quiebra en tópicos”<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> José Diego Santos, *op. cit.*, 2001, p. 39.

<sup>58</sup> Luis Blanco Vila, “Fernández Santos: una leve escapada”, *Diario Ya*, 11- abr.- 1987.



En la contraportada de la novela, dice que es:

una turbadora historia en la que la vida privada de Víctor, el protagonista, cuyo matrimonio está a punto de naufragar, se ve invadida por una serie de conflictos imprevistos en los que la soledad de unos seres humanos, el amor incierto y el paisaje amenazador o liberador de la cumbre de la montaña -con dramáticos recuerdos de la guerra civil- desempeñan un papel primordial<sup>59</sup>.

En la novela, el viaje de Víctor ocupa gran extensión y que, según Jiménez Madrid, sería: “un viaje a la montaña sin razón explícita salvo que se le preste consideración simbólica y sea como anhelo de cruzar a la otra parte de la vida”<sup>60</sup>.

Fernández Santos mantiene la tercera persona para esta novela, salvo, en ocasiones, la que utiliza la primera. Es una novela que mereció críticas como la de Blanco Vila: “quiero olvidarla y esperar al novelista de casi siempre, al gran ausente de *Balada de amor y soledad*”<sup>61</sup>, aunque también las hubo positivas, como la de García Nieto, para el que “estamos ante un libro de sumo interés en la narrativa actual. El diálogo se mueve

---

<sup>59</sup> Jesús Fernández Santos, *Balada de amor y soledad*, Barcelona, Planeta, 1987.

<sup>60</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 260.

<sup>61</sup> L. Blanco Vila, art. cit., (1987).

en una cuadratura de máxima eficacia expresiva. Y los capítulos discurren con libertad y holgura”<sup>62</sup>.

---

<sup>62</sup> J. García Nieto, art. cit., (1987).

### **2-3. Novela histórica**

La Historia y la Literatura se han desarrollado influyéndose mutuamente desde los tiempos más antiguos. A principios del siglo XIX, gracias a Walter Scott se consolida el nacimiento de la novela histórica, una narración en la que el autor añade su interpretación de la historia: cuenta algo que pudo haber ocurrido en una época histórica determinada.

Felicidad Buendía define la novela histórica como narración que “desarrolla una acción novelesca en el pasado: sus personajes principales son imaginarios, en tanto que los personajes históricos y los hechos reales constituyen el elemento secundario del relato”<sup>63</sup>.

En la novela histórica el autor procura no olvidar ese elemento secundario porque a la hora de calificar el género sería imprescindible<sup>64</sup>. Ciertamente, la novela histórica requiere un equilibrio entre ellos, sin que uno de los dos se imponga sobre el otro. La virtud de este género, no compartida con los historiadores, permite al novelista utilizar la imaginación a base de los documentos históricos y la transposición del pasado sin falsear demasiado la historia. La novela histórica se puede

---

<sup>63</sup> Felicidad Buendía, Estudio preliminar en *Antología de la novela histórica española (1830 – 1844)*, Madrid, Aguilar, 1963, p. 16.

<sup>64</sup> Carlos Mata tiene el mismo criterio y dice que “el autor no debe olvidar que en su obra todo ese elemento histórico es lo adjetivo, y que lo sustantivo es la novela”. Kurt Spang, I. Arrellano y C. Mata, *Novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998, p. 15.

centrar en cualquier época sin que sea imprescindible manejar un saber profundo de la historia porque lo importante es llegar a penetrar en la mentalidad de la época.

Sin embargo, esto no significa que el autor tenga plena libertad sobre la representación histórica, sino que se exige al novelista un trabajo de documentación suficiente como para reconstruir una época pasada y sus formas de vida. Sin embargo, “no es tanto la exactitud de los datos, ni desde luego el amontonamiento de éstos, lo que define el carácter de la novela, sino la pretensión de recrear una atmósfera histórica”<sup>65</sup>.

Para Jesús Fernández Santos, la historia es como un panorama de fondo que se encuadra en una época y en un espacio histórico. Atiende a lo fundamental de la Historia, y conforma un tipo de novela histórica que se acerca a la vida española. Del mismo modo, el lenguaje nunca es ornamento o un valor puramente estético, sino que le sirve para intentar recuperar la memoria colectiva. Es más, el lenguaje de Fernández Santos sería una transformación de la realidad expuesta por la escritura. En las novelas históricas de Fernández Santos se da un claro trabajo constructivo de la

---

<sup>65</sup> Carlos García Gual añade en la página siguiente otra noción sobre la novela histórica: “El desarrollo de una «conciencia histórica» que hace ver el pasado como una época distinta, «un país extraño», con la que nos une y distancia el proceso de la Historia...”. C. García Gual, *La Antigüedad novelada*, Barcelona, Anagrama, 1995, pp. 14 y ss.

escritura sobre la materia documental con datos demostrables y objetivos.

### 2-3-1. *La que no tiene nombre* (1977)

Esta novela fue galardonada con el Premio Fastenrath, y en ella apunta, ante todo, un modelo ensayado en *Las catedrales* y *Paraíso encerrado* por su diversidad de historias y tiempos.

La alta montaña de León y sus límites con Asturias son, nuevamente, el espacio literario escogido por Fernández Santos para esta novela. *La que no tiene nombre* es un título que se refiere a la muerte. Ángel-Raimundo Fernández y González subraya que la “muerte” es un “eufemismo supersticioso que se repite en el *Libro de las memorias de las cosas* y en algún otro relato. El tema de la muerte es dominante en la narrativa de Jesús Fernández Santos”<sup>66</sup>. O, como apunta Rodríguez Padrón, subyace una “implícita moraleja por la que cruza, recurrente, el fantasma del odio, de la intransigencia irreprimible”<sup>67</sup>.

---

<sup>66</sup> Á.-R. Fernández y González, «Novela histórica española contemporánea: Jesús Fernández Santos y José María Merino», en Kurt Spang *et alii*, *op. cit.*, 1998, p. 158; y véase también el artículo de Luis Suñén, “Jesús Fernández Santos o la memoria colectiva”, *Ínsula*, (1977), n° 371, p. 5.

<sup>67</sup> J. Rodríguez Padrón, Estudio preliminar en *La que no tiene nombre*, 1982<sup>2</sup>, p. 39.

Esta vez narra tres historias la de Dama de Arintero, la de los maquis y la de últimos habitantes de las montañas que ocurren en un mismo espacio pero en distintos tiempos.

El texto presenta 69 secuencias. En primer lugar, contiene una historia lejana y legendaria con 22 secuencias, presentada a través de las versiones de romances que recoge la tradición popular sobre la Dama de Arintero<sup>68</sup>, quien fue encarcelada en una torre por rechazar el deseo incestuoso de su padre<sup>69</sup>. Cuando el rey Fernando y la reina Isabel entraron en guerra con Alfonso de Portugal, la Dama fue voluntariamente a la guerra disfrazada de varón. Después de mostrar su valentía en la batalla de Toro en 1476, fue nombrada caballero por el rey. Pero posteriormente, fue asesinada en el camino de vuelta a casa por un grupo de soldados celosos.

La segunda parte está formada por historias contemporáneos, la de los maquis y la de los últimos habitantes

---

<sup>68</sup> Fernández Santos nos describe a la Dama: “Juana García española, la Dama de Arintero [comparada con Juana de Arco], viene a ser nuestra Juana nacional virgen y mártir a cuenta de las guerras por la unidad de España”. Jesús Fernández Santos, “Retrato de una dama”, *El País*, 31- ago.- 1979.

<sup>69</sup> La edición de Rodríguez Padrón en la página 58, se lee el siguiente romance:

Tres hijas tenía un noble  
todas tres como la plata.  
Dijo un día a la pequeña:  
«Tú has de ser mi enamorada».

que quedan en el pueblo abandonado por la emigración con 14 y 20 secuencias, respectivamente. La historia de los maquis ocurre justo después de la guerra civil, cuando un profesor exiliado vuelve a las montañas de León como guerrillero anti-franquista. El profesor trata de organizar un grupo de hombres para sublevarse. A pesar de sus esfuerzos, se encuentra sólo con la frustración y el fracaso. Cuando sus hombres son masacrados durante el robo de un banco, el profesor se da cuenta de que él es incapaz de debilitar el poder del gobierno y entonces decide volver a Francia.

La última historia se localiza en dos núcleos espaciales: uno es la montaña de la Dama legendaria, donde vive un viejo, llamado “abuelo” en la novela, y su yerno, llamado “padre”; el otro es la capital de provincia donde reside el hijo de “padre”, que abandonó las montañas hace años, y tiene un negocio inmobiliario en la capital. Tras pasar un invierno en soledad, el “padre” se mata accidentalmente y el “abuelo” es mordido por un animal salvaje, cuando enterraba a su yerno. Mientras tanto el nieto, que se había marchado de las montañas, espera que mueran los dos para poder vender su tierra a constructores extranjeros. No obstante, la vida del nieto no tiene nada que ver con la de su padre y abuelo que viven en soledad, mientras que él pasa su tiempo en un club nocturno y tiene una aventura con una mujer.

Así, la historia más importante, la de la Dama de Arintero, es independiente, no explica los acontecimientos de los

relatos más cercanos a nuestro tiempo. Esta pluralidad del relato hace que la novela adquiriera una nueva forma que permite desarrollar el tema en sus distintas vertientes a través de un lenguaje capaz de recrear y dar la suficiente credibilidad literaria. Como suele ocurrir en la narrativa de Fernández Santos, la historia y la leyenda se funden y las fronteras entre ambas se borran por la propia elaboración ejercida gracias a la escritura. “Historias distintas que configuran una sola Historia, según Luis Suñén, que se ven unidas por la presencia continua del mismo paisaje hostil, de la misma existencia difícil, de la omnipotente conclusión de la muerte”<sup>70</sup>.

Y lo que importa en esta novela no es la verosimilitud de la existencia de la Dama, sino la voluntad creadora de la narrativa de Fernández Santos. De aquí, estoy de acuerdo con la opinión sostenida por Rodríguez Padrón sobre la voluntad del escritor:

La ficción nace de la voluntad del escritor para que las historias contadas tengan la suficiente autonomía para explicarse para comprenderse por sí misma<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> L. Suñén, art. cit., (1977), p. 5; y Jiménez Madrid cree, con razón, que “pese a la autonomía de cada parte, hay constantes interferencias entre tres niveles”. R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, pp. 159-160.

<sup>71</sup> J. Rodríguez Padrón, Estudio preliminar en *La que no tiene nombre*, 1982<sup>2</sup>, p. 40.



Carmen Martín Gaité señala acertadamente que la historia que más llama la atención es la de la Dama:

esa Dama que desde su dominio de Las Hoces partió para una guerra inútil que en nada mudó el valle, recordada tan sólo porque no fue varón, y cuyo cuerpo no está en ninguna parte, si no es en la leyenda o en la fosa común de los libros de historia<sup>72</sup>.

Y, por otra parte, el escudero que acompañó a la Dama, convertido en la voz del narrador, nos cuenta la peripecia de la Dama. En el discurso que nos expone el escudero, Fernández Santos exhibe su capacidad narrativa acorde al tiempo evocado: “Las elipsis, las alteraciones hiperbatónicas del discurso, generalmente desplazando los verbos al final del período, y también la cuidada selección de las partículas subordinantes o la adecuación específica entre sustantivos y adjetivos”<sup>73</sup>, serían las características del discurso de la Dama, narrado en primera persona con la visión de su fiel escudero y “presentado [-con la

---

<sup>72</sup> Carmen Martín Gaité, “La innovación intrínseca”, *Diario 16*, 11- jul.-1977. Véase también el principio del artículo de L. Suñén, donde valora mejor la parte de la Dama que las otras. L. Suñén, “*Extramuros*, de Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1979), nº 386-387, p. 17.

<sup>73</sup> Jorge Rodríguez Padrón, “Jesús Fernández Santos y la culminación de su ciclo narrativo”, *Nueva Estafeta*, (1980), nº 17, p. 49.

evidencia de la alternación del orden temporal-] de forma más lineal que el resto de la narración”<sup>74</sup>.

La descripción del paisaje cobra gran importancia en esta obra y se detiene en detalles de una naturaleza captada mediante una descripción esmerada. Esto se ve reflejado en la idea de la permanencia del paisaje frente a la condición efímera de los seres, o sea, las historias suceden en el mismo lugar, a través de los tiempos, con diferentes personajes.

### 2-3-2. *Extramuros* (1978)

A través de esta novela y *Cabrera*, Fernández Santos procura presentar actitudes generalizadas en España que ya se encontraban en sus obras anteriores, sobre todo, las de los cincuenta (*Los bravos* y *En la hoguera*), y también el ambiente de un pasado en el que “[recoge] el testimonio grisáceo de la

---

<sup>74</sup> Vittoria Stagno añade que “En *La que no tiene nombre*, la “retrospección” es doble: por lo que tiene que ver con los acontecimientos-leyenda, la retrospección es llevada a cabo por el narrador, siervo-personaje-testigo; en los demás casos, al contrario, la retrospección es fruto del recuerdo de diferentes personajes”. (La traducción es mía.) V. Stagno, “Il tempo come costruzione e come oggetto della “storia” in *La que no tiene nombre* di Jesús Fernández Santos”, *Quaderni di Lingue Straniere*, (1981), nº 1, pp. 36 y 37, respectivamente.

intrahistoria, de lo cotidiano, de todo aquello que puede ser tomado como insignificante, pero que puede ser tenido como significativo por el valor crítico que conlleva”<sup>75</sup>.

Se suceden los hechos en torno a un convento de monjas, donde casi no se respira otro ambiente que el religioso, y el conflicto con el mundo exterior de esas monjas. Al mismo tiempo, el autor ha logrado una perfecta plasmación de enfoques y planos adecuados al momento en que se desarrolla la acción. Desde esta perspectiva, “en el libro se van acomodando hechos y situaciones a las exigencias críticas de un contexto revitalizado, creando así una atmósfera tensa propiciada por una serie de motivaciones de diversa índole: intrigas, rencores, delaciones; toda una fauna de voluntades encontradas que se entrechocan constantemente”<sup>76</sup>. La opinión del director de la película, Miguel Picazo, que adaptó *Extramuros*, no está muy lejos de la del crítico anterior: “supone un urgar doloroso en la idea de Dios, en la muerte, en el sexo, en la urgencia de sobrevivir al entorno hostil, en la lucha desesperada por alcanzar esa felicidad a la que aspira todo humano”<sup>77</sup>.

La importancia de esta novela no reside ni en la recreación de un ambiente histórico, ni en la historia verdadera de la obra,

---

<sup>75</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 177.

<sup>76</sup> Cfr. Valentín Piñeyro Sanjurjo, “Una novela testimonial de Jesús Fernández Santos”, *Concepción Arenal*, (1982), año 1, nº 1, p. 83.

<sup>77</sup> Manuel Picazo, “*Extramuros*”, *Diario 16*, 25- sep.- 1985.

sino en el hecho de que una monja sufra crisis, pasiones y una gran soledad. Porque aquellos eran “años de soledad para el alma y el cuerpo miserable, y el hambre, la enfermedad, las guerras, la inquisición, condicionarán una historia de amor humano y divino”<sup>78</sup>.

*Extramuros* consta de ocho capítulos con una estructura sencilla y lineal, en la que hay 48 secuencias narradas, en la mayoría, en primera persona. La voz narradora la mantiene una monja que podemos considerar víctima de otra -«la santa»-<sup>79</sup>, y relata los acontecimientos fundamentales de la vida de dos monjas que se aman, ocupando seis de los ocho capítulos. La narradora mantiene el discurso, sin embargo sólo se atisba en parte una interioridad psicológica. Esta incapacidad se recubre, a veces, de una tercera persona que se da en algunas secuencias aisladas o en los diálogos de los personajes.

Lo histórico parece funcionar como marco novelesco, corroborado por las fuentes documentales. Sin embargo, en el plano geográfico no se mencionan ni topónimos, aunque se cita

---

<sup>78</sup> Hortensia Campanella, “Amor extramuros”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1979), n° 348, p. 713.

<sup>79</sup> María Victoria Reyzaabal señala el rasgo del pícaro a la santa: “El personaje de la monja-santa, idealizado por la protagonista [la narradora], no deja de ser una transformación del pícaro; se hiere para atraer beneficios materiales y llamar la atención, así como posee connotaciones místicas”. M<sup>a</sup> V. Reyzaabal, “*Extramuros*”, *Reseña*, (1979), n° 121, p. 9.

algunos lugares concretos como Burgos, azotada por terremotos, y Zamora, atravesada por un río de turquesas, ni nombres de personajes –sólo sus cargos-, ni fechas concretas, elementos que serían imprescindibles en la novela histórica<sup>80</sup>.

Fernández Santos nos presenta en esta obra una recreación de la atmósfera del Siglo de Oro, un contexto histórico en el que domina el poder absolutista y la inquisición. España ayuda al crecimiento de Europa con el oro traído de América y se empobrece ella misma. Casi una cuarta parte de la población de la Península aparece diezmada por el hambre, la miseria y las pestes. Los campesinos huyen de los campos por la explotación y el reclutamiento de los grupos privilegiados, y se agrupan en las ciudades, convirtiéndose en individuos marginados, mendigos o delincuentes.

La materia histórica se convierte en novela, y la verdad y la ficción resultan difíciles de separar. Afirma Fernández y González que la materia histórica intercalada por la técnica de la intertextualidad es un recurso típico de la narrativa de Fernández Santos, y que más bien el autor aspira a una fusión de los textos intercalados con la materia ficticia.

---

<sup>80</sup> Fernández Santos, refiriéndose a *Extramuros* y *Cabrera*, dice que “en realidad no son propiamente novelas históricas. Yo siempre digo de este tipo de narraciones que son historias de hoy contadas desde otro tiempo”. Milagros Sánchez Arnosi, “Entrevista con Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1983), n° 422, p. 4

Además, lo mítico, mezclado con lo sexual, son característicos en el texto. Así pues, María Victoria Reyزابal cree que “La relación amorosa de la monjas se trata con cuidada delicadeza y ternura. No se la juzga como pecaminosa o inmoral”<sup>81</sup>. Y Gonzalo Navajas ha estudiado la naturaleza de la sexualidad mediadora por la confesión y sus relaciones con el poder<sup>82</sup>.

Con este libro surge el tema del lesbianismo que en una época como el franquismo era imposible de abordar literariamente<sup>83</sup>. La obra deja vía libre para introducir la sexualidad en la que la relación entre dos monjas, simbolizada en la dualidad amorosa carnal y mística, desemboca en una ambigüedad que forma parte del relato. Maillard García explica la razón del amor de las dos monjas:

La historia heterodoxa de amor de las dos mujeres protagonistas no sería posible en el espacio abierto extramuros, en esa sociedad crispada que en sus

---

<sup>81</sup> M<sup>a</sup> V. Reyزابal, art. cit., (1979), p. 10.

<sup>82</sup> Gonzalo Navajas, “Confesión, sexualidad, discurso: *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos”, *Hispania*, (1985), vol. 68, n<sup>o</sup> 2, pp. 242-251.

<sup>83</sup> Fernández Santos responde a Daniel DiNubila que “Pero hacer una novela sobre el amor entre dos mujeres en tiempos de censura no hubiera tenido sentido porque no la habrías podido publicar”. D. DiNubila, “Entrevista con Jesús Fernández Santos”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), n<sup>o</sup> 5, p. 173.

humilladeros confunde el éxtasis divino con el ayuntamiento carnal. Porque el otro espacio, el de afuera de los muros del convento, el de los caminos desde los que se divisa como en un mirador los efectos que la seca y la ceguera de los poderosos causan en una población cada vez más desesperada<sup>84</sup>.

Quizá lo más notable del libro sea la forma tan sutil, tan delicada en que el autor nos presenta el desencadenamiento de este proceso sentimental, sin descuidar al mismo tiempo la exposición detallada de los hechos y el marco del núcleo del relato<sup>85</sup>. De hecho, la creación literaria en *Extramuros* se constituye a través del conocimiento casi perfecto del clima histórico e idiomático; Fernández Santos nos remite al lenguaje del barroco deliberadamente arcaizante, a la manera del siglo XVII: la utilización de paralelismos y bimetraciones, reduplicaciones, hipérbaton<sup>86</sup>. De esta forma, no nos debe extrañar que Concha Alborg relacione a Fernández Santos con

---

<sup>84</sup> María Luisa Maillard García, «Espacio y tiempo en *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos», en José Romera *et alii*, *La novela histórica a finales del siglo XX*, Madrid, Visor Libros, 1996, p. 295.

<sup>85</sup> Cfr. Valentín Piñeyro Sanjurjo, art. cit., (1982), p. 83.

<sup>86</sup> Manuel Cerezales dice que “Son las prosas teresianas y cervantinas lo más representativo de un autor que nunca trata de imitar el lenguaje clásico, pero sí su ritmo, ritmo que, como vimos en otras anteriores, cuadra con el ideal clásico de la prosa”. M. Cerezales, “*Extramuros*, Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 14- dic.- 1978.

Santa Teresa, y apunte que “Es evidente que en *Extramuros* el lenguaje de la narradora tiene muchos rasgos de la prosa teresiana: la expresividad, la sencillez y la espontaneidad; el uso del polisíndeton en las oraciones yuxtapuestas, la elipsis y el pleonasma entre otros”<sup>87</sup>.

La dialéctica interna de la obra se va conformando con la organización del discurso en el cual el amor divino se opone al humano, también, la sensibilidad religiosa a la falsedad y al engaño, y la celebridad pasada al declive del convento, en un conflicto permanente.

No existen marcas significativas tajantes para determinar el período histórico que se recrea. De esta forma, se han apuntado distintas posibilidades, desde el tiempo de los últimos Austrias en el siglo XVII, según Concha Alborg<sup>88</sup>, la época de los primeros Austrias de Luis Suñén<sup>89</sup>, o, como cree Darío Villanueva, el siglo XVI<sup>90</sup>.

---

<sup>87</sup> Concha Alborg, «El lenguaje teresiano en la obra de Jesús Fernández Santos», en Manuel Criado de Val, ed., *Santa Teresa y la literatura mística Hispánica: Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*, Madrid, Edi-6, 1984, p. 794.

<sup>88</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 79.

<sup>89</sup> L. Suñén, art. cit., (1979), p. 17.

<sup>90</sup> Darío Villanueva, “Fernández Santos: Historia, estilo y novela”, *Nueva Estafeta*, (1979), n° 7, p. 67.



### 2-3-3. *Cabrera* (1981)

La obra está dividida en 37 capítulos que, a su vez, se desdoblán en secuencias y se refieren a un conflictivo período histórico en España. Se trata de una época perfectamente delimitada, al contrario que *Extramuros*, la Guerra de la Independencia (1808-1812). La guerra sería un claro prelude del decaimiento del imperio napoleónico, junto a las derrotas ante Rusia e Inglaterra. En concreto, en *Cabrera*, se alude a la derrota del ejército francés en Bailén. Después, algunos soldados franceses y un puñado de españoles afrancesados son deportados hasta Cádiz, de allí los trasladan a una isla inhabitable, Cabrera<sup>91</sup>, donde permanecieron durante un tiempo con la hambruna, el deseo sexual, la sordidez, miseria, etc.

El autor conoce la historia en profundidad, pero su intención en la novela no es ofrecer una visión histórica totalizadora de la época sino una nueva perspectiva, una realidad aparentemente diluida y neblinosa. Tras el estudio de unos documentos de la Biblioteca Nacional de París, Fernández

---

<sup>91</sup> Fernández Santos afirma que la isla Cabrera sería “el primer campo de concentración en la historia de la humanidad del que se tienen noticias documentadas”. Montse Quesada y José M. Bertrán, “Jesús Fernández Santos: *Cabrera*, un atroz cautiverio”, *El Ciervo*, (1982), nº 371, p. 27; y, además, el nombre de la isla sería “el único nombre propio que encontramos en la novela del mismo título”. Miguel Martínez-Lage, “Adueñémonos de lo que es nuestro. *Cabrera*, de Jesús Fernández Santos”, *Los Cuadernos del Norte*, (1982), nº 11, p. 96.

Santos intenta recrear el suceso acaecido en la isla mediterránea, y plasmar “una sutil intención de crítica política”<sup>92</sup>. El Rey se marchó a Francia, dejando a sus seguidores luchando contra los franceses, ahora convertidos en “traidores”. La crítica política, formulada en una interrogación por un personaje de esta novela: “¿Qué podíamos hacer cuando se marchó a Francia? ¿Qué ejemplo nos dio? Sólo el azar nos puso de este lado”. Así, el punto de reflexión de Fernández Santos se sitúa entre “la experiencia real de la historia y la historia narrada como adición de sucesos e ideas compartidos por las masas”<sup>93</sup>.

Sánchez Arnosi se refiere al carácter del protagonista como pícaro y también le considera “un muchacho acomodaticio, sin perversidad”<sup>94</sup>. El protagonista es presentado, sin nombre, por los cargos que le habían asignado, y es identificado como “cunero”, desde el comienzo del libro, un inclusero que sale de

---

<sup>92</sup> Antonio Blanch sigue añadiendo que “como el propio autor ha confesado , que toda evocación artística del pasado histórico para que valga en el presente debe tener algo de prototípica o ejemplar”. A. Blanch, “*Cabrera*, de Jesús Fernández Santos”, *Reseña*, (1981), nº 135, p. 14.

<sup>93</sup> H. Vázquez-Rial, “Idioma y gente de España”, *Camp de l’Arpa*, (1982), nº 98-99, p. 52.

<sup>94</sup> Milagros Sánchez Arnosi, “*Cabrera*, Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1983), nº 422, p. 4; una opinión semejante sobre el protagonista como pícaro fue sostenida por Héctor Tizón, “Los riesgos superados de la novela histórica”, *Libros*, (1982), nº 3, p. 14.

su orfanato para convertirse en criado, prisionero, sacristán, fugitivo y soldado. “Como lazarillo, buscón o soldado de fortuna, dice Carlos Garrido, es uno de esos personajes de la literatura española que salen de una condición miserable para convertirse en héroes anónimos de batallas y acontecimientos”<sup>95</sup>.

El niño cunero, el protagonista, casi siempre mantiene la voz narrativa. El narrador cuenta, en primera persona, sus andanzas y desgracias con lo que él pudiera ser más un testigo pasivo que un héroe de la historia. En este sentido, Aparicio López cree que “*Cabrera* es un libro y una novela que carece de protagonista”<sup>96</sup>.

Fernández Santos recurre al modelo de la estructura episódica que evoca la narrativa picaresca española, en la que aparecen distintos amos con un denominador común. El niño actúa como pícaro que parte de una condición miserable para convertirse en un héroe anónimo de la historia. Fernández Santos, no obstante, evita los aspectos más espantosos del aprisionamiento y desvía la atención hacia la materia fantástica,

---

<sup>95</sup> Carlos Garrido, “Los desastres de la guerra”, *Quimera*, (1982), n° 16, p. 50; y Jiménez Madrid se refirió al protagonista que “carece de ideas para comprender la realidad nacional a la que asiste como testigo absorto. Él es tan sólo un punto de referencia para hacer desfilar los desastres de la guerra”. R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 216.

<sup>96</sup> Teófilo Aparicio López, “Jesús Fernández Santos: Entre el realismo social y la fidelidad a sí mismo”, *Religión y Cultura*, (1983), vol. XXIX, n° 136-137, p. 700.

y, de este modo, “el relato no depara la sensación de espectáculo macabro y dantesco que hubo de ser en su día de lenta aniquilación de los derrotados en la isla balear”<sup>97</sup>.

La disposición del relato presenta una mayor tonalidad sentimental y se resuelve con rapidez, sobriedad y concisión marcando la diferencia con el estilo de Fernández Santos. Así, *Cabrera*, según Enrique Sordo, “es una novela trágica, recorrida por las miserias, las pasiones y las frustraciones, pero que nunca cae en la crudeza detallista, en el «hiperrealismo» de la descripción repugnante e incómoda”<sup>98</sup>.

Ya en *Extramuros*, Fernández Santos demostró su capacidad de asumir un lenguaje que se adaptaba perfectamente al tema y a la época. Ahora, ese estilo clásico castellano, en *Cabrera*, se nos presenta mucho más sobrio y sentencioso. Si observamos el habla del cunero, podemos percatarnos de su carácter popular y sencillo, reflejo de su estado social y su inteligencia; de hecho, casi no se cultiva la introspección ni la contemplación de los sentimientos.

En esta obra se puede valorar no sólo la recreación del tiempo pasado, sino que también la recuperación de usos

---

<sup>97</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 220; además de dantesco, Fernández Santos añade sobre la condición del cautiverio que “también tubo que haber canibalismo, en fin lo pasaron mal”. M. Quesada y J. M. Bertrán, art. cit., (1982), p. 27.

<sup>98</sup> Enrique Sordo, “*Cabrera*, Jesús Fernández Santos”, *El Ciervo*, (1982), n° 371, p. 42.

arcaizantes, intencionados y rebuscados que contribuyen a un lenguaje que refleja el modo de hablar de entonces. El valor del “idioma”, no “lenguaje”, en esta novela, como apuntaba Vázquez-Rial, se encuentra en “el uso del castellano que desempeña un papel fundamental, nada tiene que ver con lo experimental gratuito (...). Todo lo contrario: su papel es fundamental en tanto instrumento *al servicio del* reflejo de la historia”<sup>99</sup>.

La guerra sería el *leit motiv* de esta novela, como en otras obras anteriores, y resultaría un causante de la degradación humana. Supondría el desarrollo del instinto por sobrevivir a la desgracia, descrito con tintes negros y tremendistas, que nos acercan al sentimiento y a la mezquindad humana. Sin embargo, Fernández Santos intenta que los escenarios trágicos se presenten en un plano general, no en un primer plano.

#### 2-3-4. *El Griego* (1985)

Esta novela mereció el Premio Ateneo de Sevilla, dependiente de la Editorial Planeta, y alguna crítica negativa como la de Luis Suñen, habitual colaborador en *El País*<sup>100</sup>.

---

<sup>99</sup> H. Vazquez-Rial, art. cit., (1982), p. 51.

<sup>100</sup> L. Suñén apunta que “la novela se queda corta, aunque no deje de someterse a una intención que se adivina menor y apresurada, [y] (...) que en Fernández Santos nos deja con la sensación de haber recibido menos”. L. Suñén, “Cuatro pinceladas sobre la vida de El Greco”, *El País*, 17- oct.- 1985.

Jiménez Madrid lo critica también y, al mismo tiempo, lo defiende alegando los problemas de salud del autor:

La novela evidentemente tiene un ritmo más ligero, menos moroso e intelectualizado, cuenta con gran brevedad en los capítulos y parece antes un compromiso comercial que una obra acabada. Por este tiempo, F. Santos, todavía no estaba repuesto de las lesiones de su enfermedad, se debatía entre la angustia de su dolor y la penuria de su situación<sup>101</sup>.

La obra está basada en los documentales que Fernández Santos había realizado anteriormente para la televisión, *El Greco*, premiado en la Bienal de Venecia en 1959 y *Elogio y nostalgia de la ciudad de Toledo*, con el que ganó el Premio Riccio d'Oro de la Televisión Italiana por lo que *El Griego* se encuadraría también en la corriente de la novela histórica.

Fernández Santos se interesó por conocer la vida y la personalidad de Doménico Theotocópuli, más conocido como El Greco<sup>102</sup>. El autor ofrece un panorama histórico junto a la indagación sobre el pintor, y nos presenta lo que pudo ser su

---

<sup>101</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 254.

<sup>102</sup> Además, Francisco J. Satué nos aporta la declaración de Fernández Santos en una entrevista: “Yo trabajo por una versión concreta sobre la historia (...). Busco esa versión concreta escribiendo o haciendo documentales”. F. J. Satué, “Fernández Santos: «Trabajo en la novela por una versión concreta de la historia.»”, *Diario 16*, 25- sep.- 1985.

vida y su enigmática personalidad. Para dar mayor credibilidad a la obra, el autor se apoya en fuentes y acontecimientos históricos, y no en su imaginación, y convierte a “un personaje de carne y hueso en figura de fábula, ayudado sin duda por el propio enigma del pintor, enigma y misterio que se va descubriendo en sus cuadros y en el ambiente de una ciudad que el propio artista sublimó en su pintura”<sup>103</sup>.

El tiempo del relato abarcaría desde 1577 hasta la muerte del pintor, en 1614, deteniéndose en hechos como los de la Armada Invencible (1588), la muerte de Felipe II (1598), etc. Esta temporalidad de *El Griego* contrasta con la de *Extramuros*, en la que predomina la inexactitud del tiempo.

La obra está fraccionada en 52 capítulos cortos, en los cuales la voz narrativa se reparte entre los personajes que aparecen en cada capítulo. Fernández Santos intentó presentarnos el libro en dos planos: la historia real basada en la documentación y en la biografía del pintor y la ficción del autor, lo que pudo ser pero no tiene fundamento histórico.

En la narración destacan unos personajes que arrebatan la voz de narrador al pintor. Jerónima de Cuevas, la mujer del pintor, la que mayor presencia tiene, aparece en nueve ocasiones

---

<sup>103</sup> Á.-R. Fernández y González, *op. cit.*, 1998, p. 165. Fernández Santos escribe sobre la vida y la personalidad de El Greco: “su mayor misterio continúa escondido no en su físico, (...) sino en su espíritu”. Jesús Fernández Santos, “El griego”, *El País*, 4- dic.- 1985.

y mantiene una relación con Francisco Preboste, el ayudante del pintor. Jorge Manuel, hijo del pintor, cuyo nombre siempre ignorado en la novela, ocupa otras tantas escenas centradas en temas como las relaciones con la curia toledana donde busca desesperadamente una fortuna con un negocio pictórico, y con María, la criada del pintor. Manusso, hermano del pintor, habla en dos ocasiones, o el Deán, afectado por unos impuros amores con Inés, mientras la figura de El Greco queda reducida y desvanecida en cuatro capítulos y su presencia en otras secciones es reflejada indirectamente.

Sin poseer la voz narrativa dominante de *Extramuros*, ni la del pícaro de *Cabrera*, la diversidad de voces, con un estilo directo y sencillo, como he comentado, mantienen la primera persona gramatical, esto produce “cierta monotonía y un efecto antes mecánico que natural”<sup>104</sup>. De ahí que varios críticos señalan la influencia cinematográfica, como Norberto Alcover quien lanza una pregunta al aire: “¿No habrá estado pensando nuestro autor en la traducción cinematográfica de su novela, dada la estructura antes comentada, en que cada capítulo muy bien pudiera ser una secuencia filmica?”<sup>105</sup>. Y García Nieto afirma que “Y lo mejor de estas intervenciones -casi teatrales, y desde luego cinematográficas-, del relato, es que el lenguaje

---

<sup>104</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 258.

<sup>105</sup> Norberto Alcover, “*El Griego*. Hacia el best-seller de calidad”, *Reseña*, (1986), n° 160, p. 33.



empleado por estas figuras es un prodigio de finura y de adecuación”<sup>106</sup>.

---

<sup>106</sup> José García Nieto, “*El Griego*, de Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 21- sep.- 1985.

#### **2-4. Fernández Santos y el cuento en la generación del medio siglo**

La estructura mantenida habitual del cuento literario, caracterizado por tener una historia con argumento y un final sorpresivo y contener una moraleja -la función ejercida desde los ejemplos medievales como el *Calila e Dimna*-, en la generación del medio siglo se modifica y frecuenta un final abierto y hechos triviales. Según ha propuesto Luis Miguel Fernández<sup>107</sup>, la desviación viene condicionada por tres elementos: la participación de los lectores, la trivialidad de los hechos cotidianos (la misma que ha planeado sobre los novelistas del medio siglo con influencia neorrealista italiana), y, por último, la negación de inmediatos sucesos históricos: la dictadura franquista.

El hecho de que el cuento trate la vida cotidiana o la postura beligerante sirve para reivindicar el cuento de los autores jóvenes de 1950. Por consiguiente, el cultivo de estos cuentos se había convertido en bandera del movimiento literario, al menos en un principio, entre los escritores de los cincuenta, aunque este tipo de cuentos goce, en general, de popularidad entre todas las corrientes literarias de la época: neorrealista, metafísica, novela social y realismo crítico.

---

<sup>107</sup> Luis Miguel Fernández, “La luz de las luciérnagas en el cuento neorrealista español (Aldecoa y Fernández Santos)”, *Revista Hispánica Moderna*, (1994), vol. XLVII, n° 2, pp. 457-475.

La temática de los cuentos del medio siglo continúa la misma línea de sus novelas: son un testimonio del individuo, de los problemas sociales, en general, causados por la guerra civil. “El cuento, (...), en manos de los escritores de la promoción de los 50, fue primero arma directa, perfil oblicuo y agrisado de una sociedad, recuerdo de una infancia, información de una cultura, trozo de vida acosado con mirada crítica”<sup>108</sup>.

La conversión de un pasatiempo en un medio de testimonio social con una técnica sencilla y directa fue una verdadera renovación en el ámbito cuentístico español a lo largo del siglo XX. De esta manera, el cuento contemporáneo español se distancia de los anteriores, del tipo moralizador, y se encuentra con la actitud comprometida y crítica. Esta actitud se adquiere en palabras de Óscar Barrero Pérez mediante “la facilidad que el género cuentístico ofrece para captar la instantaneidad cotidiana”<sup>109</sup>.

Los escritores de los años cincuenta fueron los que vivieron la reforma social de la posguerra y los que más se acercaron a las técnicas de la narración europea y americana. Buscaron nuevas formas para la narración y fueron los que con más empeño intentaron desprenderse de los antiguos hábitos.

---

<sup>108</sup> Ramón Jiménez Madrid, “Tres generaciones frente al cuento (1975-1990), *Lucanor*, (1991), nº 6, p. 65.

<sup>109</sup> Óscar Barrero Pérez, *El cuento español 1940-1980*, Madrid, Castalia Didáctica, 1989, p. 22.

Cada uno de los miembros de la nueva promoción adopta una actitud diversa, dependiendo de la intensidad de denuncia social. En palabras de Santos Sanz Villanueva:

Ahí están (...) el asombrado despertar a la vida en medio de las bombas de los mayores (Jesús Fernández Santos, Juan García Hortelano, Ana María Matute), el sentimiento de soledad entre gentes hostiles (Carmen Martín Gaité), la crítica perplejidad de adolescente a un paso de la definitiva madurez (Juan Goytisolo), la denuncia de tantas situaciones de opresión y miseria (no pocos cuentos de Aldecoa, algunos de Sueiro)<sup>110</sup>.

Ignacio Aldecoa es quien empieza a escribir en este nuevo estilo y su contribución al desarrollo del cuento literario español fue decisiva. Ana María Matute afirma que uno de los temas fundamentales de sus cuentos es la mirada de los niños machacados por la guerra. Entonces, no es extraño que abunden las escenas crueles y la nostalgia del paraíso perdido de la infancia. Es también frecuente “el tema del cainismo español sin olvidar, a través de sus gentes sencillas, el paso del tiempo en los seres y los objetos”<sup>111</sup>. Medardo Fraile señala que Matute “cuenta de la abundancia de su corazón,

---

<sup>110</sup> Santos Sanz Villanueva, “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor*, (1991), n° 6, pp. 20-21.

<sup>111</sup> R. Jiménez Madrid, art. cit., (1991), p. 61.

apasionadamente, con adjetivación abultada, romántica, muchas veces. Canta a los desheredados, a los humildes, que lo han dado todo. Hay ternura en sus relatos de soledad e incomunicación, de amor y odio emparejados, de fantasía, y, a veces, un poquito de exageración”<sup>112</sup>.

Juan García Hortelano se mantiene fiel en sus cuentos en cuanto al empeño de denunciar la realidad española, similar a la intención de Ana María Matute. Enfoca a los niños o gentes humildes con el fin de presentar la crueldad de la guerra y la injusticia social que aflora en esa época. Carmen Martín Gaité habla, sobre todo, de la carencia de amor y el padecimiento humano de la clase humilde.

Por último, Jesús Fernández Santos pone a prueba su propia creación literaria: primero decide la temática, la técnica, el estilo del cuento, y luego crea la novela. El *leit motiv* de los cuentos de Fernández Santos se basa en las huellas de la contienda y la soledad de los personajes. Medardo Fraile manifiesta que el diálogo de Jesús Fernández Santos: “-muy frecuente en su obra- es apoyatura de la soledad, ganas de llenar un vacío, incertidumbre en voz alta, desorientación, broma, desgana. Su diálogo parece desflecado, desganchado; más que decir cosas, crea un estado de ánimo”<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> Medardo Fraile, “Panorama del cuento contemporáneo en España”, *Caravelle*, (1971), nº 17, p. 183.

<sup>113</sup> *Idem*, p. 184.

#### 2-4-1. *Cabeza rapada*<sup>114</sup> (1958)

Esta colección de cuentos consta de catorce relatos con una extensión variable de 4 a 12 páginas, salvo “El primo Rafael” y “Este verano”, que tienen 41 y 26, respectivamente.

Data la obra de un tiempo muy cercano a *Los bravos*, de modo que, existen semejanzas en los tiempos, espacios y temas<sup>115</sup>.

El autor intenta penetrar en la emoción y el sentimiento en situaciones extremas con un dominio del lenguaje literario que destaca por su concisión y sobriedad. Antonio Vilanova cree que Fernández Santos es “un maestro en el arte de crear con el mínimo de elementos descriptivos y la máxima economía de medios expresivos, un mundo humano y real en cuyo paisaje y ambiente el lector queda apresado e inmerso por obra de unos personajes que producen una auténtica sensación de vida”<sup>116</sup>.

La aparente obviedad y objetividad de lo narrado domina los fragmentos en los que se presentan trozos de vida cotidiana y vulgar, mediante unos personajes acosados por la enfermedad, el dolor o la muerte. Como es habitual, los protagonistas más

---

<sup>114</sup> Del análisis de este cuento me ocuparé en el capítulo V. En este apartado señalaré tan sólo sus líneas esenciales.

<sup>115</sup> Véase R. Jiménez Madrid cree que “La afinidad temática, técnica, lingüística y tonal entre cuento y novela es impresionante”. R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 87.

<sup>116</sup> Antonio Vilanova, “*Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos”, *Papeles de Son Armadans*, (1959), tomo XII, nº XXXVIII, p. 232.

jóvenes ocupan más páginas del cuento, y ellos mismos muestran sus debilidades ante la vida fatigosa de la posguerra.

Claro es que *Cabeza rapada*, primera colección de cuentos de Fernández Santos, valora el mundo infantil, laboral, periférico, y en ellos casi siempre está el recuerdo de la guerra como telón de fondo: “El sargento”, “Muy lejos de Madrid”, “El primo Rafael” y “El final de la guerra”. Resulta una obra imprescindible para comprender la dualidad social que se daba en los años cincuenta.

#### 2-4-2. *Las catedrales* (1970)

Constituyen la obra cuatro relatos con un escenario común que reflejan la ensoñación y el recuerdo que se funden con el presente y “agrupan la palpitación de unas vidas, de unas vicisitudes humanas unidas tan sólo por un vínculo: la sombra de esos edificios que simbolizan la primacía de una autoridad religiosa de siglos en la vida Occidente”<sup>117</sup>. Cada uno de ellos tiene una pequeña introducción donde se encuentran las descripciones de cuatro catedrales que tienen su propia historia. En los cuatro relatos, la imagen de la catedral cobra el

---

<sup>117</sup> José Domingo, “Narrativa española: Narradores de *aquí* y de *allá*”, *Ínsula*, (1979), n° 286, p. 5.

protagonismo del cuento, mediante la personificación del espacio<sup>118</sup>.

Los personajes y los lugares carecen de nombre, sin embargo, se nos van a aportar algunas pistas para situarlos a lo largo de la narración, por ejemplo, “Subida a la torre” nos evoca, claramente, Segovia.

Luis López Molina cree que estos relatos tienen una perspectiva limitada, que se da en función de un foco, limitado a su vez, por un interés manifestado en el mantenimiento de la estructura como “cauce” o “canalización” de una masa de materia narrable que resultaría informe o se reduciría a un esquematismo seco<sup>119</sup>. En torno a cada narración se constituye un ámbito por el cual un sólo factor, el estético, lo impregna todo.

En la “Primera catedral - Subida a la torre” se presenta una catedral monumental y mesetaria. Al mismo tiempo, es un eje de la vida ciudadana y es la columna vertebral que “crea una

---

<sup>118</sup> Rodríguez Padrón cree que esto es un elemento poco usual en Fernández Santos: “La presencia de un elemento mágico poético; la evocación lírica o imaginativa que forma curioso y sustancioso maridaje con ese relato realista y vivo; latente y actual, dinámico y crítico”. J. Rodríguez Padrón, “Jesús Fernández Santos y *Las catedrales*”, *El Día*, 17- may.- 1970.

<sup>119</sup> Luis López Molina, “Jesús Fernández Santos y *Las catedrales*. Notas sobre técnica del cuento.”, *Revista de Literatura*, (1979), tomo XVI, nº 82, p. 186.



doble dimensión y una profundidad que arrastra el destino personal de Inés”<sup>120</sup>. Además, es el cuento donde mejor se observa una innovación de la técnica, ya que el autor presenta los diversos planos de la acción desde perspectivas distintas, las del presente y el pasado.

Este cuento abarca un tercio del libro, incluyendo las páginas introductorias en las que habla de la ubicación de la catedral, su historia y descripción de la misma. Y la obra comienza cuando la protagonista, Inés, acompañada por su marido e hijos, quiere subir a la torre de la catedral en donde vivió una parte de su vida.

El autor, al principio, no nos dice en qué lugar estamos, pero, en el transcurso de la narración, podemos identificar la ciudad de Segovia, pues se menciona el Bar Universal, El Alcázar, la Casa de la Química o el Palacio de la Granja.

Según Ramón Jiménez Madrid<sup>121</sup>, existe una estructura bipartita y un final que funde los dos tiempos; de una parte, “una subida pronunciada” con el canónigo que acompaña a Inés, formada por las secuencias 1, 3, 4, 6, 8, 13 y 15; y de otra, el “tiempo evocado” por el lento y pausado ascenso da paso a constantes evocaciones en las que se ensancha el tiempo hacia un pretérito en el que se alude a la triste y marginal existencia de una familia castellana, incorporada por las secuencias 2, 5,

---

<sup>120</sup> *Idem*, p. 188.

<sup>121</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 122.

9, 10, 11, 12. Y las dos últimas secuencias 13 y 14 desempeñan la función de conclusión en la que se funden las dos tiempos.

En “Segunda catedral - Historia del deán”, la seo sería más modesta, norteña y cercana al mar, y descolorida por la lluvia. Es más bien una presencia intangible que produce hastío y desesperanza. Consta de veinte secuencias con 41 páginas, más 3 de introducción. En las interrumpidas historias pretéritas donde se nos cuentan algunas leyendas y tradiciones, el autor ha ido alejándose de los aspectos sociales que habían sido siempre su tema preferido.

En este cuento, según observó Ramón Jiménez Madrid, hay más libertad de movimientos que en las primeras obras, *Los bravos* o *En la hoguera*: “la libertad que se advierte en los cambios de perspectiva, en los planos cruzados, en la mayor complejidad de unos personajes que tratan de explicar y explicarse en su pasado”<sup>122</sup>.

En “Tercera catedral - El largo viaje de la custodia”, la catedral es insular y portuaria, y cede su protagonismo a la custodia. En las dieciséis secuencias de la narración encontramos a un hombre que ha vivido en una isla pequeña y trabaja en el ayuntamiento. En el viaje obligado por el trabajo a la isla mayor, el protagonista, que tiene la voz narrativa, cuenta su vida desde una visión retrospectiva intercalada con las explicaciones sobre la isla propiciadas por la llegada de un

---

<sup>122</sup> *Idem*, p. 126.

visitante. A través de la oscura historia del personaje, un gomero que nunca ha abandonado la isla<sup>123</sup>, se desarrolla el cuento que parece estar menos organizado y tener menos interés que los otros.

En esta narración, como ha observado Concha Alborg, “hay un elemento poco visto en la narrativa de Fernández Santos: lo fantástico. Según la tradición, la custodia tiene poderes mágicos para permitir ver lo deseado a quien mire a través del círculo vacío”<sup>124</sup>.

En “Última catedral – La ruina anticipada” la catedral está en obras sin que lleguen a terminarse. Ocupa menos espacio –21 páginas- y abarca un período de tiempo menos desarrollado y tan sólo, diez secuencias. El personaje-narrador es un joven mecánico cuya mayor ilusión es formar parte de un conjunto musical con instrumentos eléctricos<sup>125</sup>. Éste frecuenta un club nocturno, con ropas llamativas, donde se aficiona al alcohol y al sexo. Consume un acto sexual con una muchacha cerca de la catedral y será denunciado por una tercera persona que les vio. En consecuencia, la familia del chico tiene que mudarse y la chica se suicida.

---

<sup>123</sup> L. López Molina cree que la actitud del personaje gomero imprime al relato una “insularidad”. L. López Molina, art. cit., (1979), p. 189.

<sup>124</sup> Concha Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 66.

<sup>125</sup> López Molina califica “un especie de Travolta a la española” al joven mecánico por no tener preocupaciones sobre futuro y por sus aficiones y adicciones. Véase L. López Molina, art. cit., (1979), p. 189.

Concha Alborg cree que el protagonista de esta narración “es un joven desplazado, sin finalidad, en una ciudad donde poco importa una vida más o menos”<sup>126</sup>.

En este relato Fernández Santos intenta reflejar los cambios sociales acontecidos en España, donde triunfa la sociedad consumista y el consumo de alcohol, droga y sexo, y aprovecha para introducir nuevos elementos en el lenguaje literario, como modismos, vulgarismos, coloquialismos, etc.

En definitiva, en los cuatro relatos se funden los personajes y las historias, sobre todo, con las catedrales. Es un planteamiento sustancial en el cual se pone de manifiesto, con un especial relieve, la figura de las catedrales.

#### 2-4-3. *Paraíso encerrado* (1973)

*Paraíso encerrado* es una colección de relatos contruidos a base de breves acontecimientos, distribuidos en nueve capítulos simétricos, con una clara independencia. Cada uno de los capítulos muestra, a su vez, dos partes claramente diferenciadas, con lo cual presenta una estructura muy similar a la de la obra anterior.

La primera parte sirve como introducción a cada capítulo y se refiere a la historia del Buen Retiro, verdadera protagonista del relato, salvo el primer capítulo -que funciona como una

---

<sup>126</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 67.

presentación del libro-, y a la edificación y variación del recinto con los datos que conocemos gracias a la técnica retrospectiva: así, unos capítulos quedan como mera transcripción de documentos de la época. El parque empezó a ser construido por el Conde-Duque junto a un pequeño edificio llamado “La gallinera”, que servía para guardar unas aves exóticas raras que le habían regalado. El edificio se convirtió en una fábrica y al lado se edificó un palacio rodeado de jardines que sería demolido en 1868 tras un incendio. Estos jardines fueron extendiéndose hasta convertirse en el jardín preferido por Alfonso XII.

La segunda parte, ya referida al tiempo contemporáneo, trataría de los cuentos propiamente:

Situados en época contemporánea, y precedidos en cada caso de un título particular, tales episodios constituyen en rigor el libro propiamente dicho, por cuanto los preliminares históricos o descriptivos que les preceden no tienen otra función que subrayar la unidad del escenario y, a lo sumo, establecer un velado sistema de correspondencias, contrastes o analogías<sup>127</sup>.

Los capítulos independientes narran una situación anímica y los conflictos vitales de distintos individuos. En un lugar público de Madrid, donde acuden personas como una

---

<sup>127</sup> Pere Gimferrer, “*Paraíso encerrado*”, *Destino*, 12- may.- 1973.

mujer casada en busca de aventuras, un guardia, lesbianas, un falso héroe, dos hermanos interesados en el incesto o un joven drogado.

Todos los relatos del libro participan, en cierta medida, de una visión retrospectiva y presentan una evolución hacia la destrucción moral, tanto a nivel individual: “Las bicicletas”, “Los caracoles”, “Apartamento” y “Viaje de vuelta” como a nivel social y político: “Los gatos” y “Las circunstancias”. José Domingo afirma que el desarrollo tiene “un evidente propósito de dificultad y en los que el lector debe colaborar con su discernimiento, como ocurre en gran parte de la narrativa actual”<sup>128</sup>.

En los relatos no sólo se evoca el lugar histórico, que propicia que inevitablemente se recurra a un espacio y tiempo pretérito, sino también otros escenarios propios de la guerra civil como un refugio montañoso o el estrecho de Gibraltar, donde se desarrollan otras tramas.

Al comienzo de su carrera novelística, Fernández Santos hacía hincapié en su presente inmediato, en la vida de todos los días de su tierra y su país. Pero, desde *El hombre de los santos* (1969), y después en *Las Catedrales* (1970), se interesó por el tiempo pretérito. Afinó cada vez más su modo de presentar las obras, equilibrándose realismo objetivo y la perspectiva subjetiva

---

<sup>128</sup> José Domingo, “Estilo y testimonio”, *Ínsula*, (1974), n° 328, p. 7.

intimista, como en *Paraíso encerrado*, donde alcanza un nivel verdaderamente excepcional.

Tanto en *Las Catedrales* como en *Paraíso encerrado*, Fernández Santos utiliza dos planos temporales distintos cronológicamente: el pretérito y el presente. El tiempo pretérito tiene la función de construir un marco temporal globalizador, y generalmente se mueve en espacios artísticos e históricos: conventos, catedrales, iglesia, El Retiro. En cambio, el tiempo presente, lógicamente el del relato, va a desempeñar un marco temporal localizador. Frente al marco globalizador caracterizado por representar lo inmóvil y permanente, el localizador, transitorio y efímero, trae historias de personas humildes y vulgares.

Esta técnica posibilita que la colección de cuentos se constituya en dos planos temporales o dos marcos distintivos con una historia principal que afecta a todo el libro y otra pequeña incrustada en la principal. Esto nos recuerda al recurso tradicional denominado “marco narrativo” y “cajas chinas”<sup>129</sup>.

El libro más antiguo con esta técnica sería el *Pachatantra*, de origen hindú, dirigido a enseñar unas normas de conducta a

---

<sup>129</sup> María Jesús Lacarra señala que “Cada uno de los capítulos constituye una historia independiente que encierra en sí, mediante un recurso denominado «marco narrativo», distintos cuentos más breves, los cuales, en algunos casos, contienen otros”. M<sup>a</sup> J. Lacarra, “El cuento de “La rata transformada en niña” (*Calila e Dimna*, VI, 7)”, *Lucanor*, (1989), n<sup>o</sup> 3, p. 73.

los reyes y príncipes por medio de fábulas, que luego pasó al persa. Ibn al-Muqaffà es quien la tradujo a la lengua árabe, y así se abrió paso hacia Occidente.

En la literatura europea encontramos una serie de colecciones de cuentos del tipo “novela-marco”, como el *Calila e Dimna*, *Hidopadesha*, *Los cuentos del papagayo*, *Los siete visires*, *Las mil y una noche*, *Sendebâr*, *El Conde Lucanor*, etc. Según el estudio de V. Shklovski, la finalidad de estos relatos puede ser: impedir una ejecución, obstaculizar que un rey no llegue al trono, descubrir el engaño de una mujer, etc.<sup>130</sup>

Si aceptamos que el cuento moderno consiste en que el autor o cuentista narra con una perspectiva limitada una vida humana, la discusión sobre su extensión sería el último criterio para diferenciar la novela y el cuento<sup>131</sup>. En todo caso, podemos hablar de afinidad y similitud en cuanto a la clasificación de las dos colecciones de cuentos<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> Víctor Shklovski, «La construcción de la “nouvelle” y de la novela», en T. Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978, pp. 127-146.

<sup>131</sup> En todos ellos podemos encontrar similares opiniones. Véase L. López Molina, art. cit., (1979), p.189; Erna Brandenberger, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editorial Nacional, 1973, pp. 95-96 y J. Rodríguez Padrón, Estudio preliminar en *La que no tiene nombre*, 1982<sup>2</sup>, p. 26.

<sup>132</sup> Véase Gonzalo Sobejano dice que “De sus colecciones de relatos conviene recordar que ya *Las Catedrales* estaba muy cerca del ámbito



Fernández Santos no se preocupó demasiado por clasificar sus obras literarias<sup>133</sup>, sus dos colecciones de cuentos, *Las Catedrales* y *Paraíso encerrado*<sup>134</sup>.

#### 2-4-4. *A orillas de una vieja dama* (1979)

En este libro consta de siete cuentos en los cuales sobresale el primero, por la ambigüedad que conlleva. Por un lado, se puede entender como alusión al ambiente de progresivo abandono que rodea a una vieja propietaria, por otro lado, se puede interpretar como la muerte que se acerca a esa vieja dama abandonada en la más absoluta soledad.

De nuevo, Fernández Santos narra una historia con la que retorna a los planteamientos de los comienzos de su carrera novelística: la simultaneidad y alternancia de las historias, secuencias que penetran en el sentimiento del individuo, si bien por la observación del lenguaje se puede conjeturar indirectamente el sentimiento colectivo. Además, Fernández Santos recurre a su eterno tema: “la atención a los seres

---

de la novela, pero lo está sobre todo la última, *Paraíso encerrado*”. G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 342.

<sup>133</sup> Jiménez Madrid añade que el propio autor, por su parte, habla de “novela corta”. Véase R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 118.

<sup>134</sup> Aparicio López clasificó la última como novela. Véase T. Aparicio López, art. cit., (1983), pp. 698-699.

marginados, a esos que están como a las orillas del éxito, de la fama o de la plenitud de la vida”<sup>135</sup>.

Sea lo que fuere, el sentimiento lleva el peso de la narración, y en ella se encuentran “las construcciones en decadencia, en progresiva e irreversible degradación, los lugares que poseyeron la vida y que invariablemente se vacían”<sup>136</sup>.

“A orillas de una vieja dama” da título a este libro en él que descubrimos a una anciana, en situación lamentable, que está inmóvil e impotente ante los acontecimientos, como la escena de un robo por parte de sus criados.

Manuel Cerezales describiría, filosóficamente, la secuencia anterior del modo siguiente, “frente a la rebelión existencialista de la muerte o frente al clamor unamuniano, Fernández Santos apresa la melancolía de los que se aprestan al último viaje”<sup>137</sup>.

En “Pablo en el umbral”, a través de doce secuencias basadas en la técnica cinematográfica -los reiterados desplazamientos de cámara-, se nos narra la pésima situación de un pintor nómada que viaja por varias ciudades españolas

---

<sup>135</sup> José Sánchez Reboredo, “A orillas de una vieja dama”, *Nueva Estafeta*, (1979), n° 9-10, p. 166.

<sup>136</sup> Jorge Rodríguez Padrón, “Un poso amargo de soledad”, *El país*, 22-abr.- 1989.

<sup>137</sup> Manuel Cerezales, “A orillas de una vieja dama, de Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 10- may.- 1979.

hasta París, donde empieza y acaba la aventura<sup>138</sup>. El punto de partida del relato desde la condición humana de Pablo Picasso, se abre más al lado humano que al de la genialidad artística, representando la voluntad de vencer. Se trata de una recreación biográfica, una interpretación desde dentro.

“Aunque no sé tu nombre” narra una historia en la que, de nuevo, se trata el lesbianismo. Un joven vendedor del Rastro conoce a una muchacha y se siente cada vez más atraído por ella, hasta que, de repente, la relación se rompe por la huida de ella con una mujer.

“El niño de la huelga” es una historia basada en una huelga de actores que solicitan la función única, un día libre a la semana y cobrar por los ensayos. Sin embargo, el foco de la narración no se sitúa en los huelguistas, sino en uno de los que no participan en la misma. Este cuento se distancia de otros por no localizarse en el pasado. Refleja un agotamiento del mundo, en el que la vida de actor se deja atrás con una aparente inconsciencia.

En “Entre nubes” nos podemos encontrar, como ya es habitual, una estructura con dos planos temporales. Por una parte, el periodista-narrador viaja con un conductor de helicóptero para localizar a unos desaparecidos a los que finalmente encuentran sin vida. Por otra, el periodista se da

---

<sup>138</sup> Jiménez Madrid habla de “estructura circular”. Véase R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 205.

cuenta de que el mecánico ha muerto y escribe en el epitafio su deseo de ir con su amigo a saborear las mieles de Eros.

Destaca el tema de la muerte, que es uno de los temas más frecuentes, y el retorno al paisaje leonés. Sánchez Reboredo interpreta que, respecto a la muerte, “es una elegía en el sentido más estricto: el recuerdo, perdido en la fugacidad de lo cotidiano, de alguien que ha fallecido”<sup>139</sup>.

En “Subasta”, el narrador “recobra sus amores con una actriz en un escenario de gloria, camino ya de la aniquilación. La desaparición de un mundo, la subasta de la empresa es lo que hace poner en tela de juicio la feria de las vanidades, las glorias, sueños, proyectos”<sup>140</sup>.

“La sombra del caballo” relata una historia en la que podemos observar los sentimientos de tres personajes, Celia, Pablo y Álvaro. Este cuento se extiende casi 90 páginas, casi la mitad del volumen, y se desarrolla en una familia de clase media madrileña. Se abre la historia con la llegada de Celia, tras abandonar a su marido, al apartamento donde viven sus primos.

Se ve el predominio del presente en la narración, salvo algunas secuencias de *flash back*, en las que descubrimos que Celia y Álvaro habían tenido una experiencia sexual en el pasado. Sin embargo, Pablo y Celia empiezan a tener impulsos amorosos. David Herzberger analizó la actitud de Celia:

---

<sup>139</sup> J. Sánchez Reboredo, art. cit., (1979), p. 166.

<sup>140</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 210.

El amorío de Celia con Pablo, fue causado, generalmente, por la ausencia de Álvaro y fue impulsado por la necesidad de escaparse de su existencia monótona<sup>141</sup>. (La traducción es mía.)

---

<sup>141</sup> David Herzberger, *Jesús Fernández Santos*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 114.

## **Capítulo Tercero: El neorrealismo y la renovación literaria**

### 3-1. Neorrealismo cinematográfico italiano

#### 3-1-1. Marco histórico y surgimiento del neorrealismo

El neorrealismo cinematográfico italiano apareció con el fin de la II Guerra Mundial. El neorrealismo, nombre empleado por el crítico Arnaldo Bocelli en 1931, se refirió a una serie de autores y obras literarias que ligaban lo humano al ambiente social; sin embargo, la denominación se generalizó en la posguerra gracias a directores como Roberto Rossellini y Vittorio De Sica quienes habían puesto de manifiesto el análisis de la situación italiana y el acercamiento al hombre, añadiendo una faceta nueva: la “cotidianeidad”, tanto en lo humilde de su comportamiento como en lo elevado de su lucha moral y espiritual.

La participación del cine neorrealista italiano inquietó a los críticos franceses en el primer festival de Cannes, en 1946, donde presentaron las películas *Il bandito*, de Alberto Lattuada y *Roma, città aperta*, de Roberto Rossellini<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Las impresiones de los críticos franceses fueron más que satisfactorias. Patrice Hovald recogió las alabanzas: “Georges Sadoul, después de ver *Païsa*, escribía que se sentía entusiasmado como la primera vez que viera *Caligari*, *Potemkin* o *Peter Ibbetson*. Georges Altman saludaba con estas palabras a *Roma, città aperta*: «Película admirable y terrible». Jean Georges Auriol (...) afirmó que «la cabeza del cine estaba en Roma». André Bazin afirmaba la importancia del nuevo cine antes de intentar situarlo en la perspectiva de la realidad”. P. Hovald, *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Rialp, 1962, p. 21.

La Resistencia y los movimientos de liberación fueron los factores más importantes para fomentar la aparición del neorrealismo en Italia. En ellos los cineastas y escritores intentaron reivindicar los valores humanos que se habían perdido en los tiempos de guerra y de política fascista. Las películas neorrealistas no se limitaron a presentar de manera histórica los acontecimientos, sino que los interpretaron desde una perspectiva humana.

La lenta liberación no había devuelto a los italianos la libertad, sino que les presentó una alterada situación política, económica, social, y sobre todo, moral. En esa transformación sustancial de las formas de vida italianas no debe olvidarse la cultura católica que había participado en el proceso histórico. P. Hovald interpretó el valor del catolicismo afirmando que “el neorrealismo no es (...) de inspiración «demócrata o marxista», sino de inspiración cristiana”<sup>2</sup>.

El fascismo, distinto del nazismo, jugó un papel importante para la existencia del neorrealismo cinematográfico. Se interesó por el séptimo arte y, en 1934, dio el visto bueno para la creación del Centro Experimental de Cinematografía<sup>3</sup>, formado por alumnos como Roberto Rossellini, Giuseppe De Santis, Michelangelo Antonioni, Pierto Germi, etc., y por

---

<sup>2</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 279.

<sup>3</sup> En cierta manera, este Centro venía a suceder a “la escuela de cine fundada por Blasetti en la Academia de Santa Cecilia”. *Idem*, p. 47.



profesores como Umberto Barbaro, comunista y opositor al fascismo, y Luigi Chiarini, un director liberal. En el mismo año, el Ministerio de Cultura Popular creó una Dirección General de Cinematografía, que dirigió Luigi Freddi.

Crear y formar artistas, realizadores, técnicos, fue el propósito de un Centro que posibilitaba también que los alumnos hicieran las prácticas en *Cinecittà* para perfeccionar los conocimientos adquiridos. El Centro Experimental de Cinematografía fue el lugar en que profesores y alumnos podían intercambiar sus propias experiencias personales. La enseñanza no se limitó solamente a la técnica cinematográfica sino que también se inculcaban ideas innovadoras, para que se fomentaran métodos propios del arte cinematográfico, a fin de acabar con los viejos métodos experimentales.

En la difusión del neorrealismo, tuvieron gran importancia *Cinema*, revista de la Federación Fascista del Espectáculo y estaba dirigida por un hijo del *Duce*, Vittorio Mussolini, y *Bianco e Nero*, revista oficial del Centro Experimental de Cinematografía. De Santis, Lizzani, Alicata, Antonioni fueron quienes colaboraron en *Cinema*, revista que paulatinamente se acercaba al fascismo, alejándose de primitiva dirección que apoyaba la existencia de un cine preocupado por la realidad<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Según Ángel Quintana, “Los teóricos de la izquierda [De Santis y Lizzani son conocidos por su ideología de izquierdas], que durante el fascismo se concentraron en torno a revista *Cinema*, aprovecharon la

Mientras *Bianco e Nero*, fundada en 1937 por Luigi Chiarini, trataba de publicar críticas y, al tiempo difundir una teoría opuesta a *Cinema*. “*Bianco e Nero* tenía como función propia «clarificar muchas nociones» y polarizaba alrededor del Centro el interés de todos los intelectuales que veían en el cine un importante factor cultural y artístico”<sup>5</sup>.

Los intelectuales, directores y guionistas del neorrealismo expresaban sus protestas y un descontento con el régimen fascista cada vez más evidente, y buscaban una mayor exigencia de realidad y compromiso social. La búsqueda de la realidad se intensificó después de encontrarse con la literatura norteamericana, la generación perdida: aunque estaban prohibidas las películas americanas, se podía leer a Hemingway, a Steinbeck o a Faulkner, traducidos en su mayor parte por Vittorini, Pratolini y Pavese.

De la misma manera que se empezó a estudiar a los escritores italianos que habían descrito la realidad, algunos cineastas como Visconti y Zavattini estudiaron las obras

---

situación para participar en algunas obras que, siguiendo el modelo del cine de la implicación inaugurado con *Roma, ciudad abierta*, incorporaron la estética documental y establecieron las bases de un *neorrealismo social* que, a partir de la concienciación y el compromiso, forjaba la utopía de una transformación de la realidad”. Á. Quintana, *El cine italiano 1942-1961: Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 85.

<sup>5</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 50.

características de la generación perdida. “En ella[s] descubren la libertad, la interpretación crítica del mundo y la búsqueda de la verdad que no hallaban en la situación política de su país”<sup>6</sup>.

Junto a la influencia de los escritores norteamericanos, el cine italiano recibió otras, como la de el cine ruso y francés. Umberto Barbaro se encargó de difundir las ideas cinematográficas de Pudovkin, de Eisenstein y otros grandes directores rusos.

También es innegable la influencia del realismo francés, tanto de las novelas de Zola y Balzac como de las obras cinematográficas de Jean Renoir. Parece que la influencia del cineasta francés es más concreta y clara en cuanto a la búsqueda de verdad, el acercamiento a lo humano, la reivindicación de la tierra, etc.

### 3-1-2. Los cineastas neorrealistas

“Siento la necesidad de explicar a los hombres vivos entre las cosas, por las cosas mismas»; «el amor de los personajes se relaciona directamente con su crimen, solución fatal a un conflicto de intereses y el choque de caracteres”<sup>7</sup>. A

---

<sup>6</sup> Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1992, p. 20.

<sup>7</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 64.

través de estas dos frases de Luchino Visconti se puede colegir el tema de *Ossessione* (1943), basada en la novela de James Cain, *El cartero siempre llama dos veces*, donde se produce el asesinato de un hombre por el amante de su mujer. Visconti adaptó la película a un ambiente italiano, un lugar de la llanura del Po, e intentó incorporar su estilo singular, que ofrece una visión dura de la realidad. En *Ossessione*, Visconti desea justificarse por introducir un movimiento de cámara que no tiene el propósito de establecer un vínculo entre los espectadores y los actores. Considera que la tarea más apasionante como director es trabajar con los actores: “material humano con el que [se] constituyen estos hombres nuevos, (...), porque el actor es en primer lugar un hombre”<sup>8</sup>. De aquí cabe hablar del “cine antropomórfico” de Visconti.

*Palude*, título que Visconti pensó originalmente para la película, produjo el efecto de una tormenta en las primeras proyecciones en Roma para un grupo de amigos: “se admiraba o se rechazaba *Ossessione* con la misma pasión, criticando o alabando el tema crapuloso, la decoración, el estilo de Visconti”<sup>9</sup>.

Otro film de Visconti, *La terra trema* (1948), incorporaba a la estética cinematográfica la perspectiva subjetiva, de modo que se distancia tanto del resistencialismo rosselliniano de la

---

<sup>8</sup> Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1980, p. 198.

<sup>9</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 62.

primera etapa como de la cotidianeidad impuesta por De Sica y Zavattini. En *La terra trema* Visconti formuló preguntas acerca del neorrealismo, de su verdad estética y de su forma de representación, postulando la estética de la contigüidad y del rechazo a las características del cine neorrealista. Posteriormente, en *Senso* (1954), Visconti nos mostró un lenguaje complicado, tejiendo alrededor de los personajes la red invisible de las tensiones.

La figura de Roberto Rossellini es una de las más importantes del neorrealismo italiano. Rossellini había pensado crear un documental sobre un sacerdote fusilado por los alemanes. Luego, realizó una película, *Roma, città aperta* (1945), que causó un impacto no sólo en el ámbito del cine italiano sino en el mundo cinematográfico general. Participaron Sergio Amidei y Federico Fellini en el guión, y la realización comenzó en las calles, en los mismos lugares en los que habían ocurrido los sucesos. Con frecuencia, el rodaje se interrumpía por la falta de medios económicos. La única escena que se rodó en un estudio fue la de una tortuga con la que Rossellini quiso demostrar el rostro desfigurado de un humano<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Á. Quintana analizó la escena desde una perspectiva iconográfica: “plantea una interesante oposición entre dos formas antagónicas de representación del cuerpo humano en el cine italiano. El uniforme del militar nazi remite a la artificialidad de las representaciones hieráticas del cuerpo fascista visto como estatua. En cambio, el cuerpo desnudo de Manfredi refleja una fuerte humanidad, es el cuerpo herido por el

*Roma, città aperta*, según P. Hovald es una:

película verdadera e indignada, pero ante todo verdadera, terrible en su melancólica y triste cotidianeidad del sufrimiento, nuevo por lo que en ella se nos muestra, por lo que en ella se ha pretendido, por esa especie de universalidad que trasciende la cinta misma<sup>11</sup>.

La técnica de Rossellini consiste en ver las cosas como una sucesión de hechos, aunque, “no se trata de tomar objetivamente los hechos, sino de revelar su disponibilidad, por tanto, la susceptibilidad de la descripción: la objetividad es una actitud distinta hacia las cosas, la posibilidad de reducir (para el espectador) el margen entre presencia de los fenómenos e intervención del autor”<sup>12</sup>. André Bazin entendió que “los hechos se suceden, y la mente se ve forzada a advertir que se reúnen y que, al reunirse, terminan por significar algo que estaba en cada uno de ellos y que es, si se quiere, la moral de la historia”<sup>13</sup>.

---

dolor, el cuerpo martirizado cuya expresividad entronca con el amplio legado de la iconografía cristiana de la Pasión”. Á. Quintana, *op. cit.*, 1997, p. 73.

<sup>11</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 68.

<sup>12</sup> Giorgio Tinazzi, «Estilo y estilos del neorrealismo», en Lino Micciche, ed., *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, vol. II, Valencia, Ayto. de Valencia, 1982, p. 89.

<sup>13</sup> André Bazin, *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1999, p. 310.

*Paisà* (1946), del mismo año que *Limpiabotas*, surgió durante la guerra y la resistencia. La cinta de Rossellini demuestra -en forma de seis episodios parecidos a los noticiarios de la época fascista- la tragedia del pueblo italiano en la lucha de los partisanos, y nos obliga a aceptar que en las guerras no hay vencedores ni vencidos, sino víctimas. Esta película constituye la demostración del neorrealismo, al intentar reconstruir la realidad hasta la transformación de esa misma realidad. Esta obra es considerada como la cumbre del neorrealismo.

En su tercera película, *Germania, anno zero* (1947), logra equilibrar la visión objetiva de la cámara y la mirada subjetiva de un niño, Edmund, quien se encuentra con el paisaje en ruinas del Berlín de posguerra y no tiene capacidad de expresarse ni reaccionar ante el panorama que se le presenta.

La mayor parte de la obra de Vittorio De Sica y Cesare Zavattini desea mostrar la indiferencia del ser humano y la incompreensión de los adultos, sobre todo, hacia el mundo de la infancia.

En *Limpiabotas* (1946), los dos cineastas pretenden mostrar a niños pobres, como los limpiabotas, que son víctimas de los hombres adultos y éstos son a su vez destrozados por la miseria. La miseria se presentaba teniendo en cuenta la circunstancia humana del entorno, sin intromisión de ideología alguna que hubiese impedido la respuesta emocional que buscaba el director.

*Ladrón de bicicletas* (1948) es una película ejemplar para el neorrealismo, ya que cumple todos los principios neorrealistas de entonces: “un accidente de la vida cotidiana, nada de crimen pasional, de grandiosas coincidencias policíacas (...), un incidente insignificante en verdad, banal incluso”<sup>14</sup>.

Un obrero busca todo el día su bicicleta perdida en Roma. La bicicleta, para él, es un instrumento de trabajo, sin ella se quedaría parado. Llegada la noche, decide robar otra, después de un día de búsqueda inútil, y es atrapado y puesto en libertad gracias al dueño de la bicicleta. Se encuentra a sí mismo con la vergüenza de haber intentado robar la bicicleta ante su propio hijo y de haber cometido el mismo error que el ladrón de su bicicleta.

De Sica y Zavattini siguieron rigurosamente las exigencias del neorrealismo italiano, evitando las escenas de estudio y utilizando a actores no profesionales. Además, el acontecimiento -el robo de la bicicleta- no representa ningún

---

<sup>14</sup> A. Bazin, *op. cit.*, 1999, p. 328; L. M. Fernández recalcó también la importancia de esta película tomando la frase del crítico francés que indicaba que “el neorrealismo pasa de la resistencia [se refiere a los films de Rossellini, más concretamente la trilogía, *Roma, città aperta, Paisà, Germania, anno zero*] a la revolución, si bien el mayor componente subversivo de la misma no estaba en su problemática social cuanto en su técnica: un asunto tan banal como la busca de una bicicleta que revelaba el gran dramatismo que subyacía en él”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, pp. 23-24.



valor dramático, ni psicológico, ni estético de la víctima. No sería más que una desgracia banal, pues el espectro del paro, está siempre presente en la sociedad italiana de posguerra.

“El maestro es clásico cuando el discípulo es barroco. Rossellini contempla, y Fellini es surrealista. Pues el maestro tiene una mirada exacta dirigida a la criatura, y su discípulo es un visionario que conoce el poder de lo insólito”<sup>15</sup>. Así se expresaba P. Hovald respecto a las películas de Fellini.

El tema y los personajes fellinianos se relacionan estrechamente con la realidad, con la realidad cotidiana del neorrealismo italiano. Sin embargo, en las películas de Fellini existe una:

intensa presencia poética en la cual se mezcla esta religiosidad, este misticismo que es uno de los aspectos del barroco –procedente del arte pictórico, como de la tradición italiana de la ópera-, que son elementos sin los cuales no sería posible concebir el universo felliniano<sup>16</sup>.

Su primer film, *El jeque blanco* (1952), cuenta que una novia recién casada viaja a Roma. Ella es una lectora incansable, que posee un imaginario mundo basado en las lecturas. A lo largo de la película se da cuenta de que existe un

---

<sup>15</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, pp. 219-220.

<sup>16</sup> *Idem*, p. 220.

mundo objetivo y concreto, es decir, la realidad. La figura del jeque –de “carácter epifánico”<sup>17</sup>– induce a la protagonista a descubrir un mundo escondido para ella. De manera que es acertada la opinión de Á. Quintana: “Fellini introduce en su cine una interesante reflexión sobre el proceso permanente de fusión a que es sometida la realidad frente al mundo del espectáculo, (...), sobre cómo el deseo individual de ficción condiciona nuestro propio mundo”<sup>18</sup>.

La otra película importante de Fellini es *La Strada* (1954), en la que Fellini nos propone un antagonismo entre la inocencia representada a través de una muchacha, Gelsomina, y la brutalidad o tosquedad de un artista ambulante de circo, Zampanó. Sin embargo, la idea original de esta película es una idea cristiana, como declaró el mismo Fellini, porque tanto las primeras escenas en las que encontramos la situación miserable de la familia de Gelsomina como el viaje por toda la Italia pobre con Zampanó, nos llevan a un estado de “paz interior”<sup>19</sup> que no podemos fijar, al principio, por las circunstancias de la realidad; en cambio, al final de la película se nos presenta a Zampanó

---

<sup>17</sup> Á. Quintana, *op. cit.*, 1997, p. 144. Para L. M. Fernández, el concepto de epifanía “se caracteriza por la segunda visión de los hechos por debajo de lo intrascendente. Se trata de una mirada «epifánica» que descubre (...) lo insignificante”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, pp. 48-49.

<sup>18</sup> Á. Quintana, *op. cit.*, 1997, p. 144.

<sup>19</sup> *Idem*, p. 146.

admitiendo su amor hacia Gelsomina, aunque ya es demasiado tarde.

### 3-1-3. Las actitudes neorrealistas italianas y sus logros en el mundo cinematográfico y literario

El neorrealismo italiano consiste, especialmente, en presentar la realidad vista por la conciencia del intelectual o del artista a partir de 1945. Si los realistas tradicionales del siglo XIX analizan la realidad y hacen una síntesis psicológica con su concepción del mundo, los directores neorrealistas italianos destilan la realidad: así, A. Bazin cree que Rossellini proyecta en sus películas su concepción de la dirección cinematográfica establecida en el amor hacia la realidad. El neorrealismo cinematográfico, según Lázaro Carreter, ha sido el intento artístico más importante para descubrir el misterio del hombre y el acercamiento amoroso hacia los seres humanos, a fin de mostrarnos todo lo que de bueno y de malo se esconde en los últimos reductos de su alma.

Más recientemente, Á. Quintana presentó un amplio estudio sobre el cine italiano y, en su libro, apuntaba cómo “el neorrealismo aparece como una manifestación con características propias que no sólo afectó al cine italiano, sino también a la evolución estética del cine y su relación con la realidad”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup> *Idem*, pp. 19-20.

En resumidas cuentas, las actitudes del cine neorrealista italiano pretenden reivindicar el humanismo, focalizar el estado real de la Italia de posguerra y su intento por salir de la postración causada por el régimen fascista. Tampoco se pueden olvidar sus logros como renovación del cine anterior y su tendencia testimonial.

En definitiva, el neorrealismo se diferenciará por su intento de recrear la dura realidad social y de considerar al hombre de la calle y contemporáneo como objeto de su preocupación. Sin embargo, dentro del neorrealismo, entre los cineastas neorrealistas italianos, no hubo uniformidad ni en la teoría estilística ni en la ideología sociológica. Creo que esta consideración es válida no sólo para el mundo literario -como señala Italo Calvino<sup>21</sup>- sino también para el mundo cinematográfico.

La necesidad de buscar un referente para anexionar la teoría cinematográfica a la tradición realista italiana se empezó a encontrar en las novelas veristas italianas del siglo XIX. Visconti y De Santis abanderaron este seguimiento para llegar al realismo. Visconti realizó *La terra trema*, basada en *I Malavoglia*

---

<sup>21</sup> Italo Calvino señalaba que “El «neorrealismo» no fue una escuela. (Procuremos decir las cosas con exactitud.) Fue un conjunto de voces, en gran parte periféricas, un descubrimiento múltiple de las diversas Italias, también –o especialmente– de las Italias hasta entonces más inéditas para la literatura”. I. Calvino, Prólogo a *El sendero de los nidos de araña*, Barcelona, Tusquets, 1991, p. 14.

de Verga<sup>22</sup>, presentando la ideología marxista sobre la lucha de clases.

Mientras, Rossellini rodó películas como *Roma, città aperta* y *Paisà* con el deseo de que no se ignorara “la tragedia humana en un paisaje demencial de sangre y de ruinas”<sup>23</sup>. Con ellas se cerró la etapa resistencial, fundamentada en estructuras documentales, de la carrera cinematográfica rosselliniana y comenzó una nueva etapa espiritualista<sup>24</sup>.

De Sica y Zavattini realizaron películas protagonizadas por hombres de la calle. En *Limpiabotas* y *Ladrón de bicicletas* el director y su guionista pretendieron destruir la espectacularidad en favor de la cotidianidad.

Fellini hace entrar en crisis al neorrealismo y experimenta con él, ya que el director cree que es inútil separar el yo subjetivo y el mundo exterior, porque “el yo no es más que una construcción social integrada por otras muchas realidades”<sup>25</sup>.

Como hemos visto, existen direcciones diferentes, no opuestas, en cuanto a la realización de los films. Por ello, creo

---

<sup>22</sup> Fue el representante más destacado del naturalismo italiano.

<sup>23</sup> P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 264.

<sup>24</sup> L. M. Fernández indicó que “Rossellini había iniciado un cine espiritual a la busca de algo superior capaz de dar sentido a la vida”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 25; P. Hovald trazó ya una línea similar, diciendo que “Esta aproximación moral abre al neorrealismo su perspectiva cristiana”. P. Hovald, *op. cit.*, 1962, p. 264.

<sup>25</sup> Á. Quintana, *op. cit.*, 1997, p. 143.

que es conveniente presentar la opinión de Á. Quintana sobre estas actitudes:

Durante la posguerra, una serie de individualidades, con posiciones ideológicas diferentes, realizaron algunas películas de ficción que, a partir de una posición estética que acabó transformándose en una posición ética, quisieron imprimir los índices de la realidad circunstante en celuloide. Es decir, quisieron comprometer el cine con el presente histórico, creando una estética que privilegiara la contingencia frente al mundo referencial y que rechazara la espectacularidad<sup>26</sup>.

No obstante, sería muy embarazoso que uno intentara realizar un panorama simple y genérico de la literatura italiana, de toda la literatura europea en general, desde principios del siglo XX hasta la aparición del neorrealismo, porque fueron tiempos llenos de novedades filosóficas, de nuevas técnicas narrativas, políticas y sociales. Así que en estas breves páginas intentaré centrarme en el período inmediato al neorrealismo.

En las décadas de los años veinte y treinta destacan revistas literarias como *La Ronda* (1919-1923) y *Solaria* (1926-1934), que van a ser una demostración evidente de la preocupación social a través de la actividad cultural, y que

---

<sup>26</sup>*Idem*, p. 18.

reúnen en torno a ellas a los intelectuales del momento. *La Ronda* fue fundada en Roma y pretendía “propugnar en primer lugar la restauración de los valores técnicos, gramaticales, sintácticos, consagrados por los clásicos; (...) como modelos a Manzoni y Leopardi. El teórico más importante de la revista fue Cardarelli”<sup>27</sup>. La otra, *Solaria*, se editaba en Florentina y “aunque siguió las bases de *La Ronda*, se abrió totalmente a las más recientes teorías literarias europeas y americanas. (...). En ella colaboraron personalidades como Gadda, Pavese, Vittorini, etc.”<sup>28</sup>

Fue en la década de los años cuarenta cuando el neorrealismo literario gozó de su máximo esplendor, aunque no tomara en una sola dirección entre la democristiana y la intención social. Este movimiento, en un primer momento, se centró en temas como la lucha de la resistencia, o la problemática de la clase trabajadora, e intentó desvelar la Italia real que estaba encubierta por el hambre, la miseria, la injusticia, etc.<sup>29</sup> Así, escritores como Vittorini defendían tanto las creaciones artísticas capaces de afrontar los problemas

---

<sup>27</sup> Isabel González, *Antología de la literatura italiana*, Barcelona, Ariel, 1986, p. 342.

<sup>28</sup> I. González menciona otras revistas anteriores a éstas dos: *Il Leonardo*, *L’Hermes*, *La Critica*, *La Voce*, *Lacerba*. *Idem*, pp. 342 y ss.

<sup>29</sup> Las intenciones son casi idénticas a las de los cineastas: existían influencias recíprocas, ya que Visconti y Antonioni realizaron films basados en novelas de Vittorini y Pavese.

subyacentes de la sociedad como los planteamientos para abandonar una situación de aislamiento.

Me parece que es muy acertada la opinión de L. M. Fernández sobre los escritores más importantes del neorrealismo:

Pavese escribe sobre la actividad clandestina y la guerra partisana o sobre la sociedad burguesa de posguerra, a la que mira con ojos críticos (como en la trilogía *La bella estate*, 1949); escritura que forma el ciclo narrativo más rico de la posguerra y siempre basada en una tensión ciudad-campo que lo lleva al mito y al símbolo. Vittorini y Pratolini, por su parte, atienden a la transformación revolucionaria del mundo desde un marxismo más o menos distante de la ortodoxia, y guiados por un humanismo de carácter antifascista que tiene a la clase obrera como protagonista<sup>30</sup>.

Ciertamente, a diferencia de la literatura francesa que formó un movimiento muy concreto, llamado *Nouveau roman*, en el que se agruparon escritores como Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Nathalie Sarraute, etc., con el lema del rechazo de las formas novelísticas tradicionales y con la limitación voluntaria a la observación de los exteriores, que les supuso el título de *école du regard*. En Italia, sin embargo, el neorrealismo literario no

---

<sup>30</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, pp. 24-25.



tuvo un verdadero teórico, sólo grandes escritores muy complejos y distintos entre sí.

El modelo de escritura que pretendían los neorrealistas se caracteriza por su alejamiento de huellas estilísticas grandilocuentes como las de D'Annunzio, y por trabajar la técnica narrativa fundamentada en la multiplicación de los puntos de vista, tomada de la literatura americana. Así,

Para Pavese, América era el país que había creado una literatura vinculada al valor de los hombres, (...), acuñando nuevos mitos de la vida moderna que tenían la fuerza de símbolos primordiales de la conciencia, haciendo de la lengua hablada un nuevo lenguaje. Para Vittorini, la literatura americana era una inmensa reserva de vitalidad natural, un campo de batalla ideal para la lucha entre las nuevas tendencias estilísticas y las tradiciones académicas (...) <sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Italo Calvino, *Punto y aparte: Ensayos sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1995, p. 62.

### 3-2. Neorrealismo en España

Al acabar la guerra civil, el gobierno franquista intentó escamotear la realidad político y social en los medios de comunicación y en el arte, promocionando un cine de carácter evasivo. Esta política cinematográfica se puede dividir en dos tendencias: una es la nacionalista, de las películas realizadas, sobre todo, siguiendo el ideario falangista, y otra, hollywoodiana, de “eminente carácter evasivo, que sacaba al español del amargo presente satisfaciendo sus apetencias de olvido”<sup>32</sup>. Además, los estrenos de cine estaban en función de que los censores otorgaran la etiqueta de “Interés nacional” a algunas películas. Así que no es de extrañar la presencia de proezas bélicas, explícita o implícitamente, por supuesto, desde el punto de vista del bando nacional. El cine español de posguerra impulsado por el gobierno franquista no enlazaba ni con las corrientes europeas ni con las apetencias de jóvenes conscientes de la realidad nacional. Simultáneamente, en Italia, el neorrealismo gozaba de éxito no sólo con el público sino también con la crítica.

Se estrenaban, sin embargo, algunas películas neorrealistas en las pantallas españolas, pero eran aquellas que se relacionaban con una ideología cristiana y nacional. El arte

---

<sup>32</sup> Hipólito Esteban Soler la denomina folklórica o “histórica”, porque la mayoría de estas películas tratan sobre héroes clásicos. H. Esteban Soler, “Narradores españoles del medio siglo”, *Miscellanea de studi ispanici*, (1971-1973), nº 24, p. 276.

debía servir al Estado y a la Religión, a un “alma genuinamente española” y a una “espiritualidad firmemente católica”, y debía ser expresado en un “lenguaje español, que es tanto como decir en lenguaje cristiano”<sup>33</sup>. Además, en los films estrenados no se mostraban los problemas sociales con profundidad, sino más bien de modo superficial.

Lino Micciche esboza una teoría según la cual en España no hubo cine neorrealista por la presión de la censura y la manipulación existentes:

En primer lugar, cabe establecer un par de precisiones: las distintas posiciones teóricas acerca de la definición exacta del neorrealismo italiano vienen a coincidir en establecer su existencia durante un período de aproximadamente veinte años (desde 1942 hasta principio de los años 60) (...). Y aquí viene la segunda precisión: Ese período implica una España franquista y feroz, dividida, a «grosso modo», en cuatro grandes bloques: la inmediata postguerra, con el país en la miseria y semiderruido; la autarquía y el aislamiento internacional; la ayuda norteamericana, y el incipiente desarrollismo<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> *Idem*, p. 276.

<sup>34</sup> Lino Micciche, «La imposibilidad neorrealista en España» en *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, vol. I, Valencia, Ayto. de Valencia, 1982, p. 7.

En el terreno literario se reflejan las mismas circunstancias que en la cinematografía. Al margen de que los lectores españoles no leyeran mucha producción propia, lo cierto es que, tampoco era fácil acceder a novelas extranjeras por la censura que afectaba casi a todos los ámbitos culturales.

Ya a principios de los años cincuenta, en el panorama político, social, sobre todo, cultural empieza a darse unos cambios trascendentes<sup>35</sup>. Vemos en qué medida este momento influye a los integrantes del medio siglo, quienes todavía eran universitarios, si bien empezaban a publicar sus primeros libros, en los que ya apuntaban nuevas formas e ideas para concienciar de la realidad a los lectores coetáneos.

En este marco de intenciones y propósitos para la nueva literatura, los jóvenes novelistas acudieron, por un lado, al neorrealismo italiano y, por otro, a una recuperación de la literatura tradicional: Galdós y Baroja<sup>36</sup>. A mi juicio, las palabras de Josefina Rodríguez nos muestran la voluntad de estos creadores:

Pero no sólo leíamos las novelas de moda, sino que empezábamos a sumergirnos en el verdadero mundo de la

---

<sup>35</sup> Véase H. Esteban Soler, art. cit., (1971-1973), pp. 217-228.

<sup>36</sup> Véase Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, vol. I, Madrid, Alhambra, 1980, p. 107.

literatura. A pesar de las dificultades, los libros se conseguían<sup>37</sup>.

El interés y la voluntad mostrados en la construcción de un nuevo camino no venían de simples lecturas o declaraciones, sino que cada uno de los miembros actuaban para lograrlos. Sánchez Ferlosio, educado en Italia en su juventud, ingresó en el Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas junto con Fernández Santos, y escribió un guión de cine cuyo título era *Cuatro esquinas*, basado en sus cuentos y que muestra alguna semejanza con el neorrealismo zavattiniano en cuanto al tratamiento de los personajes, pues son “hombres de la calle”<sup>38</sup>.

A Juan Goytisolo, quizá más teórico que otros, le interesó el neorrealismo por la similitud de los problemas tratados con la situación de España. No tenía duda de que Italia era buen un ejemplo y por ello mostró su interés hacia novelistas como Pavese y Vittorini.

Para Fernández Santos, el cine tuvo un significado vital, mayor que para otros compañeros: además de ser alumno del Instituto de Experiencias e Investigaciones Cinematográficas, fue director y crítico de cine. Una declaración sobre el cine y la

---

<sup>37</sup> Josefina Rodríguez, Prólogo a *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983, p. 18.

<sup>38</sup> Véase Luis Miguel Fernández, “Aldecoa y el cine. La adaptación cinematográfica de “Un cuento de Reyes””, *Lucanor*, (1991), nº 9, pp. 119-136.

literatura formulada en el año 1953 en *Revista Española*, mencionada por algunos críticos literarios, nos muestra su profundo conocimiento acerca de la materia:

Pero es evidente que el cine se separa de ella [la literatura] por su misma concreción. La descripción visual total no deja el margen de interpretación subjetiva, que siempre permanece en la más detallada narración. La objetivización forzada del cine, su agotamiento visual de lo que quiere, quizá sea en el fondo una de las diferencias que le separan más hondamente de la literatura<sup>39</sup>.

Como hemos visto, desde el principio de su andadura en la creación literaria, el cine fue decisivo no solamente por el ambiente cinéfilo que les rodeaba, sino también su influencia en la construcción novelesca, por ejemplo, el protagonismo múltiple, el novelista-cámara, la reducción temporal y espacial, el conductismo, etc., que son características que más adelante veremos detenidamente. Además, Juan García Hortelano llegó a decir, en 1960, que “hoy un escritor desinteresado por el cine es como un escritor que no lee”<sup>40</sup>, Sanz Villanueva afirmó que “los miembros del medio siglo han participado como guionistas

---

<sup>39</sup> Jesús Fernández Santos, “Cine y literatura”, *Revista Española*, (1953), n° 4, p. 459.

<sup>40</sup> J. García Hortelano, “Coloquio Cine y Literatura”, *Film Ideal*, (1960), n° 60, pp. 11-13.

(Sueiro, Marsé, Quevedo, por ejemplo), hay novelas que su origen han sido guiones o estaban pensados para tal función (*La isla*, de Goytisolo)<sup>41</sup>.

Si bien la película, *Cuatro pasos por las nubes*, se estrenó antes de 1950, el cine neorrealista y su poética llegaron tarde a España con respecto a otros países europeos. Debido a la política cinematográfica impuesta por el gobierno franquista, la introducción del neorrealismo en España puede fecharse en el año 1950, cuando se proyectaron, por la manera casi clandestina, *Roma, città aperta* y *Ladrón de bicicletas*.

La *I Semana del Cine Italiano*, celebrada en 1951, se puede considerar un acontecimiento trascendental en la historia del cine español de posguerra. Según mi parecer, las impresiones de Juan Antonio Bardem, uno de los miembros organizadores, nos hablan de la importancia de aquella semana para los cineastas españoles:

Aquello fue muy importante, porque de repente fue una ventana abierta al cine europeo; aquí se veían viejas películas americanas y, sobre todo, una producción alemana o italiana de la época fascista, realmente como para echarse a llorar..., donde *La corona de hierro* era el *summum*. Bueno, y de golpe, conocimos a los cineastas

---

<sup>41</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 99.

italianos, a Zavattini, a Lattuada, el neorrealismo, en fin, “una verdadera revelación”<sup>42</sup>.

La interpretación de esa “verdadera revelación” que decía Juan Antonio Bardem, no fue unilateral. Existieron dos vertientes diferentes en la recepción del neorrealismo italiano: un neorrealismo católico y humano que pugnaba “por un cine amable y optimista centrado en la bondad y la caridad”<sup>43</sup>, quizá debido a la influencia de los grupos democristianos de Italia, a cuya ideología puede vincularse De Sica, Blasetti, Zampa, Castellani; otro neorrealismo insiste más en la crítica social. Más tarde, este grupo de directores apoyaría la ideología marxista o comunista como hicieron De Santis, Lizzani, etc.

En España, en torno a 1951, empezó el interés por el cine neorrealista porque era un cine distinto al realizado hasta entonces. Primero, fue el neorrealismo menos problemático con el poder franquista, la dirección de los grupos democristianos<sup>44</sup>.

---

<sup>42</sup> H. Esteban Soler, art. cit., (1971-1973), p. 279. Y véase García de Dueñas y Olea, “Bardem, 64. Confesiones a las cinco de la tarde”, *Nuestro cine*, (1964), nº 29, pp. 24-40.

<sup>43</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 69.

<sup>44</sup> Carlos Saura apuntó que “De repente nos dimos cuenta de que se podía hacer cine en la calle y con gente normal. (...) Nosotros pensábamos, por la influencia del Instituto, que lo que había que hacer era Eisenstein, era un cine épico, desgarradísimo desde el punto de vista exclusivamente técnico y formal, ya que en el terreno de las



Este clima favorable a las nuevas películas culminó con la *II Semana del Cine Italiano*, en 1953, que vio incrementada tanto en el número de participaciones como en la calidad de las películas estrenadas.

Castellani, De Sica y Lattuada volvieron a España con sus nuevos films (*Due soldi di speranza*, *Umberto D.*, e *Il capotto*, respectivamente); mientras que participaron por vez primera Zampa, Germi, Visconti y Rossellini. Aunque los dos últimos fueron los más aclamados por los cineastas españoles, sus películas, *Ossessione* de Visconti y *Paisà* de Rossellini, no se proyectaron oficialmente, sino semi-clandestinamente en el Instituto Italiano.

En 1955, se produjo un acontecimiento tan importante como las dos *Semanas del Cine Italiano* y tuvo lugar en la celebración de las *Primeras Conversaciones Cinematográficas Nacionales* en Salamanca. Antes de hablar de la importancia del acontecimiento, creo que es conveniente recordar la definición del cine español que, en cinco puntos, estableció Juan Antonio Bardem en esas *Conversaciones*:

1. Políticamente ineficaz
2. Socialmente falso
3. Intelectualmente ínfimo

---

ideas eso jamás se explicaba en el instituto”. Enrique Brasó, *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1974, p. 30.

4. Estéticamente nulo

5. Industrialmente raquítico

Creemos que nuestro cine debe adquirir una personalidad nacional, creando películas que reflejan la situación del hombre español, sus conflictos y su realidad<sup>45</sup>.

Según hemos visto, las *Conversaciones* empezaban con la dura crítica formulada por J. A. Bardem: los participantes, españoles y extranjeros, tuvieron más libertad para expresar sus opiniones sobre los problemas del cine español y su condición insuficiente, y esto era algo inusitado para la época franquista.

Lo que se buscaba en las *Conversaciones* fue un rumbo ideológico para el cine español. Muñoz Suay intentó establecer una conexión ideológica con el neorrealismo italiano a través de la revista *Objetivo* que seguía a la italiana, *Cinema Nuovo*, liderada por Guido Aristarco. Las dos revistas tienen la finalidad, en líneas generales, de subrayar la función social del arte, como objetivo prioritario, y que esa finalidad no sea considerada inferior a la función artística “pura”<sup>46</sup>. Así que Muñoz Suay se

---

<sup>45</sup> César Santos Fontenla, *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966, p. 143.

<sup>46</sup> Hay que tener en cuenta que G. Aristarco fue miembro del Partido Comunista Italiano, y su ideología artística se formó en la ideología marxista. A su vez, Muñoz Suay, también ocupó el cargo de representante del frente intelectual del Partido Comunista Español.

convirtió en un puente entre los dos movimientos culturales, participando en la labor de las dos revistas.

Ahora bien, en el año 1951, Bardem y Berlanga ruedan juntos *Esa pareja feliz*, con guión de Bardem y dirección de Berlanga, y marcan un nuevo rumbo semejante al que los novelistas del medio siglo marcarían unos años más tarde en la literatura. *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, dirigida por Berlanga, con guión de Bardem y Berlanga, y con Muñoz Suay como ayudante de dirección, rodada en 1952 y estrenada en el año siguiente, resultó la película más premiada dentro y fuera de España. En las dos películas existe un mismo mensaje: “no se debe de confiar más que en las propias fuerzas sin esperar milagros de fuera”<sup>47</sup>.

Fernando Méndez-Leite rechaza la influencia del cine neorrealista italiano en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!*, concretamente de *Milagro en Milán*, y sólo admitió que había existido “un único punto de contacto material entre la obra de Berlanga y, por ejemplo, *Sciuscia* [*Limpiabotas*], *Ladrón de bicicletas*, *Roma, città aperta*: la escasez de medios económicos con que fueron producidos”<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 71.

<sup>48</sup> Fernando Méndez-Leite añade que “La compresión humana, la ternura y la sencillez que observamos en *¡Bienvenido, Mr. Marshall!* evidencian una formación moral impecable y una juventud sabia e inteligente por parte de los responsables de la obra”. F. Méndez-Leite *Historia del cine español*, Madrid, Rialp, 1965, p. 121.

### **3-3. La renovación de las técnicas literarias del siglo XX**

Desde finales del siglo XIX la sociedad occidental ha sufrido una serie de evoluciones. De modo que la visión del mundo, los principios y los valores se han modificado de manera considerable.

Igualmente las técnicas literarias y la interpretación literaria se vieron obligados a modificaciones que ahora detallaremos. Estas modificaciones fueron calificadas como crisis, metamorfosis, transformaciones o renovación por los críticos literarios. La influencia de novelistas decimonónicos tan ilustres como Balzac, Zola, Galdós y Clarín dio paso a la llegada de las nuevas técnicas novelescas. Creo que la explicación de Benito Varela Jácome es muy convincente:

El replanteo de las estructuras novelescas se basa en el abandono de la forma analítica, en el cambio del enfoque narrativo, en la asimilación de nuevas concepciones humanas. El centro de gravedad de la novela se desplaza, a comienzos del siglo XX, desde el personaje biografiado, moderado por la fábula, a la búsqueda de una nueva realidad<sup>49</sup>.

En la novela tradicional, y me refiero fundamentalmente al siglo XIX, el narrador omnisciente es quien conduce a los

---

<sup>49</sup> Benito Varela Jácome, *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967, p. 22.

personajes, conoce sus más recónditos pensamientos e, incluso, se dirige directamente a los lectores para mostrarles ciertas conclusiones que les quiere imponer.

En la novela moderna, especialmente desde los comienzos del siglo XX, este narrador superior desaparece o disminuye su influencia a costa de diálogos de los personajes, y se va transformando en un narrador con menos conocimientos, y dejando su indumentaria habitual, o sea, la omnisciencia y la objetividad. Aunque D. Villanueva cree que el narrador de la novela del siglo XX se hace menos visible en la obra, “pero es tan omnisciente y ubicuo en ella como el novecentista, aunque de forma muy diferente”<sup>50</sup>.

Una de las diferencias fundamentales entre la novelística tradicional y la moderna podría residir en el desplazamiento del punto de vista de la narración. Los sucesos contados y las perspectivas vistas por un sólo narrador omnisciente se sustituyen por la óptica de un personaje o varios. Sin duda, en el *Ulises*, de James Joyce, fue destacable la presentación de sus protagonistas a través de la conciencia de los demás. Esta omnisciencia selectiva o multiselectiva<sup>51</sup>, el enfoque múltiple para una misma acción presentada desde varios puntos de vista,

---

<sup>50</sup> Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 31.

<sup>51</sup> Véase Darío Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989, p. 26.

nos proporciona una objetividad más real, “que las cosmovisiones globales del XIX, no puede ofrecernos las distintas caras de una historia, y entonces la asedia desde la interpretación de cada uno de los personajes”<sup>52</sup>. *Mientras agonizo*, de William Faulkner, es un ejemplo significativo de cómo contar un suceso desde diversos enfoques situacionales, y en *Tres pisadas del hombre*, de Antonio Prieto, se encuentran tres versiones distintas de un mismo suceso.

Otro desplazamiento del punto de vista de la narración tiene que ver con el *yo*: yo-testigo, yo-protagonista<sup>53</sup>. Tanto con la fusión del narrador con los personajes como con la limitación visual a uno de ellos, es el propio personaje el que se autoanaliza e interpreta las situaciones.

La narración en primera persona, como piensa Sanz Villanueva, se presta bien al análisis de un yo en crisis, bien de un yo en conflicto con el medio social. Cuando el héroe se encuentra en una sociedad en la que no puede realizarse, tiende a refugiarse en la sociedad<sup>54</sup>.

Ante la pregunta, ¿en qué se diferencian los personajes “modernos” de los “héroes” tradicionales? Paul Conrad Kurz respondía que:

---

<sup>52</sup> B. Varela Jácome, *op. cit.*, 1967, p. 37.

<sup>53</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1989, p. 31.

<sup>54</sup> Santos Sanz Villanueva, *Tendencias de la novela española actual (1950-1979)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972, p. 246.

El “héroe” tradicional se deja describir como individuo que se afirma a sí mismo en el encuentro con el mundo, que en el encuentro con la sociedad se despliega como un hombre fuerte, que se sitúa a sí mismo en cierto modo despreocupada y naturalmente.

El personaje de la novela moderna es una criatura angustiada, atormentada, en extremo roma, en extremo disociada o en extremo intelectual. El gran tipo superior al mundo ha sido despedido por los autores modernos<sup>55</sup>.

Al rechazar los valores morales y sociales tradicionales, los autores sintieron la necesidad de crear un héroe diferente. Junto a este “héroe” moderno angustiado, otro tipo de personaje ha triunfado: es el protagonista múltiple. El héroe individual ha sido sustituido por un grupo de personas, un pueblo o una ciudad entera<sup>56</sup>. En *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, la protagonista es una ciudad, Nueva York; y Barcelona también ha sido protagonista en *La noria*, de Luis Romero.

---

<sup>55</sup> Paul Conrad Kurz, «Metamorfosis de la novela moderna», en VV. AA., *La nueva novela europea*, Madrid, Guadarrama, 1968, pp. 26 y 28.

<sup>56</sup> Según Nathalie Sarraute, “[El héroe o personaje] Todo lo ha perdido (...); sus propiedades y sus títulos nobiliarios, sus vestidos, su cuerpo, su rostro y, por encima de todo, ese bien precioso entre los demás: su propio carácter y, a menudo, su propio nombre”. N. Sarraute, *La era del recelo. Ensayos sobre la novela*, Madrid, Guadarrama, 1967, p. 48.

Esta sustitución del protagonista individual por el protagonista múltiple significa que “la preocupación personal del héroe deja de ser exclusivamente individual y es compartida, (...), por quienes le rodean por hallarse uno y otros sujetos al mismo complejo de circunstancias”<sup>57</sup>.

El héroe colectivo es un tipo de protagonista preferido por los novelistas de la generación del medio siglo y, más ampliamente por las novelas sociales de los años cincuenta. Ángeles Encina distingue dos etapas en la novela española de esa época: “la primera sería aquella en que predomina un héroe colectivo; la segunda en la que se encuentra el héroe abandonado”<sup>58</sup>.

La objetividad narrativa, presentada por Alain Robbe-Grillet en su libro *Por una novela nueva*, se entiende como un procedimiento narrativo que aspira a mostrar verosímilmente lo que se relata en una novela. El crítico francés cree que las novelas de carácter objetivo deben dejar de describir con adjetivos singulares y táctiles y con metáforas. Por el contrario, debe optar por los adjetivos ópticos que constituyen una sensación de frialdad, equivalente a una mirada de la cámara

---

<sup>57</sup> José Francisco Cirre, “El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadans*, (1964), tomo XXXIII, n° XCVIII, p. 159.

<sup>58</sup> Ángeles Encina, *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990, p. 59.



cinematográfica. José María Castellet es uno de los primeros que presentó esta nueva tendencia de la novela en España:

Faulkner y, en general, los escritores americanos contemporáneos, se han propuesto no mostrar jamás una escena describiéndola en términos abstractos y desde todos los puntos de vista, es decir, *como sólo podía verla Dios*, sino solamente como podía verla tal o cual espectador, eliminando de la narración todo aquello que la conciencia no puede llegar a conocer y lo que el objetivo de una cámara no puede recoger<sup>59</sup>.

La técnica objetiva de narración corresponde a una nueva concepción del mundo, en la que la física moderna y la psicología freudiana han intervenido de un modo considerable. De igual manera, gracias al cine, los escritores se encontraron las formas objetivas de narración, las que están condicionadas por las descripciones externas o los gestos de los personajes.

Así pues, el afán de reflejar fielmente la realidad con el mayor verismo posible en una novela, es visible en los novelistas norteamericanos -Steinback, Faulkner, Hemingway-, los franceses -Robbe-Grillet-, los italianos -Pratolini, Pavese, Silone- y los españoles -Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio-, y al igual que en las películas neorrealistas italianas.

---

<sup>59</sup> Es la opinión de C.-E. Magny citada por José María Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 17.

La mayor parte de los escritores mencionados arriba adoptan el método objetivo “behaviorista”, el “conductismo”, con el que recrean más el comportamiento externo de los personajes, los hechos de la vida y las escenas paisajísticas que las descripciones del pensamiento interior de los personajes, como era habitual en las novelas decimonónicas. Pues, el diálogo cobra una importancia sustancial, ya que puede ofrecer toda la información sobre los personajes: se convierte en el mejor medio para analizar los personajes. Si prestamos atención a *El Jarama*, se reduce notablemente la parte que en la que nos informa el narrador de lo que piensan y sienten los personajes. Sólo los diálogos nos transmiten sus pensamientos y sentimientos.

Así que esas conversaciones no pueden ser “referidas” sino “presentadas”, de manera que se requiere “un diálogo vivo, fresco, realísimo despojado de todo oropel retórico, como recogido en cinta magnetofónica”<sup>60</sup>.

La realidad psicológica del método decimonónico queda reducida a un encadenamiento de comportamientos, recogido por un observador exterior como si fuera una cámara cinematográfica. La relación entre el cine y las novelas conductistas no se reduce a una mera comparación; José Tomás Cabot nos explica que:

---

<sup>60</sup> José Tomás Cabot, “La narración behaviorista”, *Índice de Artes y Letras*, (1961), n° 147, p. 9.

El mimetismo de los escritores no habría sido seguramente, tan rápido e intenso, si otro extraño fenómeno cultural -la irrupción y rápido desarrollo del arte cinematográfico- no hubiese venido a sumar a los cantos de sirena de los behavioristas su propio poder de captación<sup>61</sup>.

Además, esta técnica de la narración, al describir desde un punto de vista exterior sin incluir los posibles filtros del narrador, subraya la intención de los escritores de realizar sus obras como un testimonio que revele los problemas sociales de los años veinte y treinta de los Estados Unidos y los años cincuenta de España. El tratamiento conductista -observó Gómez Parra- “es connatural al sentido sociológico del tema. Su empleo da paso a la fuerza testimonial que lleva en sí una situación, en la mayoría de las ocasiones, brutal”<sup>62</sup>. El mismo crítico analizó más detenidamente el conductismo: por su propia tendencia a no mostrar la interioridad de los personajes, a los lectores no les queda más camino que estudiar el comportamiento de éstos; además, produce una situación en la que desaparece el autor como “creador” de la obra, en el sentido

---

<sup>61</sup> *Idem*, p. 8.

<sup>62</sup> Sergio Gómez Parra, “El conductismo en la novela española contemporánea”, *Reseña*, (1970), n° 36, p. 326; y véase, también, Santos Sanz Villanueva, “El «conductismo» en la novela española reciente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1972), n° 263-264, pp. 593-603.

tradicional; el tiempo del conductismo es el presente, porque el presente es el tiempo captable y el inmediato, y así no se arriesga hacer retrospectivas ni proyecciones; en cuanto a las conversaciones transcritas en las novelas, se clasifican en dos tipos; la transcripción elaborada y seleccionada por el autor y la transcripción “magnetofónica”.

El tratamiento del tiempo, en la novela moderna, sufre dos tratamientos: reducción temporal y simultaneidad. Uno de los ejemplos más claros es *Ulises*, en el que el tiempo real es algo menos de un día, pero abarca cerca de ochocientas páginas.

Darío Villanueva nos ofrece un estudio del tiempo muy completo en su libro *Estructura y tiempo reducido en la novela*, y divide su empleo en tres posibilidades: ucronía (atemporalidad), ruptura de la linealidad cronológica y reducción temporal; a su vez, el último se divide, también, en tres: reducción temporal lineal, retrospectiva y simultaneística<sup>63</sup>.

La ucronía -ausencia del tiempo- se construye mediante la suspensión del sentido durativo del mismo. Darío Villanueva cree que Thomas Mann logró esta renovación del tratamiento tiempo en su libro, *La montaña mágica*, en el que el autor había pensado que las unidades cronológicas podrían perderse en el curso del tiempo.

La ruptura de la linealidad cronológica se concibe como medio para señalar la importancia del tiempo narrado, es decir,

---

<sup>63</sup> Véase D. Villanueva, *op. cit.*, 1994, pp. 41-51.

la cronología “oficial”, por otro más vital, por ejemplo, “los acontecimientos narrativos no existen en cuanto tales desde una perspectiva exterior a sus protagonistas o testigos hasta que son asumidos posteriormente en un presente de conciencia”<sup>64</sup>.

Otra posibilidad que puede haber dentro de esta modalidad es la ruptura de la linealidad narrativa. Se produce cuando el narrador decide transgredir la cronología -por ejemplo acudiendo al pasado, “analepsis”-. Este tratamiento difiere del empleo en las novelas decimonónicas porque allí se nos «muestra o presenta» el pasado, o sea, la retrospectión, con la misma intensidad mantenida en el “relato primario”.

La reducción temporal limita el “tiempo narrado”, lo que significa que en la novela moderna se tiende a narrar acontecimientos que ocurren en un tiempo reducido: horas, días o meses, en vez de narrar la vida entera del protagonista como en muchas novelas del siglo XIX. Así, se observa la “morosidad de la narración”, en la que el *tempo* o ritmo narrativo se hace más lento. Además, se encuentra cabida lo que René-Marie Albérès observó en las novelas de Marcel Proust: “la posibilidad de barajar simultáneamente dentro de la novela varios planos, tanto en el tiempo como en el espacio”<sup>65</sup>. Una vez más D. Villanueva nos explica con claridad estas nociones:

---

<sup>64</sup> *Idem*, p. 43.

<sup>65</sup> René-Marie Albérès, *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971, p. 31.

Deducimos el “tempo” o ritmo narrativo, que en estas novelas [las de siglo XX] es muy lento mientras que en las anteriores [las de siglo XIX] solía ser mucho rápido. Salta a la vista que el *plot* perfectamente urdido, desarrollado y conducido de la novela decimonónica, junto con la tiranía de la intriga, exigía amplitud y rapidez; no es extraño pues que su decadencia, consumada como hemos visto en nuestro siglo, vaya acompañada por la *reducción temporal* y la morosidad narrativa<sup>66</sup>.

Como ya he mencionado, dentro de la reducción temporal existe tres posibilidades: lineal, retrospectiva y simultaneística. La primera, dice D. Villanueva, es cuando “la novela pasa a ser entonces el relato de una anécdota significativa en vez de una completa aventura ejemplar”<sup>67</sup>; la segunda es “la utilización de frecuentes *analepsis* que amplien hacia el pasado la línea diegética de un «relato primario»”<sup>68</sup>, la última es aquella en que “se da ciertamente la «unidad de tiempo», pero no la de lugar ni la de acción, sino todo lo contrario. (...), pues la simultaneidad es ni más ni menos que la localización de un mismo tiempo en diversos puntos del espacio”<sup>69</sup>.

---

<sup>66</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1994, p. 46.

<sup>67</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>68</sup> *Idem*, p. 48.

<sup>69</sup> *Idem*, p. 49.

Los novelistas de nuestro siglo -según Sanz Villanueva- han ensayado nuevas técnicas para concentrar el tiempo de las vivencias de sus personajes, para hacer de ellas un presente real, en el que el orden cronológico cuenta poco<sup>70</sup>.

Con la entrada del concepto simultaneístico del tiempo<sup>71</sup>, se reivindica el interés por la cotidianeidad, dejando en segundo orden el concepto clásico de la trama y la intriga. D. Villanueva señala la exaltación de lo cotidiano:

Ese «momento cualquiera» que centra toda una novela suele estar preñado de sentido, perseguir la expresión de la totalidad a través de una de sus briznas. Toda la vida en un día, toda la realidad en un solo destello, tal es la profunda justificación del procedimiento<sup>72</sup>.

De este modo, los escritores de la llamada generación del medio siglo emplean muy a menudo la reducción temporal, con claros antecedentes como Cela y Romero.

---

<sup>70</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1972, p. 226.

<sup>71</sup> La narración simultaneísta no es, sin embargo, un concepto nuevo. En la *Poética* de Aristóteles se lee: “en la tragedia no es posible imitar varias partes (...), sino tan sólo la parte que los autores representan en la escena; mientras que en la epopeya (...) puede el poeta presentar muchas partes realizándose simultáneamente”. Valentín García Yebra, *Poética*, Madrid, Gredos, 1974, p. 219, citado por D. Villanueva, *op. cit.*, p. 49.

<sup>72</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1994, p. 61.

El “monólogo interior” fue, sin duda, una de las renovaciones literarias de más repercusión en el transcurso del siglo XX<sup>73</sup>. La forma de reproducción del pensamiento surge por “la necesidad de ceder la palabra directamente al personaje en cuestión, y de limitarse a transmitir su voz y su flujo interior, sin intervenir ni interferir, sin explicar, sin analizar”<sup>74</sup>.

Valéry Larbaud es quien denominó esta técnica monólogo interior, cuyo nacimiento tiene mucho que ver con el descubrimiento científico del subconsciente. W. James, psicólogo norteamericano, acuñó el término de “corriente de conciencia” como resultado de sus indagaciones psicológicas. “Dicho término suele alternar en los trabajos de teoría y crítica literarias con el monólogo interior, aunque ni su equiparación ni su diferenciación están exentas de reparos”<sup>75</sup>. Tanto en el monólogo interior como en la corriente de conciencia, gramaticalmente la frase pertenece al personaje que monologa, pero, en realidad, “no llega a pronunciar ninguna palabra, se limita a *organizar* lo que pasa por su mente o conciencia sin llegar a la elocución”<sup>76</sup>.

---

<sup>73</sup> Para consultar lo histórico del monólogo interior, véase Antonio Gallego Morell, «El monólogo interior», en VV. AA., *Novela y novelistas: reunión de Málaga*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1972, pp. 123-138.

<sup>74</sup> R. M. Albérès, *op. cit.*, 1971, p. 203.

<sup>75</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 285.

<sup>76</sup> *Idem*, p. 284.



Por la condición de ser no pronunciado y de no aparecer mediatizado por el narrador, se produce una relativa incoherencia en lo narrado y unos saltos del pensamiento “sin intención de análisis u ordenamiento racional”<sup>77</sup>.

Las últimas páginas del *Ulises*, con el monólogo interior de Molly Bloom, se han convertido en el ejemplo paradigmático: los más recónditos pensamientos se abrieron a nuevos caminos no sólo para escritores como Faulkner, Hemingway, Sartre, Camus, sino también para escritores españoles como Camilo José Cela, Miguel Delibes, Luis Martín Santos y Juan Benet.

En el comienzo de la década de los sesenta, la novela española atraviesa una situación de crisis: la novela objetiva, que había cultivado hasta entonces, decae y se busca un análisis hondo y dilatado de los sentimientos y las ideas<sup>78</sup>. Aquella novela estaba orientada hacia los problemas colectivos, hacia la denuncia de injusticias sociales y hacia la descripción

---

<sup>77</sup> Óscar Tacca, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989, p. 100.

<sup>78</sup> Antonio Vilanova apunta que “no se trata de una crisis de nuevos valores, que van a irrumpir en el panorama de nuestras letras con renovado ímpetu y originalidad, ni mucho menos de un agotamiento del género, cuyas posibilidades son prácticamente inagotables cuando se tiene el talento capaz de expresarlas, sino de una crisis ideológica y estética, que atañe tanto a la concepción del mundo y de la vida, como a los métodos de representación de la realidad”. A. Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995, p. 415.

externa de comportamientos y situaciones, debido a su carácter presentativo y testimonial.

Ya la novela *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos, se considera una reacción frente a las novelas sociales que se habían ocupado fundamentalmente de la descripción objetiva y la transcripción de las palabras de los personajes. Igualmente se considera una renovación literaria en términos formales: transformación del punto de vista objetivo a subjetivo, incorporación de un nuevo lenguaje, aplicación o pleno empleo de técnicas literarias como el monólogo interior, etc.

Juan Goytisolo recorre casi idéntico camino, o quizás más atrevido, con la novela *Señas de identidad*, en 1966.

Otro escritor a destacar es Juan Benet, el autor de *Volverás a Región*, de 1968. Epicteto Díaz Navarro señala que “Aunque algunas obras de autores del realismo de aquellos años empezaban a separarse del objetivismo, ninguna de ellas reacciona contra él de forma tan radical como las primeras narraciones de Benet”<sup>79</sup>.

Ahora bien, la transformación del punto de vista, de objetivo a subjetivo, sería común en los tres escritores. Si la novela social es fiel seguidora del objetivismo literario, con el que atiende a un presente inmediato y a las circunstancias externas, a través de los problemas sociales, y maneja un punto de vista

---

<sup>79</sup> Epicteto Díaz Navarro, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992, p. 13.

objetivo, o sea, no personalizado; el “realismo crítico”, según la denominación de Esteban Soler, no sólo pretende demostrar el presente inmediato, sino que también intenta criticar desde un punto de vista personal. En el caso de *Tiempo de silencio*, el narrador omnisciente reaparece con una visión personal y subjetiva de la realidad, presentada y mediatizada por el autor a través de su propia concepción del mundo y de la vida. Gonzalo Sobejano subraya, casi siempre con un criterio acertado, la importancia de *Tiempo de silencio*: “difiere de las novelas sociales anteriores por su resuelta voluntad de no describir la enajenación estáticamente, sino con un poderoso e interventor dinamismo”<sup>80</sup>.

La importante renovación se da no sólo en el cambio del punto de vista del narrador, sino también en la variación de los puntos de vista que significa un enriquecimiento en el arte de narrar.

Este nuevo retorno a la subjetividad conlleva la incorporación de nuevos lenguajes y de ello se infiere la destrucción de viejos valores. El nuevo empleo del lenguaje, según Esteban Soler apunta “en definitiva contribuye a introducirnos más en la dialéctica y llegar a niveles más profundos, a lo cual ayuda también el no poseer una línea

---

<sup>80</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975, p. 550.

anecdótica progresiva”<sup>81</sup>. La incorporación de nuevos lenguajes no sólo se manifiesta con el simple tecnicismo, sino que incluso reside en otro valor de alejarse más del significado habitual.

Creo, también, que es interesante el estudio de Ramón Buckley sobre la presentación sintáctica de *Tiempo de silencio*: su uso intensivo de imperfecto y gerundio para recalcar lo habitual, la supresión del artículo para conseguir un sentido más genérico y subrayar lo característico y habitual de una experiencia, o, el uso del participio de presente para expresar acciones a la vez dinámicas y habituales<sup>82</sup>.

En cuanto a las técnicas empleadas en los autores mencionados, destacan el monólogo interior y el desdoblamiento del *yo* en un *tú* reflexivo. El objetivismo con su *cuasi* ausencia de narrador es vehículo adecuado al servicio de la narrativa testimonial y esta nueva perspectiva que pretende explorar una conciencia individual requiere una voz que relate en tercera persona, pero que al mismo tiempo se erija en protagonista de la novela: Pedro, en *Tiempo de silencio*, y Álvaro, en *Señas de identidad*. Este *tú* reflexivo funcionaría como un acceso de la narración omnisciente a la conciencia del protagonista, manifestada sin intermediario. Por su parte, los rasgos

---

<sup>81</sup> H. Esteban soler, art. cit., (1971-1973), p. 363.

<sup>82</sup> Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1973, p. 196.

característicos de la forma de narrar serían las interrupciones, los párrafos largos con monólogo interior, las digresiones, etc.

En la visión subjetiva, se observa una mirada distorsionada que emplea un tono humorístico, irónico o sarcástico. No les faltan a los tres autores estos elementos. En *Señas de identidad*, Álvaro desborda ironía cuando describe a los emigrados; también en *Tiempo de silencio*, se introduce un análisis satírico sobre los “hombres hispánicos” por los protagonistas de la novela. La ironía utilizada en *Volverás a Región* es lo que personaliza la novela; acudiendo a la opinión de Díaz Navarro, habría que decir que es una “ironía desestabilizadora” que muestra al lector el carácter ficticio del relato<sup>83</sup>.

Tampoco se puede dejar pasar la ironía empleada por Juan Marsé. Antonio Vilanova define *Últimas tardes con Teresa* con las siguientes palabras: “Libro cáustico e hiriente, despiadado y sarcástico, cuya sátira [es] demoledora”. Sus características novelísticas encajan perfectamente con los autores antes mencionados también Juan Marsé retorna al subjetivismo y se interesa por la interioridad de los personajes al estilo de la novela realista y psicológica. Juan Marsé, aun asumiendo el papel de narrador omnisciente “clásico”, mantiene un tono de irritante suficiencia e ironía hacia la novela social y

---

<sup>83</sup> Véase E. Díaz Navarro, *La forma del enigma*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2000, p. 42.

la vida barcelonesa de la posguerra, inspirándose en una visión del mundo esencialmente anti-idealista y desmitificadora. En su obra mencionada, hay un propósito evidente que es el escarnio y la ridiculización de los más sagrados mitos del progresismo ideológico en su doble vertiente proletaria y burguesa<sup>84</sup>.

Como hemos visto brevemente, hay una apreciable diferencia entre la narrativa de los cincuenta que se sumerge en un testimonio objetivo, característico del neorrealismo, y la de los sesenta que sale a la superficie con una visión dialéctica de la realidad española: “el tipo de novela (...), generado por Martín Santos, propulsado por Juan Goytisolo, y consagrado de forma muy peculiar por Juan Benet”<sup>85</sup>.

En conclusión, estos escritores impulsaron la renovación formal de la narrativa española, como anteriormente lo había hecho, el neorrealismo en la década de cincuenta; y el realismo social prolongó esa línea de acercar a la realidad con una distinta visión del mundo.

---

<sup>84</sup> Véase A. Vilanova, *op. cit.*, 1995, pp. 441-443.

<sup>85</sup> G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 582. Barrero Pérez sostiene idéntica opinión, sustituyendo a José María Guelbenzu por Juan Marsé: “a partir de la renovación impulsada por *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos (...), las ataduras realistas se aflojarían, permitiendo la liberación de los impulsos imaginativos refrenados durante largo tiempo”. Ó. Barrero Pérez, “Novela española de los años cuarenta y cincuenta: los vínculos del realismo”, *Salina*, (1995), nº 9, p. 96.

## **Capítulo Cuarto: Estudios narratológicos**

#### 4-1. Historia y discurso

Antes de iniciar el trabajo analítico de una obra narrativa es conveniente realizar una aproximación a los conceptos de *historia* y *discurso*. Normalmente, en la obra narrativa los sucesos no coinciden con el tiempo lógico: ya Homero utilizó el comienzo *in medias res* y después recuperó el tiempo anterior en forma de digresiones. Esta técnica altera el *naturalis temporum ordo*, que sería contar un suceso de principio a fin, paso a paso, manteniendo el tiempo lógico.

Así pues, Darío Villanueva define la *historia* como el “desarrollo de un argumento o anécdota, esto es, el encadenamiento temporal y causal de las acciones que protagonizan los personajes, (...) en el plano semántico desarrolla un tema o complejo temático”<sup>1</sup>. Y cómo se va a contar o cómo se expresa la historia, sería el *discurso*, para el que la figura del narrador cobra una inmensa importancia. Esta dicotomía, formulada ya desde Aristóteles, se mantiene hasta hoy a pesar de haber sufrido algunos cambios.

---

<sup>1</sup> Darío Villanueva añade, como un refuerzo de la dicotomía *historia/discurso*, que es homologable a *enunciado/enunciación* del lingüista Benveniste, *story/plot* de la crítica anglosajona posterior a Forster, *fabula/sjuzet* en el formalismo ruso, y *récit raconté/récit racontant* en la “nouvelle critique” francesa. D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989, pp. 15-16.



Podemos aceptar que la obra narrativa consta de una estructura en la que coexisten el plano del contenido, que podríamos llamar *historia*, y el plano de la expresión, que sería el *discurso*. Es decir, los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso, el modo de su presentación. El discurso puede presentarse de distintas formas, según la actividad del narrador. Estas actitudes podrían plasmarse en el uso, por ejemplo, de la *anacronía* -la noción de Gérard Genette-, con la que se producía una dislocación entre el orden de la historia y el del discurso en la línea temporal predominante, o sea, el *relato primario, primero o principal*.

## 4-2. Narrador

El narrador constituye un componente capital de la obra narrativa y, por ello, otros componentes están sujetos a la manipulación o intervención de éste. Por la etimología del término *gnanus* (sabedor) ya podemos inferir la función del narrador en una novela. Desde luego, su *modus operandi* han sufrido cambios a lo largo de los tiempos: en el Realismo o el Naturalismo, por ejemplo, alcanza un gran desarrollo:

Se hace más palpable su papel de juez riguroso e imparcial, cuya narración se presenta como resultado de un minucioso proceso de investigación. Su labor consiste, principalmente, en la interpretación de los hechos, los comentarios y consejos dirigidos al lectores, las reflexiones morales y, por supuesto, en la función de narrar<sup>2</sup>.

Así, en muchas novelas del siglo XIX encontrarían ejemplos que pueden investigar al narrador que actúa con el privilegio de ser omnisciente u omnipresente.

Desde el siglo XX, se van a ensayar nuevas modalidades de relato, en las que se trata de eliminar las huellas del narrador, sobre todo, en la escuela anglo-norteamericana. “Ésta representa un intento de anulación del narrador-sabedor en

---

<sup>2</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 114.

beneficio del personaje el cual disfruta, a partir de este momento, de la posibilidad de manifestarse tal como es internamente a través de técnicas como el monólogo interior”<sup>3</sup>. Otra técnica propagada por esta escuela es el “conductismo”, que valora más, según se ha dicho, los comportamientos de los personajes que sus psicologías: así, el narrador se convierte en un observador que silencia su voz y se convierte en un ser aséptico ante los hechos, situaciones y ambientes representados en el relato. Esto puede relacionarse con la preferencia del *showing*, aquello que caracteriza la presentación dramática y directa, frente al *telling*, el relato interpretado por un narrador.

Sin embargo, los estructuralistas franceses y los formalistas rusos consideran al narrador como el componente más importante de la estructura narrativa, porque la narrativa, a su entender, consiste en informaciones filtradas a través del narrador. “Así pues, el narrador desempeña el papel de centro y foco del relato, esto es, actúa como elemento regulador de la narración y factor determinante de la orientación que se imprime al material narrativo”<sup>4</sup>.

Los narratólogos franceses definen al narrador por su grado de conocimiento de la realidad representada. Todorov cree que esta capacidad depende directamente del punto de observación elegido para transmitir la información y Genette la

---

<sup>3</sup> *Idem*, p. 115.

<sup>4</sup> *Idem*, p. 106.

asocia a la presencia o ausencia de un filtro, y distingue el relato *heterodiegético* del *homodiegético*: en el primero, el narrador no desempeña ningún papel en la *diégesis*, ya que su principal función es contar los acontecimientos y, en el otro, el narrador podría ser un personaje de la historia que se cuenta.

Ahora vamos a centrarnos en las dos propuestas sobre la tipología del narrador; la de D. Villanueva y la de G. Genette. D. Villanueva nos presenta un tipo de narrador al que denomina *omnisciencia autorial*, que sería el que muestra los acontecimientos de la historia, su comentario y crítica acerca de las reacciones, ideas y emociones de los personajes. Pero, el crítico no cree que exista solo una “visión omnimoda” de un narrador todopoderoso, sino que coexista la “heterofonía”, que comprendería la alternancia de voces del narrador omnisciente, del autor implícito, de los protagonistas y de los demás personajes<sup>5</sup>. La *omnisciencia neutral* es cuando se produce la ausencia de la voz del autor implícito en el texto, y la voz predominante es la de un narrador “tradicional” que lo sabe todo.

En la *omnisciencia selectiva y multiselectiva*, la voz sigue siendo la del narrador, sin embargo, la visión ya no es suya sino de un personaje (protagonista) o varios. Como ya he comentado en el capítulo anterior, esta postura sería una renovación técnica en la novelística del siglo XX.

---

<sup>5</sup> Véase D. Villanueva, *op. cit.*, 1989, pp. 23-25.

Es un método que practicó Henry James, quien descubre el concepto de *reflectors*, es decir, personajes que prestaban al narrador su visión con el propósito de erradicar la presencia del narrador y conseguir así “el amortiguamiento de la omnisciencia gracias al gran relativismo que con este procedimiento se introduce en el ámbito del relato”<sup>6</sup>. Sin embargo, D. Villanueva aboga por su existencia en la literatura española, en autores como Emilia Pardo Bazán o Clarín.

El *yo-testigo* y el *yo-protagonista* utilizan la primera persona en la narración, a diferencia de los tres tipos ya mencionados, que utilizan la tercera. El *yo-testigo* o *yo-periférico* es una modalización que narra una historia en la que el narrador participa como simple observador<sup>7</sup>, mientras el *yo-protagonista* o *yo-central* narra una historia de la que es protagonista.

La última modalidad que nos propone D. Villanueva es la del *modo cinematográfico*<sup>8</sup>, en el que los gestos, los movimientos

---

<sup>6</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 124.

<sup>7</sup> D. Villanueva cree que “la adopción de este modo o punto de vista limitado le impone al narrador tanto la renuncia a la omnisciencia y a la ubicuidad como al conocimiento del pasado y el pensamiento del resto de los personajes”. D. Villanueva, *op. cit.*, 1989, p. 31.

<sup>8</sup> Si los verbos en imperfecto empleados en las narraciones clásicas son los que manifiestan las diferentes actitudes de las personas, con el modo cinematográfico se utilizan, con absoluto predominio, los verbos en indicativos. *Idem*, p. 39.

y los signos corporales ocuparían mayor parte de la narración, frente a las narraciones clásicas que se caracterizan por la mayor presencia de los verbos modales. Ésta técnica -algunos críticos la denominan “objetivismo a ultranza”- evitan las introspecciones y pensamientos de los personajes y consiste en el predominio de los diálogos a fin de erradicar la voz del narrador. Para conseguir la mayor objetividad posible, el narrador suele comportarse como una cámara cinematográfica, es decir, cuenta lo que ve a su alrededor. Los autores norteamericanos de la generación perdida abanderarían esta técnica narrativa y a ellos les siguieron los autores de la generación del medio siglo.

La propuesta de G. Genette consiste en aprehender la posición del narrador y entenderle como un filtro informativo, dando así lugar a la *focalización*<sup>9</sup>. “Genette interpreta el término *focalización* en sentido restrictivo: aparecen focalizados únicamente aquellos relatos en que se da una reducción del campo de visión o, en otras palabras, de la capacidad informativa a disposición del narrador”<sup>10</sup>. El crítico francés intenta revelar el sujeto de la percepción (quién ve - modo) y el de la enunciación (quién habla - voz), así se puede evitar

---

<sup>9</sup> Gérard Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, pp. 244-248. Otro estudio interesante sobre la focalización es de Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 107-118.

<sup>10</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 134.

cualquier confusión. Es decir, se consigue una distinción explícita entre la visión que presenta la narración y el individuo que verbaliza esa visión. Debería diferenciarse entre estos dos -el que ve y el que habla- para describir adecuadamente la técnica de un texto narrativo, “puesto que la definición de focalización se refiere a la relación (...) [entre] el sujeto y el objeto de la focalización. El sujeto de la focalización, el *focalizador*, constituye el punto desde el que se contemplan los elementos”<sup>11</sup>.

La *focalización interna* se da cuando el foco corresponde a un personaje que participa en la narración, y es quien va a ser el sujeto perceptor (el que ve) del relato. Así, la visión del mundo manifestada por el sujeto perceptor es la del personaje a través de los ojos de su conciencia.

La focalización interna puede ser *fija* o *variable*. La primera corresponde a un personaje que no abandona su punto de vista; la otra puede pasar de un personaje a otro; ese cambio focal se presenta “en las novela epistolares, en las que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos”<sup>12</sup>.

La *focalización externa* consiste en una modalidad narrativa en la que los personajes no muestran en ningún momento sus pensamientos ni sus sentimientos, ya que “el foco se sitúa fuera del universo diegético elegido por el narrador, es

---

<sup>11</sup> M. Bal, *op. cit.*, 1998, p. 110.

<sup>12</sup> G. Genette, *op. cit.*, 1989, p. 245.

exterior a cualquier personaje y, por tanto, incompatible con la más remota posibilidad de ofrecer información sobre su mundo interior”<sup>13</sup>. En consecuencia, en la novela de intriga o de aventuras, en las que el interés radica en los desconocimientos y encubrimientos de los personajes, los autores suelen empezar la obra con una focalización externa.

La *focalización cero* se aprecia en aquellas narraciones que no sufren restricción alguna en cuanto a la disposición del narrador. Se trata, generalmente, de un narrador omnisciente tradicional que mantiene el privilegio de la omnisciencia.

Dentro del concepto de narrador que mencionamos, se encontraría el *autor implícito*. Wayne Booth explica esta categoría en su libro *La retórica de la ficción*: “incluye no solamente los significados obtenibles sino también el contenido moral y emocional de cada fragmento de la acción y del sufrimiento de todos los personajes”<sup>14</sup>. Cuando hablamos del autor implícito tenemos que diferenciarle del autor real y del narrador, pues el autor implícito es quien podría actuar, a veces, por encima del narrador, ya que “sustenta el mensaje o historia, y ese autor implícito hace frecuentes apelaciones a un «lector implícito» al que llega a sugerir o imponer, incluso, una forma de lectura”<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 136.

<sup>14</sup> Wayne Booth, *La retórica de la ficción*, Barcelona, Bosch, 1974, p. 69.

<sup>15</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1989, p. 23.



Seymour Chatman cree que este autor implícito no puede contarnos nada, porque no tiene voz ni medios de comunicación, y nos propone un método para entender la noción del autor implícito: si nos fijamos en las diferentes novelas de un mismo autor real, en cada libro podemos percatarnos de que el autor implícito hace comentarios sobre personajes o da informaciones diferentes de las del narrador y, así, cada vez se postulan diferentes posiciones o miradas<sup>16</sup>.

Según A. Garrido Domínguez, el autor implícito es:

la imagen que el autor real proyecta de sí mismo dentro del texto. Se trata, pues, de una realidad intertextual -aunque no siempre explícitamente representada- elaborada por el lector a través del proceso de lectura, que puede entrar en abierta contradicción con el narrador. Es un hecho especialmente evidente cuando el narrador levanta sospechas sobre su sinceridad o verdadero conocimiento de los hechos que relata<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y el cine*, Madrid, Taurus, 1990, pp. 159 y ss.

<sup>17</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 116.

### 4-3. Personaje

Tradicionalmente, ya desde la antigua teoría aristotélica, los personajes de la obra literaria se entienden como agentes de la acción y es en este ámbito donde ponen de manifiesto sus cualidades constructivas: su carácter.

Su carácter, mediatizado por la acción, tiende a conectar el comportamiento regido por móviles internos con la conducta de otros personajes, en suma, se muestra el personaje como expresión de la condición del ser humano. Aristóteles le aplica cuatro rasgos básicos: bondad, conveniencia, semejanza y constancia<sup>18</sup>.

Ahora bien, antes de centrarme en el personaje, quiero aludir al problema, ya muy tratado, de la terminología entre *actor* y *personaje*. Con el término “actor” se intenta cubrir, en un amplio sentido, a todos los que actúan en la obra (incluso

---

<sup>18</sup> A. Garrido Domínguez nos traduce la definición de Aristóteles que “serán buenos si la decisión adoptada respecto del comportamiento que ha de seguir o evitarse es buena (...). La conveniencia, por su parte, alude a una de las cualidades básicas de la fábula: el decoro (...). El tercer rasgo parece hacer referencia a la necesidad de no apartarse de la tradición en el tratamiento de los personajes (...). Finalmente, la constancia exige que el carácter se mantenga fiel a su personalidad a lo largo de la obra y que no sufra cambios en su conducta moral; en caso contrario, incurriría en contradicción, atentando contra el decoro y la coherencia”. A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 79.

animales, naturaleza u objetos); por su parte el “personaje” sería el ser humano.

El personaje que ha sido siempre un tema importante en la narratología, sufrió importantes cambios en su análisis a lo largo de los tiempos. Garrido Domínguez resume las ideas de Edward Morgan Forster, en *Aspectos de la novela*, señalando que “las claves de su comprensión no residen ni en la biología, la psicología, la epistemología o la ideología sino en las convenciones literarias que han hecho de él un ejemplo tan perfecto de la realidad objetiva que el lector tiende inevitablemente a situarlo dentro del mundo real”<sup>19</sup>.

Así pues, Forster nos propone dos tipos de personajes: *planos* y *redondos*. A los personajes planos se les llama “estereotipos, y a otros, caricaturas. En su forma más pura se constituyen en torno a una sola idea o cualidad”<sup>20</sup>. Por esta razón serían fácilmente reconocibles y recordables por el lector; el personaje redondo está en “relación con las grandes vicisitudes que ha pasado y modificado (...): es decir no [les recuerda] fácilmente porque (...) crece, mengua y posee distintas facetas”<sup>21</sup>. Quizás estos cambios y la capacidad para sorprender se deben a la abundancia de rasgos o ideas con los que los

---

<sup>19</sup> *Idem*, p. 68.

<sup>20</sup> Edward Morgan Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 2000, p. 74.

<sup>21</sup> *Idem*, p. 76.

personajes responden de forma plena a una de las cualidades distintivas de la novela.

Las tipologías de los personajes fueron estudiadas con profundidad por estructuralistas como Propp y Greimas, quienes intentaron asignar un papel determinado a cada tipo o grupo de personajes según su conducta en el marco de la estructura narrativa. Así, los personajes determinados por su función mantienen un rol por el cual “los actantes, reducidos en concreto al número, forman una red o estructura funcional y constituyen el modelo abstracto del relato”<sup>22</sup>.

Chatman manifestó los inconvenientes de este intento de definir a los personajes valorando sólo sus funciones y evitando su esencia psicológica:

Es difícil ver cómo las particularidades de ciertos roles se pueden explicar como ejemplos o incluso conjuntos de categorías elementales (...). Las diferencias entre los personajes modernos como Leopoldo Bloom o Marcel y el Príncipe Azul o Iván son tan grandes que son cualitativas más que cuantitativas. Los rasgos no sólo son más

---

<sup>22</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 94. María del Carmen Bobes Naves también señala la funcionalidad de los personajes: “se prescinde la forma, situación o posibilidad de combinación del motivo como tal unidad y en cada relato se caracteriza por la función que tiene en él”. María del Carmen Bobes Naves, *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998, p. 143.

numerosos, sino que suelen “tener un sentido general”, o más pertinentemente, “clasificarse”, es decir, reducirse a un único aspecto o modelo<sup>23</sup>.

En definitiva, Chatman considera que una teoría de los personaje debería tratarlos como “seres autónomos y no como simples funciones de la trama”<sup>24</sup>. Para este crítico, el personaje es un conjunto de cualidades, no de funciones ni de palabras, sino que podría ser un modelo de rasgos, ciertamente estable, pero con una opción de cambio a lo largo de la novela.

Chatman llegó a la conclusión de que el estudio de los personajes debería hacerse por aquellos rasgos que “aparecen más pronto o más tarde en el curso de la historia, [y que] pueden desaparecer y ser sustituidos por otros”<sup>25</sup>.

En resumen, en el siglo XX se pluralizan las posturas sobre el personaje, y en ellas cada vez se considera más la condición humana. El interés por la subjetividad y el auge de la psicología ocasionan, en consecuencia, un relativo desinterés hacia los hechos externos. Por otra parte, la interpretación

---

<sup>23</sup> S. Chatman, *op. cit.*, 1990, pp. 119-120.

<sup>24</sup> *Idem*, p. 128.

<sup>25</sup> Anteriormente, en la página 131, Chatman había mencionado “dentro de una personalidad determinada puede haber rasgos contrapuestos [lo que] es totalmente fundamental para la teoría moderna del personaje”. *Idem*, p. 135.

ideológica, los enfoques marxistas y Mijail Bajtín, influyeron en la nueva visión adoptada por la novela social e intelectual:

Dentro de este enfoque tiende a verse al personaje como portavoz de las estructuras mentales de un determinado grupo social. La dimensión social del personaje es resaltada también por Lukács, especialmente a través de la noción de *héroe problemático*. El héroe mantiene una permanente relación dialéctica con el mundo, con el entorno(...). Para el personaje la novela representa una trayectoria que le conduce al autoconocimiento<sup>26</sup>.

En la teoría de Bajtín sobre el personaje observamos que el “actor” se expresa a través de sus propios personajes, pero sin confundirse con ninguno de ellos. Así, pues, el “actor” manifiesta en cada momento un *excedente de visión* que le permite estar mejor informado que todos ellos conjunta o separadamente, y conferirles una condición artística y respetar su identidad<sup>27</sup>.

Garrido Domínguez cree que “para Bajtín lo específico de la novela es el hombre que habla en su interior y su lengua. Quien habla en un relato es un individuo socialmente enraizado, es decir, un portavoz de un grupo social que refleja, a través del

---

<sup>26</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 73.

<sup>27</sup> Véase Mijail Bajtín, *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1982, pp. 136-182.

correspondiente sociolecto, su correspondiente visión del mundo”<sup>28</sup>.

Es innegable que el personaje de la novela ha sufrido transformaciones bastante profundas. Esas transformaciones se pueden observar ya desde la novela antigua, como apunta Carlos García Gual en *Los orígenes de la novela*:

La degradación del mundo en la novela corresponde a la desaparición del sentido heroico de la vida. Un devenir caótico atormenta en un ilimitado y tenebroso escenario a varios personajes desprovistos de carácter propio y de capacidad anímica para oponerse con firmeza a esa sucesión de eventos irracionales e indomables. La vida se ha convertido en pura peripecia. El héroe de la novela es el náufrago de este tormentoso destino lleno de avatares envolventes y de sorpresas<sup>29</sup>.

La desaparición del personaje se completa con las novelas del *Nouveau roman* a partir de los años veinte. Los escritores franceses hacen más hincapié en la estructura de la novela que en la narración, la historia y los personajes. En esta situación, los personajes encuentran menos seguridad frente al

---

<sup>28</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 75. Véase, también, las páginas señaladas, en la página anterior, en la nota 27 de M. Bajtín.

<sup>29</sup> Carlos García Gual, *Los orígenes de la novela*, Madrid, Ediciones Istmo, 1972, pp. 119-120.

mundo, y el protagonista tiene cada vez más menos importancia, hasta convertirse en anti-héroe, lo que significa que ya no es el héroe de una historia, ni de una época, ni de una nación, sino que se trata de “protagonistas rebeldes, mártires, desajustados, pequeños profetas, seres aberrantes, y anti-héroes”<sup>30</sup>.

---

<sup>30</sup> Ángeles Encinar, *Novela española actual: la desaparición del héroe*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990, p. 32.



#### 4-4. Tiempo y espacio: cronotopo

Se podrían plantear varios interrogantes en torno al tiempo. Ya Chatman formula unas preguntas, a mi modo de ver, muy acertadas sobre el empleo del tiempo: “¿Qué relaciones hay entre el orden natural de los sucesos de la historia y el orden de su presentación por el discurso? ¿Y entre la duración de la presentación discursiva y la de los sucesos reales de la historia? ¿Cómo presenta el discurso los sucesos recurrentes?”<sup>31</sup>. Todas estas cuestiones se deben a la manipulación del novelista, pues no en vano, la historia tiene un orden cronológico que corresponde a los sucesos acontecidos y cualquier alteración puede atribuirse a la manipulación en el paso de la historia al argumento.

Tanto la extensión de cada argumento como la forma de contarlo, omitiendo o alargando, se deben analizar desde un punto de vista temporal, así “el tiempo alcanza gran relieve como elemento organizador de la novela, es decir, en su aspecto sintáctico. En el paso de la historia al argumento, el tiempo es la categoría fundamental para establecer las referencias”<sup>32</sup>.

D. Villanueva mantiene una idea similar sobre este asunto, y sostiene que “Analizar este decisivo factor estructurante en un cuento o novela pasa ineludiblemente por el estudio de cómo el *tiempo de la historia* se ha transformado en el único

---

<sup>31</sup> S. Chatman, *op. cit.*, 1990, p. 66.

<sup>32</sup> M<sup>a</sup> del C. Bobes Naves, *op. cit.*, 1998, p. 168.

textualmente pertinente, el *tiempo del discurso*<sup>33</sup>. Genette nos presenta una amplia noción del tiempo, distinguiendo tres dimensiones temporales: *orden*, *duración* y *frecuencia*.

En el *orden*, previamente, debemos admitir la importancia del “orden”, porque en él no sólo observa al tiempo propiamente dicho, sino que también se revela la lógica interna del relato y el punto de vista del narrador que lo manipularía a lo largo de la novela. Pues, hay que tener en consideración dos planos narrativos: uno es el *relato primario* o *primero*, que sirve de marco o soporte a la *anacronía*; otro es el secundario, constituido por la *anacronía*, en la que tiene cabida cualquier anomalía o alteración del tiempo lógico. Si la anacronía trata de el pasado, es *analepsis*, si de futuro, *prolepsis*.

Cuando se salta a otro tiempo, la distancia que se establece entre los dos tiempos, o sea entre el primario y el momento de la anacronía, es el *alcance*. Por su parte, la *amplitud* es el transcurso o período que cuenta esa anacronía<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1989, p. 44.

<sup>34</sup> A. Garrido Domínguez nos pone un ejemplo: “en la primera parte de *La Regenta* se registran varias anacronías de carácter retrospectivo en las que se efectúa un salto desde los 27 años de la protagonista dentro del relato primero hasta 10 para referir el escandaloso suceso de la noche en barca en compañía de Germán. El alcance es de 17 años, mientras que la amplitud -el período cubierto por la anacronía- abarca básicamente la famosa noche y el día inmediato”. A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 168.

A su vez, las *analepsis* podrían empezar a contar a un tiempo anterior del relato primario y terminar antes de que el alcance llegue al relato primario: *analepsis externa*; o se podía situar el comienzo y el fin dentro del relato primario: *analepsis internas*. En las *mixtas*, el alcance llegaría en un momento anterior al comienzo del relato primario, mientras la amplitud marcaría un período de tiempo que finalizaría dentro del relato primario.

Las narraciones con *analepsis internas heterodiegéticas* suelen ser narraciones clásicas en las que un narrador introduce los elementos narrativos; sin embargo, las *homodiegéticas*, mantendrían “la misma línea de acción que el relato primero. Aquí, el riesgo de interferencia es evidente e incluso inevitable aparentemente”<sup>35</sup>. El crítico francés propone tres categorías: *completivas*, *repetitivas* y *iterativas*.

La primera, las *completivas* o remisiones, “comprenden los segmentos retrospectivos que vienen a llenar después una laguna anterior del relato”<sup>36</sup>. Con ellas recupera un vacío del relato, omitido por el narrador en el momento adecuado para los lectores y para facilitar la lectura. Suele ser una información importante respecto de un acontecimiento que había dejado aparecer en un momento anterior. Garrido Domínguez señala que puede adoptar bien por la elipsis o bien por *la paralipsis*. La

---

<sup>35</sup> G. Genette, *op. cit.*, 1989, p. 106.

<sup>36</sup> *Idem*, p. 106.

segunda, las *repetitivas* o evocaciones, permiten que “el relato vuelve abierta, explícitamente a veces, sobre sus propios pasos”<sup>37</sup>. Ciertamente, esas analepsis en evocaciones aludirían más bien a alusiones del relato a su propio pasado, lo que describiría la contraposición o la afinidad entre el presente y el pasado. La última, las *iterativas*, tendrían la misma función que las completivas, pero su finalidad no sería recuperar un hecho concreto, “sino que en ocasiones remiten a acontecimientos o segmentos temporales semejantes”<sup>38</sup>.

Por su parte, las *analepsis externas* pueden ser de dos formas: *parciales*, aquellas en las que las retrospectivas “acaban en elipsis, sin juntarse con el relato primero”<sup>39</sup>, o sea, que sólo nos informan de una parte de la laguna informativa; y *completas*, aquellas “que van a enlazar con el relato primero, sin evolución de continuidad entre los dos segmentos de la historia”<sup>40</sup>.

La *prolepsis*, anticipación, se utiliza con menos frecuencia que la *analepsis* en las narraciones occidentales, sin embargo, no podemos pasarlas por alto, porque forman parte también de uno de los procedimientos fundamentales para quebrar el orden cronológico de la novela. Como prueba de ello,

---

<sup>37</sup> *Idem*, p. 109.

<sup>38</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 169.

<sup>39</sup> G. Genette, *op. cit.*, 1989, p. 116.

<sup>40</sup> *Idem*, p. 116.

las anticipaciones ya se podían observar en “grandes epopeyas antiguas, la *Ilíada*, la *Odisea* y la *Eneida*, [que] comienza por una especie de sumario anticipado”<sup>41</sup>.

Las *prolepsis internas*, igual que las *analepsis*, se dividen también en tres categorías: *completivas*, *repetitivas* y *iterativas*<sup>42</sup>. Las *prolepsis completivas*, como una evocación rápida, “vienen a llenar por adelantado una laguna ulterior”<sup>43</sup>, y serían una forma más empleada en las narraciones tradicionales. Las *repetitivas*, “duplican, por poco que sea, un segmento narrativo porvenir”<sup>44</sup>, desempeñan el papel de *anuncio* de lo que posteriormente se contará detenidamente y suelen introducirse en la narración frases como “veremos”, “como luego se verá” y “más adelante se verá”. Las *iterativas*, que nos remiten a la cuestión de la frecuencia narrativa, adelantan sucesos que, con sola una mención, se pueden entender fácilmente como un hábito o una costumbre. “Así, pues, la anticipación de esa primera vez asume

---

<sup>41</sup> G. Genette, *op. cit.*, p. 121.

<sup>42</sup> Como en la anterior ocasión, estas *prolepsis* se emplean con más frecuencia en narraciones homodiegéticas que en heterodiegéticas. Genette señala sobre este asunto : “El relato «en primera persona» se presta mejor que ningún otro a la anticipación, por su propio carácter retrospectivo declarado, que autoriza al narrador a alusiones al porvenir, y en particular a su situación presente, que forman parte en cierto modo de su función”. G. Genette, *op. cit.*, 1989, p. 121.

<sup>43</sup> *Idem*, p. 124.

<sup>44</sup> *Idem*, p. 124.

un valor paradigmático respecto de la serie posterior de actividades idénticas”<sup>45</sup>.

Las *prolepsis externas* podrían ser *parciales* o *completas*, si bien Genette reconoce que en la mayoría de los casos se utilizan las parciales. Las *prolepsis*, de acuerdo con el estudio de Garrido Domínguez, se asocian al narrador omnisciente, ya que es el único, junto con las narraciones autobiográficas, que puede anticipar lo que va a ocurrir.

El concepto de *duración* trata la relación entre el tiempo que lleva acabar una lectura de la narración y el tiempo en que transcurren los acontecimientos de la historia en sí. Además, es la dimensión temporal más ligada a la subjetividad del narrador. También hay que señalar que existen una serie de sistemas para acelerar o ralentizar la velocidad o *tempo* del relato: el *sumario* o *resumen*, la *pausa*, la *elipsis*, la *escena* y la *digresión reflexiva*<sup>46</sup>. En palabras de Genette, la velocidad del relato se define por la relación entre una duración -la de la historia- medida en segundos, minutos, horas, días, y años, y una longitud -la del texto- medida en líneas y en páginas. Y añade que “un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin

---

<sup>45</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 175.

<sup>46</sup> Además del citado estudio de Genette, podemos encontrar información en el de S. Chatman, *op. cit.*, 1990, pp. 71-82, M. Bal, *op. cit.*, 1998, pp. 76-84 y A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, pp. 178-193.

*anisocronías* o, si se prefiere (como es probable), sin efectos de *ritmo*<sup>47</sup>.

Por *sumario* o *resumen* se entiende que el tiempo de la historia es más largo que el tiempo del relato. Se relaciona con la elipsis pero, a diferencia de ésta, el material de la historia se presenta de forma sintética. Con algún tipo de verbo o adverbio durativo, se presenta una información de fondo o una conexión entre varias escenas, lo que, en definitiva, resulta un progreso o un avance en el discurrir del relato.

La *pausa* es un procedimiento para estancar el ritmo del relato, y cuenta con una básica forma: la descripción. Suele aparecer en esta modalidad discursiva: según Garrido Domínguez, “lo descriptivo se ha infiltrado en todos los engranajes del relato y, de ahí, el estancamiento de la acción y la progresiva interiorización de la descripción. Es el triunfo de la novela-descripción, encarnada en grado máximo por un movimiento como el *Nouveau Roman*”<sup>48</sup>.

A partir de las narraciones del siglo XX, va ganando terreno la modalidad dramática, que evita las descripciones puras; y es que, según cree Chatman, “se crea una conversación, una interacción entre personajes con el expreso propósito de describir algo, librando al narrador de esta tarea”<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> G. Genette, *op. cit.*, 1989, p. 146.

<sup>48</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 185.

<sup>49</sup> S. Chatman, *op. cit.*, 1990, p. 78.

La *elipsis* es una ausencia del relato sumario, ausencia de la pausa descriptiva, de modo que, con este procedimiento se acelera el ritmo narrativo. Genette distingue tres formas de elipsis: explícitas, que pueden aparecer con una indicación determinada del lapso de tiempo, como “pasaron dos años”, o con la indeterminación “algún tiempo después”; implícitas, en las que no existen indicaciones, sino que el lector tiene que conjeturar su presencia; e hipotéticas, imposibles de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno, y reveladas *a posteriori* por una analepsis. La función de la elipsis consiste en que no sólo conecta dos escenas separadas por el tiempo, sino que también crea una impresión de paso del tiempo.

La *escena* significa la igualdad entre la duración de la historia y del relato. El diálogo sería una manera frecuente de realización de escenas. Es habitual que se interrumpa mediante digresiones, anticipaciones o retrospectivas, etc.: “Esto es comprensible si nos damos cuenta de que una escena realmente sincrónica en la que la duración de la fábula coincidiera completamente con la de la presentación en la historia, sería ilegible”<sup>50</sup>.

La *digresión reflexiva* constituye, según Garrido Domínguez, el segundo procedimiento para el remansamiento de la acción. Esta deceleración, término usado por M. Bal, intenta producir una ralentización de la acción, pero no un parón

---

<sup>50</sup> M. Bal, *op. cit.*, 1998, p. 82.



semejante a la pausa. Normalmente se ve en las retrospectivas subjetivas.

La tercera dimensión temporal propuesta por Genette es la *frecuencia*, es decir, la relación numérica entre los acontecimientos en el relato y en la historia.

El *relato singulativo* es contar una vez o *n* veces lo que ha ocurrido una vez o *n* veces. Esta forma se constituye en la básica del relato, la forma más corriente de contar, y “ofrece información directa sobre los hechos, impulsando de este modo el progreso de la acción narrativa. Sus índices textuales son locuciones del tipo *un día, en cierta ocasión, aquella vez, el lunes por la mañana, etc.*”<sup>51</sup>

El *relato repetitivo* es contar *n* veces lo que ha ocurrido una vez, y se puede construir con diferencias estilísticas como la variación del punto de vista. De una forma u otra, podemos percatarnos de que hay una insistencia por parte del narrador, lo que va a ser determinante en la evolución de la historia.

El *relato iterativo* es contar una vez lo que ha ocurrido *n* veces. Se trata de una forma tradicional que crea un estado de subordinación funcional con relación a las escenas singulativas, a las que otorga una especie de marco o fondo informativo. Suele emplear marcas textuales como “a veces”, “con frecuencia”, “todos los días” o los verbos del pretérito imperfecto. Garrido Domínguez señala que es una forma que sobresale por su

---

<sup>51</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 188.

importancia y complejidad a la hora de reelaborar el material de la historia, concentrándolo o imprimiéndolo en una visión peculiar.

Y, a veces, se rompe la forma tradicional en que el relato iterativo tiene un papel de marco del relato singulativo, especialmente, en las novelas modernas. Y no sólo hay una tendencia a la emancipación del iterativo -como señala Garrido Domínguez<sup>52</sup>- respecto del singulativo sino que incluso se ha dotado al primero de capacidad suficiente para contagiar a su contrario. Genette, prestando atención a la novela de Proust, define el relato *pseudoiterativo*. Como el que cuenta una escena que se ha dado repetidas veces, pero los detalles que se dan indican que lo que se representa es ocurrido en un momento concreto (y no una serie de sucesos):

constituye en el relato clásico una típica *figura* de retórica narrativa, que no debe tomarse al pie de la letra, sino al contrario: el relato afirma literalmente “esto sucedía todos los días” para dar a entender en sentido figurado: “todos los días sucedía algo de ese género, del que esto constituye una realización entre otras”<sup>53</sup>.

---

<sup>52</sup> *Idem*, p. 190.

<sup>53</sup> G. Genette, *op. cit.*, 1989, p.180.

Los acontecimientos suceden en algún lugar: ese lugar puede denominarse espacio narrativo. Es un componente narrativo tan importante como los otros; de hecho, M. Bajtín sostuvo que constituía un factor fundamental para la obra artística, y creó el concepto de *cronotopo*, basándose en la estrecha relación entre el espacio y el tiempo.

Básicamente, se considera el espacio como un lugar físico donde actúan los personajes y, también, los objetos. En definitiva, “el espacio resulta ser una categoría para el conocimiento, que no se percibe en sí mismo, sino por relación a los objetos que están en él y nos permiten señalar distancias y por relación a los personajes, que se mueven y alternan las relaciones espaciales”<sup>54</sup>. Además de las relaciones mencionadas, el espacio en el texto autentifica el relato, incluso puede tomar el papel de protagonista como podemos observar en las novelas de viajes o en las novelas de ciudad muy cultivadas, los autores de la generación perdida.

Sin embargo, la narrativa decimonónica parece ser la principal responsable de que la novela consista en una minuciosa descripción del espacio o el ambiente, pues les daba de un importante papel en la organización narrativa. Con la aparición del *Nouveau Roman* disminuye el interés por la descripción espacial, a costa de la simultaneidad temporal.

---

<sup>54</sup> M<sup>a</sup> del C. Bobes Naves, *op. cit.*, 1998, p. 174.

A través de los tiempos, el espacio narrativo ha ido adquiriendo nuevos caracteres y alternando sus preferencias, si bien, la presentación de la naturaleza continúa a través de los tiempos.

M. Bajtín, interesado por las relaciones entre el espacio y la narrativa, llegó a la conclusión de que estas adquieren unos rasgos característicos en las distintas etapas de la novela y, del mismo modo, subrayó que el espacio no sólo determina la plasmación y creación del tiempo, sino también la evolución de la novela, siempre con su estrecha relación con el tiempo: el *cronotopo*. Esta denominación acuñada por Bajtín aparece definida en los siguientes términos:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico<sup>55</sup>.

Asimismo, Bajtín insiste en que en la literatura el cronotopo cumple una importancia esencial para los géneros.

---

<sup>55</sup> Mijail Bajtín, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989, p. 238.

Dependiendo de las épocas en que se desarrolla la novela, predominan determinados lugares para situar las acciones de los relatos: el *locus amoenus* de antigüedad, los lugares bucólicos, que idealizan la naturaleza de las novelas pastoriles, los paisajes urbanos, junto con el salón, de la novela realista, los espacios imaginarios de la novela fantástica, los paisajes agrestes y con ruinas del romanticismo, los espacios interiores de la novela intimista, el castillo de la novela gótica, la escalera, antesala o el pasillo, donde se pueden observar las crisis de las novelas existenciales, etc.<sup>56</sup> También debe añadir el cronotopo del camino, sobre el que insistió mucho Bajtín: “Generalmente, en la novela, los encuentros tienen lugar en el «camino». El «camino» es un lugar de preferencia de los encuentros casuales. (...) Al camino salen los héroes de las novelas caballerescas medievales, y frecuentemente, todos los acontecimientos de la novela se desarrollan en el camino o están concentrados en torno al camino”<sup>57</sup>. Así, el cronotopo del camino determina la estructura de la novela picaresca, de aventuras o de caballerías (*Lazarillo, Don Quijote*, etc.).

---

<sup>56</sup> M<sup>a</sup> del C. Bobes Naves señala que “la noción de espacio es, desde luego, histórica, circunstancia que se traduce de inmediato en la elección de los lugares donde transcurren los hechos, que se hacen tópicos en las obras de un siglo o de un período cultural; también, es histórico el sentimiento del espacio y sus relaciones con el tiempo”. M<sup>a</sup> del C. Bobes Naves, *op. cit.*, 1998, p. 177.

<sup>57</sup> M. Bajtín, *op. cit.*, 1989, pp. 394-395.

#### 4-5. Monólogo interior y estilo indirecto libre

En las novelas modernas, y entendemos las del siglo XX frente a las decimonónicas, han surgido algunas renovaciones técnicas en cuanto a las formas discursivas. En este apartado quiero destacar dos formas: el *monólogo interior* y el *estilo indirecto libre*, pues su presencia se ha visto incrementada en las novelas a partir del siglo XX.

El teórico francés Edouard Dujardin fue quien formalizó la teoría del monólogo interior, y sostuvo que este procedimiento resulta muy eficaz con vistas a adentrarse en las zonas más recónditas de la conciencia del personaje, sin la interposición del narrador. Esta técnica se expresa con una especie de desorden mental, entremezclando el contenido pasado con el presente, normalmente expresado, sin que haya sido pronunciado, por la enajenación mental de los protagonistas.

Welleck y Warren lo vieron desde la perspectiva diferente:

Con esta convención técnica se evita la servidumbre teatral de la *novela hablada* y, por otra parte, el retrato no pierde su carácter narrativo (sin duda alguna, el cimiento del género narrativo); mediante este recurso podemos cazar «la vida psíquica que el teatro es capaz de manipular, pero siempre de manera muy torpe<sup>58</sup>.

---

<sup>58</sup> R. Welleck y A. Warren, *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1966, p. 119.

Antes de entrar más detalladamente en el estudio del monólogo interior, creo conveniente repasar otras formas directas de producción de palabras, bien que de manera superficial.

El estilo directo es una reproducción exacta de lo que dice el personaje, y los puntos, guiones o comillas aparecen como señal de que lo que se introduce es una reproducción de lo hablado. Por su parte, los *verba dicendi* “desempeñan un papel indicial muy importante respecto de los componentes de las situaciones en términos pragmáticos, además de señalar la transición a un discurso diferente”<sup>59</sup>.

La reproducción directa del habla de los personajes es el “diálogo”, uno de los recursos para erradicar la presencia del narrador o disminuirla, sobre todo, en las novelas llamadas objetivistas. Si se oye únicamente la voz de uno de los hablantes, se trata de un monólogo dramático: Bajtín califica este fenómeno de “dialogismo oculto”, pues mediante su uso se incrementan las dudas, la ambigüedad y un cierto misterio por la ocultación de una parte del diálogo. El mismo crítico insiste en que el dialogismo oculto tiene la importancia del efecto dialógico por cuanto las palabras de la voz ocultada ejercen una influencia sobre el discurso explícito.

El *soliloquio* o *monólogo citado* sería una reproducción de los pensamientos pronunciada por un personaje: aunque

---

<sup>59</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 262.

aparentemente se dirige a sí mismo, en realidad, se dirige implícitamente, a un público. Por esta razón, el soliloquio presenta una organización discursiva más racional que el monólogo interior.

El soliloquio, según Chatman, es más un acto de habla que un proceso psíquico, de este modo, “quizás el uso más apropiado del soliloquio es como término para referirse a las narraciones no naturalistas o «expresionistas» en las que la única fuente de información es la de los personajes presentado, explicando y comentando cosas”<sup>60</sup>. En *La corriente de conciencia en las novelas modernas*, de Robert Humphrey, se define el soliloquio como una técnica representativa del contenido y los procesos de un personaje sin mediatización de un autor, pero con un público que los asume tácitamente, mientras que en el monólogo interior no reconoce la presencia de un público.

El monólogo interior, reproducción directa de los pensamientos en la narrativa impersonal<sup>61</sup>, es una de las grandes innovaciones de la narrativa contemporánea, como se ha comentado en el anterior capítulo.

A este aspecto, me parece conveniente incluir una definición más de Garrido Domínguez, a fin de mostrar el surgimiento del concepto:

---

<sup>60</sup> S. Chatman, *op. cit.*, 1990, p. 193.

<sup>61</sup> Otras definiciones se pueden consultar en el libro de A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, pp. 258-291.



El procedimiento responde a la necesidad de dar salida al mundo interior del personaje de forma no mediatizada. En este sentido cabe reseñar que la aparición de esta técnica podría verse como un reflejo de las preocupaciones de la psicología y epistemología del momento: el descubrimiento de los móviles ocultos del comportamiento humano y, en general, la exploración de las zonas más profundas de la conciencia<sup>62</sup>.

Al hablar del soliloquio mencionaba que este formaliza una narración discursiva más racional que la del monólogo interior. La base de esta afirmación reside en que el locutor no tiene tiempo, todavía, para organizar lógicamente sus ideas, sentimientos o sensaciones. Porque, normalmente, en el momento de la reproducción, sin la intervención del narrador que, por su propia naturaleza ejerce una labor organizadora y explicativa, el personaje está pensando o percibiendo al mismo tiempo. Por la inmediatez entre la reproducción y el proceso de pensamiento -por medio de frases directas reducidas a una sintaxis mínima-, suelen haber una relativa incoherencia en los enunciados y saltos del pensamientos sin previo aviso.

No perdiendo la vista del artículo ya citado de Gallego Morell, donde hablaba la primera manifestación en España, en el artículo de Óscar Barrero Pérez, en el que se trató de estudiar

---

<sup>62</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 284.

el monólogo interior a partir de las novelas españolas contemporáneas<sup>63</sup>, el crítico sostenía que “la comunicación profunda entre el hombre y el mundo que lo rodea dio pie al nacimiento de una voz narrativa, la de la conciencia interior (...) sometida al imperio de la omnisciencia del novelista”<sup>64</sup>. Allí nos propone dos posibilidades de análisis, en función de la intensidad y el grado de coherencia discursiva constatables: “monólogo interior caótico” y “monólogo interior ordenado”, dependiendo de las características del fluir del pensamiento que se transmite al lector.

Conviene señalar un apunte más del mismo crítico para el mejor entendimiento de sus propuestas, y para constatar su aplicación a las novelas españolas:

Veo (...) no el abandono de la seguridad y del orden social-burgués, sino la expresión más radical de los conflictos existenciales, en lo que estos tienen de obligado contacto con un entorno del que nace la incompatibilidad entre las aspiraciones internas del individuo y las posibilidades reales ofrecidas por el medio ambiental. El personaje que monologa desconfía de su capacidad para transmitir los

---

<sup>63</sup> Óscar Barrero Pérez, “Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961)”, *Boletín de la Real Academia Española*, (1990), tomo LXX, cuaderno CCXLIX, pp. 201-228.

<sup>64</sup> *Idem*, p. 201.

datos de su propia sensibilidad, y opta por alzar una voz que ha dejado de interesarse por el hallazgo de un interlocutor probablemente incomprensivo. El monólogo interior se configura como una técnica en conexión directa con los problemas psicológicos del individuo, conclusión a la que conducirá el contraste perceptible entre las novelas españolas socialrealistas (...) y las narraciones psicológicas o existenciales, que acaparan, entre 1939 y 1961, la utilización de este recurso técnico<sup>65</sup>.

Barrero Pérez observa que a veces el monólogo interior aparece en diferente tipografía, y distingue tres tipos de narraciones en función de la frecuencia con que se emplea esta técnica en las novelas de los años cincuenta: aquellas que la usan ocasionalmente; las que la emplean de manera más continuada; las que incorporan íntegramente, como elemento básico, el monólogo interior.

La utilización del estilo indirecto libre se ha incrementado notablemente en los últimos movimientos narrativos de literatura occidental. Bally fue el primero en estudiar esta técnica, que no es ni un estilo directo ni un estilo indirecto puro: es un nuevo estilo que se distancia de los otros estilos convencionales. Uno de sus rasgos más relevantes es la supresión de *verba dicendi* para reproducir los pensamientos de

---

<sup>65</sup> *Idem*, p. 202.

los personajes<sup>66</sup>. Sin la mediación de los *verba dicendi*, el estilo indirecto libre no sólo economiza y varía el medio de expresión sino que también frena la importancia y presencia del narrador, por ello permite la entrada de la consideración del personaje en la parte narrativa: “La eliminación de las barreras lingüísticas - las marcas de la dependencia sintáctica- representa un aligeramiento de la expresión de la conciencia, pero todavía mediatizada por la presencia del narrador que se resiste a dejar las riendas del discurso en manos del personaje”<sup>67</sup>.

Otro rasgo de este estilo, además de la eliminación de los *verba dicendi*, se reside en que su uso da más viveza y rapidez a la acción, según D. Villanueva, y así puede romper la monotonía y pesadez de las formas en imperfecto que ocuparían su lugar<sup>68</sup>. Generalmente, el estilo indirecto libre tiende a emplea la tercera persona y su tiempo habitual es el imperfecto, la forma que se usa igualmente en la parte narrativa, lo que se da lugar a cierta ambigüedad; sin embargo, podemos notar una diferencia entre ambos. Si prestamos atención a los imperfectos empleados en los dos casos, podemos llegar a la conclusión de que el imperfecto de la narración evoca un tiempo pasado, mientras el

---

<sup>66</sup> Véase el estudio monográfico sobre el estilo indirecto libre centrado en la narrativa española de Guillermo Verdín Díaz, “Introducción al estilo indirecto libre en español”, *Revista de Filología Española*, (1970), anejo XCI, pp. 1-164.

<sup>67</sup> A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 271.

<sup>68</sup> D. Villanueva, *op. cit.*, 1989, pp. 26-28.

del estilo indirecto libre se refiere relativamente a lo actual, pues “hay en ello un intento de alejarse del tiempo en que se realiza la acción, dándole verdadero interés al pensamiento en sí, pensamiento viviente que se aísla de la temporalidad y que puede prescindir perfectamente de ella”<sup>69</sup>. Por tanto, en un sentido estricto, el estilo indirecto libre sigue regido por el narrador, pues es quien manipula las palabras o pensamientos del personaje, incrementando la inseguridad y dubitación del mismo. De este modo, aparecen las interrogaciones y exclamaciones, señales que indican la condición de un estado psíquico y, con ellas llega el desdoblamiento de la personalidad, en donde reside la parte esencial del hombre y un sentimiento interior del personaje.

---

<sup>69</sup> G. Verdín Díaz, art. cit., (1970), p. 129.

**Capítulo Quinto: Las obras neorrealistas de Jesús Fernández  
Santos**

## **5-1. *Los bravos*<sup>1</sup>**

### 5-1-1. Tiempo lineal y simultáneo

La trama de esta novela se sitúa en un pueblo pobre de León, colindante con la frontera de Asturias. La acción comienza cuando un médico, el protagonista, llega al pueblo y cura a un niño herido. Conoce a una muchacha, llamada Socorro, la criada-amante de don Prudencio, el cacique del pueblo. Es una historia simple en la que ocurren una serie de cosas, un estafador intenta llevarse el poco dinero que tienen los campesinos. Tras ser descubierto y golpeado en otro pueblo cercano, este médico le encuentra y le cura sabiendo quién es. De ahí, surge un distanciamiento con los estafados, pero no abandona el pueblo, sino que decide ir a vivir con Socorro, reemplazando el lugar ocupado por don Prudencio ya muerto.

Otras acciones se centran en la cantina del pueblo, cuyo dueño es Manolo, donde practica el médico las curas al chico. Alfredo, que está obsesionado con la pesca de la trucha, un día fue herido de bala por el guarda del río, quien no supo que le había alcanzado. El hermano de Manolo es Pepe, un joven que quiere emigrar a la ciudad para probar suerte, aunque no tiene ninguna idea concreta. Otra joven, Amparo, no está contenta ni con el hecho de estar encerrada en el pueblo ni con su trabajo rutinario.

---

<sup>1</sup> Cito por la edición en Destino, de 1987.

En primer lugar cabe hablar de la división de la novela, en la que no coinciden los críticos que han estudiado esta obra. Ramón Jiménez Madrid considera que tiene 41 secuencias, mientras Jean Alsina habla de 40 secuencias<sup>2</sup>. Si admitimos la secuencia como la división de la novela<sup>3</sup>, al menos, la edición que he manejado está dividida 42 secuencias separadas por unas líneas y marcadas por tres asteriscos.

En el capítulo segundo ya he comentado que no ha habido unanimidad entre los críticos para delimitar la exacta cronología de la novela. Los críticos anteriores a Jiménez Madrid mencionaban vagamente un período de verano sin precisar los días pasados mientras que éste señaló que transcurrían 14 días,

---

<sup>2</sup> Ramón Jiménez Madrid, *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*, Murcia, Univ. de Murcia, 1991, p. 42. Jean Alsina, “Para una relectura de *Los bravos*”, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, (1993), tomo 4, n° 1, p. 88.

<sup>3</sup> Una observación importante sobre el concepto de secuencia en *Los bravos* es de Hipólito Esteban Soler quien cree que “El primero [se refiere a Fernández Santos] prescinde totalmente de los capítulos y ensambla secuencias en *Los bravos* al modo de construcción filmica, por vez primera en la novela española, procedimiento que daba una eficiente estructura a la obra, como señaló el mismo Ferlosio, que, según vimos, quedó impresionado por tal modo de hacer, y que él llevaría a la práctica en *El Jarama*, resumen y compendio de todas las innovaciones técnicas de posguerra”. H. Esteban Soler, “Narradores españoles del medio siglo”, *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), n° 24, p. 303.



con lo que estoy de acuerdo, gracias a las referencias implícitas y explícitas que el autor ha ido colocando en la novela. Ahora veremos cómo está construida la novela en 14 días con sus 42 secuencias<sup>4</sup>. Cabe destacar que el cambio de día depende, en varias ocasiones, de agentes naturales como el sol, la luna, las estrellas, el alba y, desde luego, las marcas del reloj o, como observó Jiménez Madrid, “por acciones que ejecutan los personajes como apagar el fuego”<sup>5</sup>.

El primer día, empieza con la primera secuencia y se alarga hasta la novena secuencia (págs. 9-36). Ya en la página 36 (s. 10) se dice que “El primer rayo de sol iluminó el monte entre los abedules (...)”, con esto podemos pensar que ha comenzado un nuevo día. La acción del primer día empieza un poco antes de las dos de la tarde.

Porque “Eran casi las dos cuando apreció el médico” (p. 10), después de haber esperado un rato el viejo y el chico herido

---

<sup>4</sup> Voy a marcar el número de la secuencia [en realidad, separada por tres asteriscos sin número] y de página, porque hay secuencias que abarcan dos o tres días (ss. 27, 36 y 41).

<sup>5</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 43. Edward C. Riley subrayó también en su artículo sobre *El Jarama* que “las alusiones al reloj no son el único medio de señalar el paso del tiempo. En el mundo natural, nos indican la hora, el sol, las sombras crecientes y, de noche, la luna, en cierta medida. Existen significativas alusiones a ellos en *El Jarama*”. E. Riley, “Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: aspectos de *El Jarama*”, *Filología*, (1963), año IX, p. 209.

en la cantina de Manolo. Las referencias cronológicas son las siguientes:

Eran casi las cuatro. (p. 11)

El sol caldeaba el acero hasta hacerlo intocable. (p. 13)

(...) donde dormía la siesta (...). (p. 14)

Estaba aflojando el sol. (p. 18)

Apareció una estrella. (p. 22)

— Dentro de una hora amanece (p. 34)

Eran las frías horas del alba. (p. 35)

He de subrayar dos referencias muy importantes, por las que nos informan de que el transcurso del relato se sitúa en el mes de agosto y lo que el primer día es un jueves. En la conversación entre la madre de Amparo y el viajante (el estafador), nos indican que el mes en que se encuentran es agosto:

La vieja se ríó con una tos.

— ¿Le molestan las moscas?

— Todavía no.

— Si estuviera para el mes que viene, ya vería. Septiembre es el mes de las moscas. — Hizo una pausa, y como el viajante no contestaba, preguntó—: ¿Me oye? (pp. 74-75)

Y en el diálogo que mantiene Antonio, el herrero, con unos guardias tenemos una referencia a que es un sábado, y si

descontamos los días pasados, el primer día de la acción es un jueves:

Antonio pensaba que tenía que darse prisa si quería casarse el lunes. Puso el último clavo y preguntó:

— Hoy es sábado, ¿no?

— Por todo el día.

— Sí, sábado —replicó la otra voz desde la sombra.

— Esto ya está. (p. 88).

El segundo día, el viernes, arranca con la secuencia 10 como ya he mencionado arriba y termina con la secuencia 17 (p. 72). No obstante, este segundo día ocupa más páginas (36 págs.) junto con el sexto día que se extiende a través de 34 páginas. Jiménez Madrid señala que “El engarce viene dado por Pilar, una enferma que duerme mal, que ha escuchado el tiro en la madrugada y se queja ante su criado [criada] de lo mal que ha pasado la noche”<sup>6</sup>. Además tenemos tres referencias que nos indican la simultaneidad: cuando el médico y el chico de Amador sufren de desvelo aparecen representados en distintas secuencias, según veremos la simultaneidad es una característica constante de las novelas de Fernández Santos:

---

<sup>6</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 44.

[El médico] Miró el reloj: las cuatro; dentro de dos horas amanecería. Cerró los ojos y al cabo de unos minutos, cuando menos lo esperaba, un sopor frío le hizo entrar en el sueño. (s. 16, p. 70)

A poco, el soplo se hizo blanco y una claridad diáfana invadió el lecho del enfermo [el hijo de Amador, paralítico]. Se incorporó y estuvo mirando la porción de mundo que para él recordaba la ventana, hasta que fatigado se acostó de nuevo. (s. 17, p. 70)

Y de madrugada, de nuevo el cuerpo y el alma flotando en el vacío, hasta llegar a la vista y al tacto los objetos, y los pensamientos a la cabeza, sumergiéndole a su pesar en la realidad del día siguiente<sup>7</sup>. (s.17, p. 71)

El tercer día, sábado, comienza en casa de Antón, el secretario del Ayuntamiento, en la secuencia 18 (p. 72). Como es habitual en las “novelas objetivistas” el diálogo tiene la función de informar a los lectores: la función en que se empeñaba al narrador omnisciente en las novelas decimonónicas. En el pasaje siguiente, a través del diálogo del matrimonio, Antón y su mujer, se nos informa de que ya es de día:

---

<sup>7</sup> Como podemos examinar en este pasaje algunos personajes sufren de desvelo, uno de los objetos de estudio de Concha Alborg. Véase C. Alborg, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 141-144. El paso del día vendría determinado por la acción de los personajes, no por el transcurso del tiempo natural.

— Ya me quitaste el sueño —se levantó—. Ni dormir puede un hombre.

— Si ya estabas despierto del todo ...

— ¿Qué quieres que haga ahora?

— Ya da el sol en el pueblo. (p. 72)

El día termina cuando el estafador recauda el dinero del pueblo en la escuela. (s. 27, p. 103)

A la una entregaba su dinero el último vecino. (p. 103)

El domingo, cuarto día, despierta con el alba “como un día cualquiera, para trabajar la madrugada” (s. 27, p. 103). Una observación que se podría ofrecer de este día es la descripción ambiental, a modo de narración tradicional, que nos habla de las costumbres de la gente en un domingo de un pueblo campesino. Y es algo que podría relacionarse con la secuencia 2 en la que también hay un parón en el transcurso del tiempo que describe físicamente el pueblo donde viven los personajes.

Esta atemporalidad, sin embargo, no impide la existencia de marcas cronológicas:

A eso de las ocho, los que trabajaban en el campo miraron el sol que iba sobre el pueblo (...). (p. 104)

El tirador se colocaba bajo el fuego del sol (...). (p. 107)

A eso de la una, cuando el sol cae vertical sobre la tierra y los hombres pueden pisar su propia sombra (...). (p. 108)

— Ya deben ser las cinco. — El médico miró su reloj, que marcaba las seis. (p. 110)

Llegó el sol puesto y recogiendo las inyecciones fue a casa de don Prudencio(...). (p. 112)

Fuera aparecieron las primeras estrellas. (p. 113)

Hacía una buena noche, templada; el cielo, plagado de estrellas. (p. 117)

Esta secuencia 27 abarca el domingo y una parte del lunes, en la que se celebra la boda de Antonio. El día -quinto día- inicia con que éste parte al otro pueblo para buscar a su novia: “La mañana siguiente amaneció oscura, pero a medida que el día fue avanzando rachas de viento barriendo la niebla y las nubes altas se desvanecieron” (p. 118). Mientras se celebraba la boda, luego la comida, sobremesa y el baile, don Prudencio se encontraba en la capital para ver a su único hermano y al médico especialista. Así pues, entre la secuencia 27 y la 28 y 29 se rompe la temporalidad dominante, que es lineal, y se utiliza un recurso típico de los “narradores neorrealistas”: la “simultaneidad”, que veremos más adelante detenidamente.

“Cuando el médico despertó, ya el sol, desde la cima de los montes, había bajado al pueblo. (...) Podía oír a Socorro en la cocina, y de haber un pequeño resquicio hasta la hubiese visto.” (p. 142), evidentemente tenemos suficiente información para saber que se trata del sexto día, el martes, el día después de “casi raptar a Socorro” y de que se decidieran a vivir juntos en la

casa alquilada de Baltasar. El martes empieza con la secuencia 31 y termina con la 35, donde Antón visita a don Prudencio. La marca referencial cronológica no aparece, sin embargo, en la casa de don Prudencio donde se encuentran dos hombres (Antón y don Prudencio), sino en la de Amador. Creo que esta situación tiene lugar por el afán del narrador de presentar un tiempo simultáneo:

Al otro lado sonó la esquila de una res que vagaba perdida.  
La puerta de Amador se abrió en un destello de luz y  
vinieron palabras en la brisa de la noche. (p. 176)

La secuencia 36 es más amplia , en cuanto al número de páginas (38 págs.), y contiene dos días: el miércoles y el jueves<sup>8</sup>.

El séptimo día -el miércoles- se abre con el médico que sufre de insomnio: “Tardó en cobrar conciencia de su desvelo.” (p. 176): líneas más abajo el autor concreta a qué altura del día está utilizando el monólogo interior: “Miró [el médico] el reloj.

---

<sup>8</sup> Jean Alsina ha investigado esta secuencia en su artículo ya citado arriba. El crítico cree que hay un viaje iniciático del médico hacia el monte que “se asemeja globalmente a un esquema conocido en el que un personaje se retira a un lugar escondido y vuelve transformado”. J. Alsina, art. cit., (1993), p. 88. Anteriormente, Gregorio Cervantes Martín apuntó la retirada del médico: “Encontrará la respuesta, lo mismo que Moisés, cuando suba a la montaña”. G. C. Martín, “Personajes en *Los bravos*: el buen samaritano”, *Estudios Ibero-Americanos*, (1976), vol. II, p. 19.

Aún debían faltar casi dos horas para que amaneciese”. La sustitución del verbo, un pretérito imperfecto (debían) por un pretérito indefinido (debieron), nos crea una ambigüedad sobre el sujeto de la enunciación: el médico o el narrador. Porque no hay una continuación natural en la fijación del tiempo. La frase pertenece al narrador, obviamente, pero está impregnada del pensamiento del médico. Creo que “debían faltar” tiene su origen, semánticamente, en el pensamiento del médico de calcular la hora; no parece una declaración del narrador. El narrador, en cierto modo, ha cedido su terreno al médico para que éste mismo exprese su sorpresa por la visita de un pastor en la madrugada.

En la página 193 podemos percatarnos de que ha pasado una noche, cuando el médico decide quedarse en el monte para cuidar a un enfermo desconocido “en un lugar (...) ni siquiera figuraba en los mapas” (p. 180):

— ¿Va a dormir al raso?

— Sí.

— Las mañanas son muy frías.

Tardó en dormirse, pensando en Socorro, abajo, en la casa sola. Las nubes eran ahora oscuras, sucias, nimbadas de halos luminosos. (p. 193)

El frío le despertó; en pocos minutos las nubes que habían amanecido rojas se tornaron blancas y el cielo azul violeta. (p. 180)



Así que ya ha empezado el jueves, octavo día, con la “bajada del monte” -como subrayó J. Alsina-<sup>9</sup>. Contiene un fatídico suceso para el médico, o una acción samaritana según Gregorio Cervantes Martín<sup>10</sup>. Es fatídico, en mi opinión, por el hecho de que el médico se ve obligado a curarle al estafador en el ejercicio de su profesión, manifestando también con ello un sentimiento humanitario. Y además, curarle de las palizas propinadas por los habitantes de otro pueblo significa ganarse la enemistad de los estafados. Así, el médico sustituye a don Prudencio que, hasta entonces, había sido el personaje más odiado<sup>11</sup>.

De modo que el día acaba cuando el estafador se queda en casa del médico; aun al estafador le da tiempo a encontrarse con su amante momentánea, Amparo, mientras el médico sale al corral de su casa meditando: “El médico salió una vez más, y contempló desde el corral la luna (...)”. (p. 204)

---

<sup>9</sup> El crítico francés divide la secuencia 36 en “tres partes distintas: A/ la subida, B/ la estancia, C/ la bajada, teniendo en cuenta que la bajada se opone a la subida en el sentido que el personaje que baja no es idéntico al que sube y que la bajada incluye una acción dentro del pueblo mal aceptada por sus habitantes: el médico, como se dice p. 201: «se mete en esto». J. Alsina, art. cit., (1993), p. 88.

<sup>10</sup> G.C. Martín, art. cit., (1976), pp. 11-23.

<sup>11</sup> Hay un debate sobre si el médico sería un nuevo cacique o no. Principalmente, Concha Alborg es quien piensa que el médico no es un nuevo cacique, sin embargo, creo que tenemos información para pensar que sí. En las páginas correspondientes trataré el tema.

El noveno día -el viernes- coincide con la secuencia 37, que se abre con las frases: “Los guardias subieron de madrugada. Don Prudencio los vio marchar con el viajante en medio, las manos esposadas, una hora más tarde.”(p. 204) Y sigue pasando el tiempo:

El sol se hallaba en el vertical del cielo y el pueblo tan desierto como siempre a la hora de comer. (p. 208)

(...) al anochecer se presentó en la cantina. (p. 211)

En este día se pueden encontrar tres puntos muy significativos: la meditación de don Prudencio ante la muerte, la decisión de Pepe de marcharse a la capital y la reafirmación del odio hacia el médico. Se dice que cuando uno muere contempla su pasado, y don Prudencio hace una retrospectiva hacia su infancia: “Según los días iban pasando, volvía diáfano a su memoria el tiempo de la infancia” (pp. 205-206), lo que hace también el médico:

El médico escuchaba, y las palabras de Baltasar trajeron a su memoria un día de su infancia, cuando antes de la muerte del padre iban a pasar los veranos a Galicia<sup>12</sup>. (pp. 116-117)

---

<sup>12</sup> Creo que la comparación entre el médico y don Prudencio refuerza la opinión sobre el “nuevo cacique”. Además, son los únicos personajes que rememoran en una retrospectiva su infancia.

Algunos críticos, por ejemplo Pablo Gil Casado, creen que esta novela pertenece a la “novela social”, y aquí diríamos una muestra indiscutible de que lo es: la emigración<sup>13</sup>. Pepe ha salido indemne de la estafa junto con don Prudencio, el médico y otro personaje innominado que no podía depositar su dinero aunque quisiera<sup>14</sup>. A tenor de lo sucedido, Pepe recibe más confianza de su hermano, Manolo, quien supuestamente le daría su dinero: “Un buen negocio en la capital, con el dinero que su hermano le prestaría, iba a llenar sus anhelos de siempre” (p. 209).

De la poca confianza que tenía entre los aldeanos, “Comprendió el médico que no le inspiraba mucha confianza” (p. 10), el médico pasó a sufrir el odio de éstos después de que curara y diera cobijo al estafador; en esta secuencia (s. 37) se puede confirmar la situación comprometida del médico si prestamos atención a los siguientes ejemplos:

Se había levantado tarde tras una noche en vela, con los nervios en tensión, tratando de conciliar el sueño hasta la madrugada, y había salido al corral, bajo los ciruelos, al

---

<sup>13</sup> Cfr. en este volumen, en la p. 35, he mencionado este asunto con la bibliografía correspondiente.

<sup>14</sup> Cuando se trata de citar la estafa, la mayoría de los críticos no mencionan a ese hombre insignificante: “A la una entregaba el último vecino. Sólo don Prudencio y Pepe faltaban, y uno que aseguró no tener más que lo justo para pagar la contribución”. (p. 103)

mismo tiempo que Baltasar volvía con el carro. Le había saludado sin rencor, dispuesto a explicar su arrebato de la noche, pero el otro se había metido en casa sin contestarle. (p. 210)

Socorro no pudo encontrar quien le vendiera manteca, ni fréjoles, ni garbanzos. (p. 210)

— Buenas noches ...

El tono afectuoso del saludo le hizo comprender que no había sido reconocido. (p. 212)

Con el saludo de noche se cierra la jornada del viernes: de la misma manera se inaugura el sábado (secuencias 37 y 38), obviamente con el que de mañana dio Pepe al médico: “— Buenos días.” (p. 213) Una vez más el sol nos indica el paso del día:

Los rayos amarillentos del sol alumbraban una línea oblicua y polvorienta desde la puerta al mostrador. (p. 219)

Volvieron a mediodía con el sol en lo más alto, y el aire reverberando a ras de suelo. (p. 220)

Cuando el sol declinaba, a la hora de iniciarse el crepúsculo, el agua venía cálida, templada en los remansos, como una caricia para el cuerpo. (p. 222)

Ambos rostros [el médico e hijo Amador] frente a frente, cercanos, se iban oscureciendo en la tarde turbia de la ventana. (p. 225)

De nuevo llega el domingo: “Al día siguiente fue Nuestra Señora. Amaneciendo bajaron dos pastores, con la borrega, de los puertos.” (p. 226). He apuntado en otro domingo que hay una descripción de las costumbres del pueblo, he aquí también que se observa la costumbre de la matanza en una fecha señalada:

Unos ratos andando, otros a rastras, llegó el animal maltrecho, ciego, azul de cardenales. Lo degollaron junto a la escuela. Amador compró la pelleja, y el cuerpo sangrante quedó de un árbol, dispuesto para ser descuartizado. (p. 226)

El domingo abarca la secuencia 40 y casi la totalidad de la secuencia siguiente, y en ella unos niños cuyos nombres no conoce el viejo, encuentran a don Prudencio muerto<sup>15</sup>. Aun así pasa el día como otro cualquiera, a través de un diálogo banal entre madre e hija:

- ¿Qué hacen ahora?
- Seguir comiendo, ¿qué quiere que hagan?
- Y tú, ¿has comido ya?
- Sí.
- ¿Por qué no comes? Te vas a poner mala.
- Con este calor no puedo. No tengo ganas. (p. 227)

---

<sup>15</sup> “Pensó que no conocía a los niños de su pueblo.” (p. 95)

Al declinar la tarde, aburridos, se acercaron al río (...) (p. 229)

O cuando los personajes encienden y apagan el farol:

Tras el farol que la mano sostenía reconocieron la silueta de Socorro. (p. 232)

El guarda rió brevemente y apagó el farol de la bicicleta, en tanto los civiles, bajo la luna, se iban tornando cenicientos, camino del puerto. (p. 234)

El duodécimo día y el siguiente, o sea el lunes y martes, se resuelven en la mitad de una página (p. 235): “El hermano llegó al día siguiente, dos horas antes del entierro” y “Al día siguiente fueron subastados, aprisa, los bienes del viejo. El médico compró la casa”.

Finalmente, el último día de esta novela, un miércoles, se abre así: “Un viento frío azotó el pueblo al alba. El río bajó crecido, arcilloso y las montañas amanecieron bajas, borradas por la niebla.” (p. 235) Se despiden de Pepe que marcha a la capital. El médico contempla el pueblo desde su casa nueva, haciendo lo mismo que hacía don Prudencio:

Don Prudencio vino de sus nabicoles con el cubo en la mano y, dejándolo en la cocina, sacó una silla -la misma de siempre- al balcón. Desde la penumbra de la persiana veía el pueblo a sus pies (...). (p. 83)

El médico salió al balcón. Colocó en él una silla y sentándose, contempló el pueblo a sus pies: la iglesia hueca, la fragua y el río. Tres niños nadaban bajo el puente, en el postrer baño del verano. (p. 236)

Así, en un miércoles, termina la novela que comenzó un jueves, en general, se caracteriza por el tiempo lineal, pero con varios momentos de simultaneidad, que Ramón Buckley intentó relacionar con la novela objetivista:

La anécdota lineal es la historia en su sentido más auténtico: los acontecimientos relatados tienen un principio, un desarrollo y un final, y marcan así tres etapas bien definidas en la vida de un hombre, de varios hombres o de una comunidad. El desarrollo de la anécdota lineal produce en el lector la impresión de transcurso de tiempo real<sup>16</sup>.

Una de las técnicas más utilizadas de manera innovadora en las narraciones del siglo XX es la “simultaneidad”, que consiste en presentar la novela como una suma de acciones múltiples ligadas entre sí, normalmente en un espacio reducido como un pueblo o una ciudad. Sobre esta técnica tenemos un estudio excelente el ya citado, *Estructura y tiempo reducido en la*

---

<sup>16</sup> Ramón Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1973, p. 25.

*novela*, de D. Villanueva. Además, en su anterior estudio sobre *El Jarama*, Villanueva anotaba diferentes modos de presentación, que resumo aquí en una extensa cita:

En este modo unanimista o simultaneísta, que pretende ofrecer un panorama global aunque selectivo de la realidad, está escrita la famosa trilogía *U. S. A. -(El paralelo 42, 1919, El gran dinero)* de John Dos Passos. Ese tiempo limitado y la multiplicidad de localizaciones determina la simultaneización de los acontecimientos ocurridos en ellas. El problema de la simultaneidad se venía resolviendo en la novela mediante convenciones tipográficas tales como la usada por Ramón Pérez de Ayala en *El curandero de su honra* (doble columna correspondiente al doble fluir vital de Tigre Juan y Herminia) o por Julio Cortázar en el capítulo 34 de *Rayuela*: intercalación de líneas que se refieren, cada una de ellas, a una situación distinta, durante varias páginas. *La colmena* opta por la acumulación sucesiva de *flashes* al modo cinematográfico, como antes había hecho ya, en *Las últimas horas* (1950), Suárez Carreño, mientras que posteriormente se prefieren, a partir de *El Jarama*, las secuencias más amplias separadas por asteriscos<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Darío Villanueva, “*El Jarama*” de Sánchez Ferlosio su estructura y significado, Santiago de Compostela, Edition Reichenberger, Kassel, 1993, p. 30.



Fernández Santos aplica esta técnica desde las primeras secuencias. Si nos fijamos en la secuencia 3, veremos que hay una acción truncada y reanudada después de introducir un pasaje, algo que nos recuerda al famoso ejemplo del vizcaíno en *El Quijote*. El médico quiere ayudar a Pepe que está desmontando el motor del coche (pp.13-14) y reinicia la conversación en la secuencia 4 (p. 17), mientras tanto se accede a la acción en la casa de Antón, quien despierta de la siesta y va a rumbo a casa de don Prudencio. Nos propone el autor dos planos: la casa de Antón y el río donde conversan el médico y Pepe. Implícitamente, podemos inferir que las dos situaciones son simultáneas porque Antón se levanta de la siesta (p. 14), a la misma hora que Pepe empieza a desmontar el coche, por lo que se sabe que el médico terminó la cura cerca de las cuatro (p. 11) y acto seguido salió al huerto donde se encontró con Pepe (p. 13). Y explícitamente, tenemos un diálogo entre tres hombres, en el que convergen las dos acciones en el mismo plano:

Pasando junto a la cochera de la fonda vio al médico y pensó que el anterior no tenía aquellas costumbres, al tiempo que preguntaba:

— ¿Qué, no marcha?

Los dos hombres, en mangas de camisa, le contestaron:

— ¡... este calor!

Y siguieron atornillando en el suelo. (p. 14)

En las secuencias siguientes encuentra otra simultaneidad: cuando el médico y Pepe realizan su primera escapada hacia la estación a recoger un bidón de gasolina: “Pepe tenía que bajar aquella misma tarde a la estación. — Me trajeron un bidón de gasolina esta mañana, pero no lo pude subir por culpa de los viajeros.” (pp. 18-19)<sup>18</sup>, y en la secuencia 5 se sitúa en casa de Amparo donde transcurre el tiempo de tarde a noche, lo que se deduce por la visita de Antón con mensaje de don Prudencio, ya que aquél visitó a éste después de su siesta. La secuencia se cierra al caer la noche:

Fuera, sobre los campos, venía rápidamente la noche. (p.23)

— Sí, sí veo; hay buena luna. (p. 23)

Mientras ocurre la secuencia 5, de modo simultáneo los dos viajan de vuelta al pueblo cuando iba a anochecer:

Era una buena fonda, y al cabo de tres rondas el tiempo transcurrió rápidamente. Pepe miró el reloj.

— Se nos va a hacer de noche en el camino, y tengo la batería baja; nos vamos. (p. 21)

Apareció una estrella sobre ellos y el camino se abrió en un valle angosto (...). (p. 22)

---

<sup>18</sup> No al pueblo vecino como indicó Jiménez Madrid. Véase R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 44.

También las secuencias 6 y 7 son acciones simultáneas por que nos indican la marcha de Alfredo de pesca en una noche nublada [s. 6] y después la marcha del guarda desde la cantina de Manolo quejándose de que este pueblo le toma por tonto porque la noche anterior alguien había puesto un cartucho en el río que había matado todas las crías de peces: “Se ocultó la luna. (...) Una ráfaga de viento trajo gotas de lluvia hasta su cara”. (p. 29) Además, en la secuencia 6 ya se había mencionado la lluvia: “— habrá habido tormenta en el puerto y esta noche lloverá aquí”. (p. 26) Ambas secuencias convergen en la secuencia 8, cuando el guarda del río tira una bala sin saber y alcanza a Alfredo. A continuación, éste es llevado a la cantina de Manolo por los hombres que pasaban cabalgando y le cura el médico.

Ahora bien, si nos paramos a pensar, desde la salida del pueblo del médico y Pepe hasta la cura de Alfredo transcurre un día. El tiempo en las dos secciones se ha distribuido de manera magistral gracias a la aplicación de la técnica cinematográfica denominada: “fundido de imágenes”.

Los días en que se da más veces la simultaneidad son el viernes y el lunes. El viernes aparece en las secuencias 10 a 17, y la primera acción pasa en la casa de Pilar por la mañana: “Aquel reflejo entrado en su cuarto significaba las siete de la mañana.” (p. 36) y “— Son las nueve ya.” (p. 37) Y Pilar vio al forastero (el estafador): “Pilar creyó ver a otro hombre en la puerta, pero sólo un instante” (p. 38) y sigue prestando la

atención: “Pilar seguía con toda su atención fija al otro lado del río” (p. 38). Pero la descripción del forastero viene a través de la mirada de Manolo en la siguiente secuencia (s. 11):

Manolo, desde su puerta, fue el primero en ver al forastero. Vestía una chaqueta negra y un viejo y gastado pantalón, pero lo que más llamó su atención fueron los zapatos. (p. 44)

Cuando el forastero habla con Amparo, quien le alquila una cama para pasar la noche, y luego visita la casa de Martín, el de la exclusiva (pp. 55-61), es después de las cuatro: “A eso de las cuatro, cuando todo el mundo duerme la siesta, el forastero empezó a charlar con Amparo” (p. 55); y si esto comparamos lo que ocurre en la cantina de Manolo, intuitivamente podemos pensar que son escenas que han ocurrido a la misma hora:

Antón entró en la fonda y despertó a Manolo, que dormitaba sobre sus cuentas.

— Ponme un blanco.

Manolo se quejó:

— ¡Qué horas ...! (p. 61)

Cuando terminaron, Manolo sacó la comida a su hermano. (...)

El médico, desvelado por el motor del coche, bajó. Antón le preguntó:

— Qué, ¿no puede usted dormir?

— Es el calor — mintió. (p. 62)

En mi opinión el lunes, el día de la boda de Antonio, es el día que representa mejor la simultaneidad, ya que está claramente marcado por dos planos diferentes: el pueblo y la iglesia donde se celebra la boda, y la capital donde visita don Prudencio al médico especialista y a su hermano.

El día empieza cuando Antonio se va a buscar a la novia a otro pueblo: “Entre dos luces salió Antonio a buscar a su novia. Era un mal camino hasta su pueblo y quería estar de vuelta antes de que el calor apretara” (s. 27 y p. 118) y la boda termina con el baile a las once de la noche:

Poco a poco todas las muchachas fueron levantándose, y el baile comenzó cerca de la fuente, en una porción de calle limpia y llana. Duró hasta las once. (p. 128)

Curiosamente es cuando don Prudencio se entera de que Socorro se ha ido:

El reloj del comedor dio once campanas que bajaron retumbando hasta sus oídos. Pensó: «Las once, nada más que las once». (p. 138)

En la secuencia 30 se puede observar otra simultaneidad y una *anacronía*, a su vez, que puede calificar de *analepsis*

*interna completiva*. Es decir, el *alcance* no rebasa al relato primario -es un pasado del mismo día-, y el narrador comenta un suceso para completar una laguna informativa. Porque cuando dice: “El lunes, a la tarde, después de la boda, cuando las muchachas volvían de la comida a dormir un poco, antes del baile, había oído su conversación bajo la ventana” (p. 141), es el momento que el hijo de Amador escucha la conversación de las muchachas, a partir de este momento el tiempo retrocede a la tarde de la boda, mientras que el tiempo anterior y posterior de esa conversación ya transcurre de noche; porque él chico no cenó y después de volver de la capital don Prudencio -“El reloj del comedor dio once campanadas que bajaron retumbando hasta sus oídos” (p. 138)- se había enterado de que se marchaba Socorro con el médico: “Se había marchado. Al instante pensó en el médico y sus visitas al atardecer” (p. 138), y el viejo se mete a la cama vencido: “Entonces se declaró vencido; fue a su cuarto, y a tientas, sin encender la luz, se metió en la cama.” (s. 29, p. 138) y, en la secuencia 30, donde Amador ofrece la cena a su hijo enfermo (p. 139), podemos inferir el tiempo simultáneo en dos acciones.

Otra forma de presentar la simultaneidad es la inclusión de un pasaje visto por el personaje que está conversando con otra persona o mientras está realizando una acción. En la secuencia 10 Pilar conversa con su criada y encontramos una descripción, en la que Pilar ve a Pepe y a la mujer de Manolo y al otro hombre, que conlleva una sensación simultánea que nos

llega porque la descripción es lo que ve Pilar cuando dialoga con su criada:

— ¿Un tiro? Estarías soñando.

— No soñaba, no; lo que me parece es que usted duerme más de lo que dice —quedó pensativa—, o no sé qué estaría haciendo, si no lo oyó.

Pilar miró por la ventana y vio a Pepe, al otro lado del río, echando agua al coche. Estaba en mangas de camisa y la mujer de Manolo le pasaba los cubos. El cielo se había vuelto color de bronce.

— ¡Buen calor va a hacer hoy!

— Como ayer; nos asaremos de día, y luego, por la noche, un frío como en enero.

Al otro lado apareció Manolo y estuvo hablando unas palabras con su hermano. Pilar creyó ver a otro hombre en al puerta, pero sólo un instante, (...). (p. 38)

Algunos pasajes en forma de diálogo en realidad no son un diálogo cruzado entre tres, sino la presentación de un tiempo simultáneo; cuando el cura oficia la ceremonia de la boda de Antonio, los niños está jugando en las gradas del altar mayor y una mujer decide regañarles:

Se movían silenciosamente, pero una de las mujeres se los llevó regañándoles y la voz venía clara de fuera contrastando con los rezos del cura.

— ¿Os parece bonito pelearos dentro de la iglesia?

— *Gloria in excelsis et in terra pax hominibus ...*

— Pero si ha sido ése ...

— ¡Que voy a ser yo ...!

— Se lo voy a decir a tu padre.

— ¡Si no hacíamos nada!

— Estabais corriendo por la iglesia.

— ¡Qué va!

— sí, señor.

— Bueno, pues dígaselo.

— *Quoniam tu solus Sanctus. Tu solus Dominus. Tu solus Altissimus Jesu Christe ...*

Hubo un silencio fuera; luego llegó el llanto de uno de los chicos.

— Usted no tiene por qué pegarme ...

— *Munda cor meum ac labia mea omnipotens Deus ...* (p. 121)

En esta cita podemos apreciar que se presentan dos lugares, uno fuera de la iglesia y otro dentro de ella; el autor nos los presenta simultáneamente en forma de conversación. No obstante, el focalizador externo permanece dentro de la iglesia porque “la voz venía clara de fuera” y “hubo un silencio fuera”.

En la página 179 tenemos un párrafo que merece ser analizado por su complicada exposición. En él se aprecia una anacronía: analepsis interna y externa. En la interna Alfredo le



pregunta al médico si se quedaría en el pueblo; en la externa el médico recuerda su tiempo de ayudante.

Era otro día. De nuevo vino el frío; se estremeció metiendo las manos en los bolsillos. Alfredo le había preguntado si se quedaría o si pensaba marchar como el otro. ¿Por qué se había marchado el otro? Era evidente: la buena vida. Pensó en sus compañeros ayudando en las consultas; con el tiempo, la clientela de sus patrones pasaría a ellos, podrían casar con sus hijas para perpetuar la estirpe, la buena raza ... El caballo tropezó doblando una mano, pero se alzó en un esfuerzo, antes que la rodilla tocara el suelo. Algunos quedarían en modestos consultas, según su habilidad o su suerte, o en seguros, o en sociedades, pero, ¿quién pensaba en meterse en un pueblo? (p. 179)

El tiempo principal de este párrafo se sitúa en el trayecto del médico hacia el monte con un pastor, Vidal. La pregunta de Alfredo -un *relato singulativo* que llena una laguna de la historia- es una anacronía cuyo *alcance* sitúa dentro del relato primario (analepsis interna) y el recuerdo del médico remonta al relato primario (analepsis externa), y vienen marcados con el pretérito imperfecto (pensaba, había preguntado) frente al indefinido del tiempo principal (vino, se estremeció, tropezó).

Así, cabría una objeción a la interpretación realizada por J. Alsina sobre la expresión “Era otro día”. Para el crítico se trata

de “un día nuevo y diferente”<sup>19</sup>; en mi opinión, la frase se refiere al recuerdo de un tiempo pasado, es decir, que “era otro día” cuando se produce la conversación con Alfredo.

El tiempo de la novela se ha condensado y comprimido - como dijo Bajtín- desde la guerra y el espacio se va a intensificar penetrando en la historia: así que la imagen del reloj sin saetas y la de la iglesia derruida la guerra acompañan a los lectores a lo largo de la novela. La impresión de abandono y de vacío podría ser la imagen del pueblo sin el transcurso de un tiempo en el que se recuperara. Así, el tiempo de la historia se situaría en el momento inmediato a la guerra civil, y por culpa de ella el tiempo del pueblo se venía parado desde entonces:

El vacío se tornaba visible y oloroso en torno a las ruinas ennegrecidas de la iglesia, (...), hundida por el odio y metralla que la guerra volcó sobre ella, olvidada al fin. El reloj aparecía inmóvil, falto de sus saetas, en una hora inverosímil. (p. 12).

Como hemos visto, la simultaneidad corresponde nueva forma de presentar los acontecimientos en novela. En *Los bravos*, se encuentran, al menos, tres formas: en la secuencia 3, se ve una acción truncada y reanuda; en la de 6 y 7, se alternan dos focos temporales; en las de 10 a 17, se introduce otra acción

---

<sup>19</sup> J. Alsina, art. cit., (1993), p. 90.

a la que está describiendo. Y hay que sumar otra que muestra planos diferente claramente marcadas con referencias temporales. Todo esto se dirige una dirección, en la que el novelista no pretende contar los suceso, sino mostrarlos. Así, el lector lleva una sensación de “ver” no “oír”.

### 5-1-2. El narrador objetivista

Creo recordar que he señalado en el capítulo segundo de este estudio que Jesús Fernández Santos no mantiene permanentemente dentro de la técnica objetivista, que culminó el año siguiente Rafael Sánchez Ferlosio con el *El Jarama*, sino que utiliza unas técnicas decimonónicas de las que no podía desprenderse de todo<sup>20</sup>. En este apartado mi intención es mostrar el empleo tanto del narrador omnisciente como del narrador objetivista, con sus respectivas técnicas literarias<sup>21</sup>. Así, por ejemplo, desde un punto de vista formal el narrador rehuye de la división en capítulos como unidades del discurso y ofrece una serie de secuencias, cuya articulación se logra por las perspectivas simultáneas.

En primer lugar, algunas las técnicas decimonónicas son perceptibles en las descripciones espaciales propias del realismo

---

<sup>20</sup> Las técnicas decimonónicas, como el uso de un narrador omnisciente, fueron comentadas en el artículo citado sobre *El Jarama*: “nada se gana rechazando las peculiares ventajas del narrador, salvo que existan razones verdaderas”. E. Riley, art. cit., (1963), p. 204.

<sup>21</sup> Esta observación viene apoyada por Jiménez Madrid, quien tiene la análoga opinión de que: “Por una parte desea recoger el aliento del pueblo leonés, tal como deseaban los escritores de nuestro pretérito literario, especialmente los decimonónicos. Pero si rescata paradigmas de la narrativa anterior, remoja el viejo realismo al incluir elementos tanto técnicos como sociales típicos de su tiempo”. R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 36.

o del costumbrismo del siglo XIX, también puede parecer una narración poética en la descripción de la naturaleza:

Sólo pequeñas ráfagas de brisa aliviaban el ambiente caluroso y pesado, levantando tenues vapores de polvo que flotaban sobre los prados o la superficie del río para desaparecer camino abajo<sup>22</sup>. (p. 14)

Un narrador omnisciente domina completamente el tiempo y la historia de los personajes. Este tipo de narrador puede verse, entre otras secciones cuando el médico recuerda, una retrospectiva, su infancia:

El médico escuchaba, y las palabras de Baltasar trajeron a su memoria un día de su infancia, cuando antes de la muerte del padre iban a pasar los veranos a Galicia. El coche se detuvo en una aldea porque el agua del radiador hervía y era preciso renovarla. Su padre bajó y halló todas las puertas cerradas; (...). Cuando arrancaron de nuevo, el padre les contó que los vecinos de aquel pueblo habían emigrado todos; unos a América; otros, más cerca, dentro de España. (p. 117)

---

<sup>22</sup> E. Riley distingue dos estilos descriptivos en *El Jarama*: “Hay manera seca, precisa, que incluye a veces el empleo de la medición exacta y hasta puede llamarse científica. (...) Pero también un estilo «poético», caracterizado por epítetos, metáforas y símiles, usados casi siempre para la descripción escénica”. E. Riley, art. cit., (1963), p. 214.

El narrador sabe que el médico y su familia hicieron un viaje a Galicia, habla también de la emigración de aquel pueblo hacia América y dentro de España.

Al estudio la narración objetivista, en *La hora del lector*, José María Castellet comenta la desaparición del narrador omnisciente y del autor:

Un hecho de no difícil comprobación en la literatura narrativa de nuestros días, es el de la progresiva desaparición del autor, como tal, de las páginas de sus libros. Este hecho se acentúa a medida que avanza nuestro siglo, hasta llegar un momento en que se consigue la total objetividad narrativa y con ella la eliminación radical de la presencia del autor en sus obras<sup>23</sup>.

En otro apunte señala la creciente importancia del lector que, tradicionalmente era un ente pasivo que sólo digería lo que le contaba el narrador. Ahora, se ve obligado a digerir él mismo y a interpretar un texto literario. Así en este nuevo modelo de novela construido por fragmentos, como una serie de datos, sin una voz que guía al lector:

En síntesis, hemos visto que con la desaparición gradual del autor, como tal, de las páginas de sus libros, acontece la

---

<sup>23</sup> J. M<sup>a</sup> Castellet, *La hora del lector*, Barcelona, Ediciones Península, 2001, p. 17.

simultánea aparición del lector en el ámbito creador de la obra. Y, a la vez, que esa oscuridad expresiva y esa complejidad narrativa que en principio se justificaban por la pérdida del punto de vista absoluto del autor, más tarde se convierten en exigencia creadora del lector<sup>24</sup>.

Así, el narrador objetivista, la desaparición del autor tradicional y la aparición del lector, determinan una nueva tendencia de novelar en los años cincuenta, junto con una visión del ser humano llamada conductismo o “*behaviorismo*”. Esto se ve en los autores de la “generación perdida”, ya que no adoptan la introspección como método de conocimiento, del pensamiento de los personajes, sino que admiten únicamente la observación de los gestos, ademanes, de ahí que la reproducción exacta del diálogo cobre una gran importancia. El comportamiento humano reflejaría, en cierto modo, la interioridad humana: incluso, se ha hablado de “magnetofonismo” por ser este tipo de novelas muy fiel en las reproducciones dialogísticas.

Ahora veremos un ejemplo en el que podemos observar las distintas técnicas narrativas que he apuntado:

(1) Eran casi las cuatro. (2) El viejo le miraba mientras se lavaba las manos. (3) Seguramente pensaba cuánto iría a cobrarle; (4) para ellos el dolor no guardaba relación alguna

---

<sup>24</sup> *Idem*, p. 51.

con su dinero; (5) de todos modos, el precio les iba a parecer injusto; (6) era fácil recordar de otras veces las acostumbradas lamentaciones. (7) Pagaron sin decir palabra, (8) y mientras les acompañaba hasta la puerta, pensó el médico en el tiempo que llevaba sin comer y sintió hambre. (pp. 11-12)

La frase (1) sería una típica frase de novela objetivista con la marca de la hora que significa que el narrador se sitúa fuera de la diégesis. Estas marcas cronológicas abundan en las novelas de la generación perdida y, sin ir más lejos, en *El Jarama* se puede computar la duración exacta de la novela gracias a estas marcas - dieciséis horas y cinco minutos- ya que hay dieciséis referencias a la hora del día<sup>25</sup>. En la (2) se sigue un punto de vista objetivista pues el narrador describe la acción del viejo -“mirar” al médico- y la acción de éste, también visible - “lavar” las manos-. Creo que hasta aquí no produce ningún problema, en cierto modo se puede hablar, incluso, de conductismo, porque “mirar” y “lavar” son las conductas de las personas.

Sin embargo, la (3) ya no es objetivista. Primero, el adverbio “seguramente” semánticamente comporta un valor de juicio de quien lo enuncia, en este caso sería el narrador; segundo, el sujeto de “pensaba” es el médico y “le” se refiere al

---

<sup>25</sup> Véase el artículo de E. Riley, art. cit., (1963), pp. 208-209.



viejo. A este propósito, puede resultar conveniente revisar el artículo de Michael Thomas, quien negaba la pertenencia a la novela objetivista de *Los bravos*. Él cree que desde el punto de vista narrativo “el narrador penetra la mente de los personajes principales y que esta penetración -imposible para la cámara- revela los elementos esenciales de la temática de *Los bravos*”. (...) “Debemos ir más allá de la trama y considerar su punto de vista narrativo: «la omnisciencia selectiva múltiple»”<sup>26</sup>.

En la siguiente frase (4) el narrador tampoco es objetivo sino que da una información privilegiada, como un narrador omnisciente tradicional, con un conocimiento absoluto de la valoración los demás. En la (5) se puede inferir que la frase la enuncia el narrador por el pronombre “les”, que excluye al que la ha pronunciado. Y hay que prestar atención el adjetivo “injusto”, un adjetivo valorativo. Explícitamente todavía no sabemos ni si el médico iba a cobrar ni cuánto, pero una voz distinta lo juzga: el autor implícito. “Como responsable de valores y perspectiva, el autor implícito es el origen de aseveraciones -implícitas, pero

---

<sup>26</sup> Michael Thomas, “Penetrando la superficie: apuntes sobre la estructura narrativa de *Los bravos*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), nº 5, pp. 83 y 84. Y, además, en la omnisciencia selectiva múltiple -según Darío Villanueva- “se da con mucha mayor intensidad el empleo del *estilo indirecto libre*, forma de discurso que cabe calificar de «neutral»”. D. Villanueva, *El comentario de textos narrativos: la novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989, p. 26.

también explícitas- y se lo puede considerar, con ciertos reparos, con cierta metáfora, un “hablante” del texto”<sup>27</sup>.

(6) es semejante (4): el narrador omnisciente nos da una información en la que se evoca un pasado que no había sido comentado en el texto, pues es normal que el narrador omnisciente conozca el pasado y el futuro.

En la (7) se puede ver una descripción de tipo objetivista. Y la (8) merece algo más de atención que la (7), porque los verbos del tipo “sentir”, “decidir” y “pensar” suelen emplearlos el narrador cuando refleja el conocimiento de sus personajes. Como ocurre en la (3), “seguramente pensaba”, en esta frase tenemos: “pensó el médico” y “sintió hambre”.

A veces esa penetración se desliza en las palabras del narrador, aunque el agente de la visión sea el personaje. Creo que es aquí donde cabe recurrir a la terminología de Gérard Genette; y distinguir entre quién habla (voz) y quién ve (modo):

Desde la penumbra de la persiana veía el pueblo a sus pies, la doble hilera de casas a ambos márgenes del río, surgiendo de la tierra parda y seca. Por el camino que mediaba entre el balcón y el río vino el carro vacilante de Amparo, conducido por Martín. Los bueyes, lentos, caminaban fatalmente, con los ojos cerrados, cubiertos de un nube de moscas que volaban sobre las pupilas cada vez

---

<sup>27</sup> Graciela Reyes, *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984, p. 104.

que sus párpados se estremecían. Martín venía delante, meditando, la gorra sobre los ojos y la vara al hombro. (p. 83)

En este párrafo, el foco coincide con don Prudencio -focalización interna-, que es quien ve el pueblo, las casas y el carro conducido por Martín, sin embargo, la voz que habla es la del narrador. Realmente, a don Prudencio no le interesa el panorama que se le presenta, él simplemente mira al pueblo. El narrador es quien está interesado por lo que mira don Prudencio -sería el *reflector* de Henry James- y nos lo cuenta a través de la mirada de éste. Así pues, el narrador refleja la mente de don Prudencio. Como valoró M. Thomas, “El elemento dinámico en la estructura narrativa de *Los bravos*, no se encuentra en la trama sino en los movimientos activos del narrador al penetrar en la mente de varios personajes”<sup>28</sup>. Esta focalización, la del focalizador-personaje<sup>29</sup>, sería un método muy utilizado en esta novela, y a veces continúa con el empleo de un focalizador externo:

Cuando don Prudencio salió al balcón. Se preguntó qué haría cuando al fin supiera sus relaciones con Socorro. Lo más prudente sería sacarla de aquella casa, costara lo que

---

<sup>28</sup> M. Thomas, art. cit., (1980), p. 89.

<sup>29</sup> La terminología ha sido utilizado por Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1998, pp. 110-111.

costase. Él pensaba que si ella le quería, todo era cuestión de esperar una ocasión en que el viejo no estuviese. (p. 108)

En la cita de arriba, desde la segunda frase en adelante, se ofrece el reflejo de lo que experimenta el médico. Se da así un cambio del focalizador externo -un narrador objetivista- al focalizador interno -en este caso, el médico-.

El autor implícito -que hace que el lector implícito participe en su sistema de valores morales- puede notarse cuando el médico baja del monte y encuentra al estafador herido y golpeado por los vecinos, y quiere llevárselo para curarle. Por ello se sumerge en la evaluación de su propia conducta, llegando a la conclusión de que él es médico y su misión es curar a quien esté herido, aunque no sea valiente ni abnegado. Con este escenario el autor nos proyecta la imagen del médico como buen profesional que quiere cumplir con su deber:

Sin desearlo, estaba del lado del prójimo que más sufría, del que sufría ante él, sobre el caballo. Por más que excitaba su imaginación contra el reo pensando en Alfredo, en los demás que habían perdido su dinero, a fin de aborrecerle, el olor de la sangre, el peso muerto del cuerpo le sumergían en infinitas dudas y cavilaciones. De haber llegado un poco más tarde; con haberse demorado unos instantes en el chozo, nada de aquello existía; lo que hubiera de suceder se había consumado. Era una solución seguramente cobarde, egoísta, necia, pero él no era valiente, ni abnegado, sólo

estaba seguro de tener un buen corazón y por ahí la vida le tenía cogido.

¡Su buen corazón! (p. 199)

En ese momento aparece una voz que le anima y le felicita: “¡Su buen corazón!” (p. 199). Esta voz, en mi opinión, se distancia del narrador y expresa la emoción del autor.

También habría que señalar que en ocasiones se trata de un narrador-testigo, pues la narración que evoca el pasado vivido y presenta desde un punto de vista contemplativo el momento de la escritura. “Aquello era la vida: la casa, *aunque no aquélla*; la casa, la mujer, los hijos ...” (p. 143) Y también, “No habló más. El médico le prometió de nuevo que iría en *aquella semana (...)*” (p. 162). (Los subrayados son míos.)

Como es sabido, el estilo indirecto libre enriqueció la narrativa de los siglos XIX y XX. Desde el punto de vista genettiano se situaría en la focalización interna, junto con el monólogo interior, como modalidad discursiva que “representa de forma más plena los esfuerzos por configurar artísticamente los conflictos internos del personaje, su peculiar visión del mundo”<sup>30</sup>. En el capítulo anterior citaba el estudio de Guillermo Verdín Díaz quien subraya que el estilo indirecto libre rompe con los estilos directo o indirecto puro en el sentido de que no

---

<sup>30</sup> Antonio Garrido Domínguez, *El texto narrativo*, Madrid, Editorial Síntesis, 1996, p. 148.

necesita de verbos introductores para reproducir los pensamientos de los hablantes. Y lo define:

la incorporación del diálogo a la narración con la misma sintaxis que el indirecto puro, pero independiente de verbos introductores y nexos que indiquen subordinación o dependencia<sup>31</sup>.

Una de las características esenciales del estilo indirecto libre es la de presentarse sin verbo introductorio. El tiempo verbal que se emplea es casi siempre el pretérito imperfecto. El empleo del estilo indirecto libre se da a veces por la situación propia de la novela, es decir, cuando un personaje ha sido creado por el autor sin capacidad de exteriorizarse por sí mismo, sin poder realizar una enunciación extensa o elocuente. Y, si lo hiciera, no sería la frase propiamente suya. De modo que el narrador invade la conciencia del personaje -la focalización interna- y traspone en su propio discurso lo que pasa en el interior del personaje. La frase enunciada siempre encierra una cierta ambigüedad.

Un ejemplo sería la secuencia 17 donde el hijo de Amador, paralítico, piensa en el médico y le compara con otros médicos que le habían visto antes.

---

<sup>31</sup> Guillermo Verdín Díaz, "Introducción al estilo indirecto libre en español", *Revista de Filología Española*, (1970), Anejo XCI, p. 80.

Aquel médico tampoco iba a curarle. Era más joven que los anteriores y no parecía tener mucha fe en sus propias palabras; no veía en él la seguridad que un hombre ha de tener en su oficio, la de su padre hablando del ganado o de la tierra o de la cosecha del año. (pp. 70-71)

A simple vista podría parecer una narración en tercera persona, mediatizada por el narrador, pero, creo que se aprecia el pensamiento del chico que no confía en el médico y no le ve la seguridad que tiene su padre cuando habla del ganado o la cosecha. Podemos seguir la transposición que aplicaba Verdín Díaz en su estudio sobre dicha técnica. Primero, la transposición al estilo directo:

[El chico pensó:] [este] médico tampoco va a curar[me]. [Es] más joven que los anteriores y no [parece] (...); no [veo] en él (...), la de [mi] padre hablando (...).

O al estilo indirecto puro: [El chico pensó que] aquel médico tampoco (...). Así como en el estilo directo, debemos cambiar el pronombre: “aquel” a “este”; y el verbo por el presente: ya que es un pensamiento del chico vivido por la experiencia y expresado por el mismo personaje. Al transponer en estilo indirecto libre, se “conservan, como en el estilo directo, las exclamaciones, las

admiraciones y toda la afectividad y expresividad propias de dicho estilo”<sup>32</sup>.

Las frases interrogativas y exclamativas suelen reflejar el estado anímico de un hablante, y ya que en el estilo indirecto libre es frecuente el desdoblamiento de la personalidad, no es extraño que el estilo indirecto libre venga acompañado por la interrogación y la exclamación:

Le vino Socorro a la memoria. Ésa, al menos, le quería. *¿Le querría verdaderamente?* Nadie era capaz de averiguar qué pensamientos pasaban por aquella cabeza. (p. 134) (El subrayado es mío.)

El monólogo interior, como técnica narrativa de las novelas, se basa en el dominio de la introspección, del pasado y del futuro de los personajes. La imposibilidad de cubrir estos aspectos por la novela objetivista fue resuelta por un recurso literario que empleó Joyce en su novela: el monólogo interior. En él, el narrador no se hace visible en el discurso, tiene la capacidad de sumergirse y recoger los pensamientos y presentárnoslos a través del propio personaje que es quien lleva la rienda del discurso. Así, la modalidad discursiva se presenta sin mediación del narrador, postulando la focalización interna, es decir, desde la perspectiva del personaje.

---

<sup>32</sup> G. Verdín Díaz, art. cit., (1970), p. 147.



En la secuencia 24, cuando don Prudencio da un paseo por el pueblo, entra en la iglesia donde se encuentra con unas niñas que están limpiando; aquí sobreviene un monólogo interior de éste, que, siguiendo a Barrero Pérez<sup>33</sup>, sería un monólogo interior ordenado, ya que la parte monologada se ve la intencionalidad del narrador:

Oyó a las niñas cuchichear fuera. Hablaban de él probablemente. *Quizá cuando creciesen serían como sus madres. Con toda la seguridad, dentro de unos años, se volverían malas y rencorosas como sus padres, le saludarían a medias, hoscamente o bajarían los ojos al suelo para que no viera el malquerer de sus miradas, pero ahora se mostraban amables y ponían todo su arte en lo que estaban haciendo.* (p. 95) (El subrayado es mío.)

En letra cursiva puede verse lo más recóndito del pensamiento de don Prudencio, lo que nunca ha demostrado ante nadie. Estaría en la misma línea la siguiente página: “¡Tener un hijo así ...! Quizás estuviese ahora en la cama chorreando por los cuatro costados” (p. 96).

Fernández Santos utiliza un corchete para el monólogo citado: “«Si esta vez no contesta dejaré para mañana.»” (p. 174),

---

<sup>33</sup> Véase Óscar Barrero Pérez, “Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961), *Boletín de la Real Academia Española*, (1990), tomo LXX, cuaderno CCXLIX, p. 202.

después de unas líneas, sigue un monólogo interior de Antón quien visitó a don Prudencio abatido: “Socorro estaba con el médico, Pilar lo había dicho; pero don Prudencio, que conocía a tanta gente en tantos pueblos, no tardaría en sustituirla, y a buen seguro, por otra mejor” (p. 174). En esta oración se puede apreciar el pensamiento de Antón acerca de don Prudencio, pues se ofrece el característico monólogo interior con frases cortas y comas, lo que demuestra el rápido pensamiento de un personaje transpuesto por el narrador.

### 5-1-3. Diálogo magnetofónico

Como he apuntado arriba, el diálogo tiene una importante función en las narraciones objetivistas porque, en vez de darnos el narrador omnisciente sus privilegiadas informaciones, el argumento se resuelve mediante las conversaciones de los personajes: el «contar» de las narraciones va a dejar paso al «mostrar»; es decir, a la descripción del narrador *-telling*, en la terminología de Percy Lubbock- se incorpora la forma dramática que presentan directamente las situaciones y los personajes *-showing-*. Incluso a menudo faltan las indicaciones del narrador para delimitar al hablante y su interlocutor, -lo que confiere un carácter más real al diálogo- con lo cual se requiere una participación activa del lector. En no pocas ocasiones surge el «diálogo múltiple», o lo que H. Esteban Soler prefiere “denominar diálogo de alternancia indistinta y no marcada, denominación que, aunque exacta, define con más claridad el orden indiferente de intervención y el carácter de anonimato momentáneo del habla y que el lector puede o no descubrir por el contexto”<sup>34</sup>.

En las conversaciones que se realizan entre el médico y Pepe, se muestran varias informaciones sobre don Prudencio: su carácter, su relación con el pueblo, su pasado, las condiciones en que vive, su criada-amante o la percepción de este asunto por parte del pueblo; así:

---

<sup>34</sup> H. Esteban Soler, art. cit., (1971-1973), p. 307 y la cita 42.

— [el médico] A veces me pregunto por qué la gente ve tan mal a don Prudencio.

— [Pepe] Sí; pocas simpatías tiene.

— ¿Por qué? [Suprimo la parte narrativa.]

— No lo sé -sacudió las manos-, a veces cree uno que es por el dinero que tiene, pero los hay más ricos que él, y se les puede pasar. Puede que sea porque en la vida le hemos visto trabajar en nada.

— ¿En nada?

— En nada.

— Mira, ahora sale. [Suprimo la parte narrativa.]

— Él siempre anda preguntando por todos y saludando a todo el mundo; pues nadie le puede ver.

— ¿No será por la vida que lleva?

— ¿Lo de la chica? No. cualquiera haría igual si pudiese.

— A mí me parece que cuando aquí alguien quiere mal a otra persona, al final siempre acaba acordándose de don Prudencio. (pp. 17-18)

Y en la escena donde hablan Pilar y su criada acerca de Blanca -que está embarazada de un asturiano que no quiso casarse con ella-, las dos intercambian información sobre el ese hombre, sobre el padre de Blanca que rogó al asturiano que se casara y sobre la posible fecha del embarazo (más adelante el narrador afirma que fue en San Juan), y así sucesivamente el diálogo cumple su función de informar a los lectores. (pp. 41-44)

El día de la boda de Antonio, cuando el cura llega al pueblo, “sudando dentro de sus hábitos” (p. 118), un niño le trae un refresco, en cambio aquél regaña a éste diciéndole que no podía tomar nada antes de la misa. Y después el cura, don Manuel, le pregunta al niño, sin aparezcan indicaciones del narrador, lo que será el modo predominante en toda la novela:

— ¿La doctrina?

— Eso, eso te pregunto.

— ¿Quién es tu padre? (p. 119)

Todos estos escuetos diálogos vienen marcados por la sobriedad, y quizá estén acordes con la capacidad verbal de los personajes que hablan y reproducen sus conversaciones cotidianas. Iglesias Laguna señala que “Su manera de dialogar fue imitada por otros novelistas sociales (...). Juan García Hortelano y Juan Goytisolo son quienes más se le acercan en punto a exactitud coloquial.”, y añade que “estos diálogos perfectos, y no obstante enjutos, sirven también para aproximar los personajes al lector y distanciar al novelista”<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> A. Iglesias Laguna, “Jesús Fernández Santos en *Los bravos*”, *La estafeta Literaria*, (1971), n° 460, p. 18.

#### 5-1-4. Personaje y el caciquismo

El concepto de personaje dentro de una obra literaria ha sufrido grandes mutaciones a lo largo del siglo XX. La conversión del héroe absoluto en un grupo de personajes, una clase social entera o incluso una ciudad, un lugar concreto, se fue propagando hasta la desaparición del héroe.

Indudablemente, es cierto que se halla en *Los bravos* la presencia del protagonista múltiple, si se considera el estudio de José Francisco Cirre, donde se valora que “la más interesante de las experiencias ensayadas iba a consistir en la sustitución del protagonista individual por un grupo o colectividad”<sup>36</sup>. El crítico precisa cómo las primeras premisas ya aparecían en *La colmena* (1951) y en *La noria* (1952), que proporcionaban al lector la visión objetiva de un problema que afectaba en idéntico grado al grupo entero y a la reacción que producía en el grupo. Así que en las novelas de esta tendencia no se valoraría como tema central el problema de un personaje<sup>37</sup>, si no se trataría de manera muy superficial, pues, el problema debe afectar a nivel

---

<sup>36</sup> José Francisco Cirre, “El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadans*, (1964), tomo XXXIII, n° XCVIII, p. 159.

<sup>37</sup> Esteban Soler cree que “Ahora los problemas particulares, la vida «ejemplar», «única» de la minoría no interesa tanto, porque existe una mayoría con problemas muy concretos, a nivel general y a nivel particular del individuo que los sufre”. H. Esteban soler, art. cit., (1971-1973), p. 293.

colectivo, como ocurre cuando el forastero estafa y se lleva casi todo el dinero de los vecinos del pueblo: “A la una entregaba su dinero el último vecino” (p. 103). Y cuando los vecinos se enteran de que el médico curaba al estafador y quería entregarle a la justicia, según se ha dicho, ningún vecino quiere venderle ni alimentos, sino que quieren echarle. Baltasar no le saluda ni quiere alquilarle la casa más tiempo:

Socorro no pudo encontrar quien le vendiera manteca, ni fréjoles, ni garbanzos siquiera. (p. 210)

— [el médico] ¿Y qué quieren? ¿Que me vaya?

— [Socorro] Quieren echarnos. (p. 211)

Hizo saber que necesita la casa. Puesto que habían pagado un mes de alquiler, por todo ese mes era suya; luego tendrían que buscar otra. (p. 222)

Así, los vecinos demostraron al médico su enemistad, como si le sentenciaran por unanimidad como autor de un crimen, igual que demostraron su odio hacia don Prudencio.

A mi modo de ver, el protagonista múltiple aparece cuando ocurre un problema colectivo y demuestra su interés hacia lo ocurrido. Cuando el guarda del río viene a la cantina, jurando que alguien va a pagar por lo que hizo (que se reventaran las crías de las peces), la mujer de Manolo se preocupa por Alfredo y cuando éste viene herido a la cantina, Manolo llama al médico, Pepe se va a buscar a una hija del

herido y la mujer de Manolo intenta calmar al herido (s. 9). No se trata de una mera mención de los habitantes que viven en un pueblo, aunque así lo han visto por varios críticos:

— ¿Cuántos vecinos tiene este pueblo?

— Doce.

— ¿Doce sólo? ¿Y habitantes?

— Sesenta o setenta.

— ¿Con los niños y mujeres ...?

— Con los niños y mujeres. No tiene más que contar las casas; a casa por vecino, eche la cuenta. Doce casas, doce vecinos<sup>38</sup>. (p. 45)

Partiendo de que estoy de acuerdo con lo que observó Jiménez Madrid acerca del médico, a quien calificó como un “protagonista intensivo”<sup>39</sup>, en la obra se puede apreciar que él es el que tiene más apariciones y ocupa más páginas. Manifiesta una conciencia de profesionalidad como médico, ya que no le importa visitar a un enfermo a pesar del calor y la distancia a que se encuentra el enfermo:

---

<sup>38</sup>Sanz Villanueva cree, a través del este diálogo, que “es representativo de cualquier otro pequeño lugar de la geografía española”. Santos Sanz Villanueva, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, vol. I, Madrid, Alhambra, 1980, p. 337.

<sup>39</sup> Véase R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, p. 40.



— No, voy a ver al chico de Amador.  
— ¿Con este calor?  
— No hace tanto.  
— ¿Qué no hace tanto? Aquí nadie se movería por una cosa así a esta hora. (p. 47)  
— [el médico] ¿Queda lejos?  
— Un poco. Traje dos caballerías.  
— [el médico] En seguida bajo.  
Se vistió lo más aprisa que pudo. (pp. 176-177)

En cambio, casi no sabemos nada de su pasado, salvo el viaje a Galicia con su familia y las alusiones contenidas, en la secuencia 36, en la que hay una transformación personal mediante una especie de retiro, que comentó J. Alsina. En esta secuencia, se observan un par de momentos del tiempo retrospectivo: el médico recuerda su época de ayudante en las consultas. Aquí podemos también percatarnos de que el médico es un buen samaritano que intenta ayudar a otros, es decir, que podemos apreciar su humanitarismo<sup>40</sup>. Sería, también un punto de conexión con los neorrealistas italianos, como Totò en *Milagro en Milán*:

---

<sup>40</sup> Sobre el humanitarismo como temática, cfr. L. M. Fernández quien relacionó las novelas españolas de los años cincuenta con las películas neorrealistas italianas. Luis Miguel Fernández, *El neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Univ. de Santiago de Compostela, 1992, pp. 173-191.

«El prójimo es odioso porque le odiamos; si amásemos a los demás los encontraríamos amables.» Pero él no le odiaba, ¡era tan fácil amar! (p. 185)

El mismo lo confiesa que “no era valiente, ni abnegado, sólo estaba seguro de tener un buen corazón y por ahí la vida le tenía cogido” (p. 199).

No suele haber una descripción física de los personajes y, al menos en esta obra, cuando la hay se limita a describir los gestos o la indumentaria. Raramente se accede al dibujo de un personaje; sí en la página 15 refiriéndose a don Prudencio: “la cabeza brillante del viejo orlado de mechones grises en las sienes apareció en el ventanillo, sobre la puerta”<sup>41</sup>. En cambio, las alusiones al carácter totalitario y al orgullo de don Prudencio aparecen en varias ocasiones por distintos personajes. No obstante, Iglesias Laguna quiere diferenciarle de los caciques de Luis Romero y Elena Quiroga, alegando que don Prudencio “vive retraído, aconchado con la joven Socorro, sin más interés que cobrar los intereses productos de la usura. No se inmiscuye en nada, y cuando el médico le birla a la guapa Socorro, ni siquiera reacciona”<sup>42</sup>:

---

<sup>41</sup> O la breve descripción física de Pilar: “Le echó unos cincuenta años; tenía la gordura fofa de los que en el campo no trabajan (...). (pp. 80-81)

<sup>42</sup> A. Iglesias Laguna, art. cit., (1971), p. 19.

Seguramente el viejo estaba acostumbrado a mandar en los hombres de aquel pueblo, y a que se le obedeciera prontamente. (p. 50)

— [el padre de Martín] En la vida se ha visto orgullo así. ¿Es que se va a hacer de menos porque vaya otro con él? (p. 113)

— [Alfredo] Claro que tan poco. Con los desplantes que nos dio en toda su vida, uno más no es como para ofenderse a estas alturas. (p. 114)

La nota que para el médico le habían extendido no había salido de su cartera; (...) (p. 206)

Más tarde venía un dolor agudísimo y repentino, los ahogos y desmayos que le derribaban sobre la cama, exámine, luchando por vencer a su cuerpo, a la enfermedad, al orgullo que le impedía llamar a Antón o a su mujer, pedir auxilio, salir al balcón y gritar al pueblo que se moría, que tenía miedo, que llamaran a un médico, aunque fuera al que él más detestaba, al que le había herido, el único que podía aliviarle un poco. (p. 207)

Su último y resistente orgullo se puede ver en al final de la novela, cuando le encuentran agonizando. La mujer de Antón quiso llamar al médico, y el moribundo que negó con su último respiro:

Aspiró hondamente, en un esfuerzo por hablar, y musitó:

— No, no. (p. 232)

Cuando aparece el médico en su casa, repite su última palabra en la novela:

— ¡No, no ...! (p. 232)

Además de don Prudencio, el orgullo de Alfredo y Baltasar se puede contemplar respecto a sus hijas; al primero no le convence la idea de que sus hijas se vayan a la capital para servir a otros y, al otro, su orgullo le impide a visitar a su hija sifilítica, que moría sola, y tampoco dejaba que fuera su mujer:

Lo que no quiero es que mis hijas vayan a la capital a servir a nadie, al menos mientras yo viva y tengan aquí su casa.  
(p. 127)

— ¿Baltasar? Ya le conoce usted. Ni fue a enterrarla, ni dejó a la mujer que fuera. No ha vuelto a hablar de ella; como si no hubiera sido hija suya<sup>43</sup>. (p. 128)

Finalmente, lo que ocurre es que el médico se convierte en el cacique, pero no por su propia voluntad sino por los mismos habitantes del pueblo que le quieren tomar por un nuevo cacique. Gil Casado ha citado esta novela para explicar el caciquismo: “el destino de un pueblo a quedar siempre sujeto a un cacique, como consecuencia de su carácter abúlico y

---

<sup>43</sup> Esa enfermedad fue tratada también en *El bello verano*, de Cesare Pavese, pues la padece el personaje de Amelia.

pobre”<sup>44</sup>. También Sanz Villanueva, no tan convencido como el anterior, da la razón a los vecinos de otro pueblo sobre su comentario de que el médico se va a convertir en un nuevo cacique: “El desprecio de don Prudencio por el pueblo puede equipararse al desaire que supone el gesto del médico al comprar la casa del rico y esperar, desde ella, su victoria”<sup>45</sup>. Contamos con un ejemplo evidente:

— Y lo de la chica que le quitó a don Prudencio. Está bueno, hombre, que tengan que venir de fuera a enseñarnos cómo hay que hacer con el viejo. Un médico así nos falta aquí, no el carcamal que nos mandaron.

— Y luego dicen que no sabe lo que hace — continuó Pedro —; ése en un par de años se hace el dueño del pueblo. (p. 217)

Además de esta declaración del vecindario de otro pueblo, el narrador indirectamente deja huellas para que nosotros creamos que la figura de don Prudencio va a perder su autoridad, pese a mantener su orgullo hasta final. Ya hemos visto en la página 83 la peculiar costumbre de don Prudencio de contemplar el pueblo, lleno de orgullo y sentimiento de ser superior. Esto

---

<sup>44</sup> Pablo Gil Casado, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix-Barral, 1973, p. 244.

<sup>45</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, p. 338.

contrasta con un don Prudencio abandonado por Socorro, hecho que le produce un gran dolor<sup>46</sup>:

Había sacado su sillón de mimbre al huerto, *tras la casa*, y desde allí dominaba la carretera, *oculto de las miradas del pueblo*. Ya no aparecía en el balcón como antes; *se escondía* de sus vecinos dormitando todo el día cara a la montaña, entre las marchitas nabicoles. (p. 204) (El subrayado es mío.)

Oyó pisadas en el corral y la voz de Pepe.

— ¡Don Prudencio!

— Estoy en el huerto, aquí *detrás*. (p. 208) (El subrayado es mío.)

Su estado de hundimiento se intensifica más cuando, de vuelta de la ciudad, llama a Socorro.

El día que don Prudencio fue a la capital antes de llevarse un disgusto porque su único hermano se había ido de vacaciones sin avisarle, sabiendo que él le iba a visitar la esa fecha, estuvo contemplando los progresos de la ciudad tras cada

---

<sup>46</sup> Esta situación dramática hace que Concha Alborg considere a Socorro como el personaje estructuralmente más importante de *Los bravos*: “De acuerdo con la terminología de Bourneuf y Ouellet es un agente de la acción, puesto que de ella, en gran parte, depende el desarrollo de la novela. Más concretamente, Socorro es «l’objet désiré». Por Socorro, más que por ninguna otra razón, se queda el médico en el pueblo”. C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 93.

visita que realizaba, y comparándolos con los monumentos de la ciudad que no evolucionaban. En este pasaje creo que se puede comparar al viejo de siempre en el pueblo con el joven médico que viene de la ciudad.

Y todo lo *viejo*: la catedral, la plaza mayor, que ya no era la *mayor*, sino la más *antigua*, las cosas ordenadas de escudos y barrocas ventanas, las calles umbrosas donde dormía el silencio huido, aferrado a las piedras muertas, quedó a un lado envuelto en un halo de respeto y afectuosa indiferencia. (p. 131) (El subrayado es mío.)

Así como el médico sería un “personaje redondo”, siguiendo la terminología de Edward Morgan Forster<sup>47</sup>, ya que nos ofrece un cambio de personalidad en la novela, don Prudencio se correspondería con un «personaje plano», quien no ha querido transformar su carácter. Con todo lo que he comentado, el antagonismo entre ellos -la oposición entre don Prudencio y el médico, cuya tensión conflictiva se establecería estructuralmente en la novela-, aunque su encuentro se produce sólo dos veces, en toda la novela, se puede resumir con las palabras de Jiménez Madrid:

---

<sup>47</sup> Los “personajes planos”, según define Forster son los “se construyen en torno a una sola idea o cualidad” y para “personajes redondos”, que “no (...) podemos resumir en una sola frase”. Edward M. Forster, *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 2000, pp. 74 y 76.

Si hemos visto al médico con plena conciencia ética de su labor, con el sentido evangélico de su entrega y servicio al prójimo, la imagen que nos depara el presunto cacique en la capital, no es sino de pena, abandono y soledad. Con el hermano que no le recibe, con el sello de la muerte a sus espaldas, su imagen es antes de compasión que de odio<sup>48</sup>.

Otra valoración interesante sobre los dos personajes antagonistas proviene de Gastón Gaínza:

La vida de don Prudencio va en descenso, es un hombre senil; en cambio, el médico es joven; está en la edad en que se trazan planes, se hacen proyectos, se intentan empresas vitales de trascendencia<sup>49</sup>.

En algunas ocasiones se puede observar un tratamiento irregular en los personajes, pues no se respeta su enfoque desde el comienzo hasta el fin; a veces hay cambios en el tratamiento de los mismos sin ninguna razón aparente. En general, el

---

<sup>48</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 55.

<sup>49</sup> Gastón Gaínza nos revela las características de don Prudencio y el médico. De entre ellas, quiero destacar que “el médico es símbolo de salvación. Trae al pueblo un testimonio de la ciencia, y encarna una aspiración humanista que contrasta con la animalidad y el primitivismo característicos de los bravos [se refiere a los aldeanos]”. G. Gaínza, “Vivencia bélica en la narrativa de J. Fernández Santos”, *Estudios Filológicos*, (1967), n° 3, p. 107 y ss.



tratamiento de “usted” a don Prudencio no cambia, y éste casi siempre trata a los demás de “tú”, excepto al médico. Esto se puede observar en el primer encuentro entre ellos en la obra:

— ¡Doctor!

El médico se detuvo.

— ¿Lleva mucha prisa?

— ¿Quería algo? (p. 49)

El tratamiento utilizado por el médico varía: a don Prudencio, obviamente le trata de usted y también a Alfredo, y de tú a casi todos los demás personajes. Y esto es así porque, primero, socialmente la profesión de médico es respetada por la sociedad de entonces y, segundo, gracias a ello el médico se siente algo superior a los campesinos por lo que, aunque sin intención, se convierte en el nuevo dueño sustituyendo a don Prudencio.

— [A Manolo] ¿Antes de nacer tú? (p. 111)

— [Éste al médico] No es vida para usted esto. (p. 111)

— [el médico] Tú eres extremeño, ¿no?

— [Vidal, el pastor] No, señor; de junto a la Fregeneda. (p. 181)

Según Concha Alborg, “Prefiere el autor nombrar a sus personajes con sencillez, generalmente sin apellidos, y sin

diminutivos o apodos. Conforme a su idea de lo que representa un nombre propio, ya desde su primera obra deja a algunos personajes sin nombrar -el médico y el viajante en *Los bravos*<sup>50</sup>. Aun diría más, si se trata de las mujeres, normalmente están desprovistas de nombre, sobre todo las casadas. Las llama: la de Manolo, Antón, Martín o la madre de Amparo, la de novia de Antonio. Socialmente no se las valoraba en su época, su función se limitaba a ayudar o servir a los hombres. Curiosamente, las solteras de la novela sí reciben un nombre: Socorro, Amparo, Blanca, Isabel, Asunción, etc.

La vida de ellas está sometida sin cesar al trabajo, aun un domingo, y “[Es] la descendencia, el placer y los hijos; un silencio prolongado hasta el fin de sus días”. (p. 223)

En la cita de arriba, C. Alborg afirmaba que los personajes de *Los bravos* se presentan sin apellidos, diminutivos ni apodos. Sin embargo, el forastero, según se le denominó primero cuando le vio Manolo, va a acumular apodos conforme a las distintas situaciones. Antes de descubrir la estafa, generalmente, le llaman el viajante o el de los zapatos; luego su denominación por los aldeanos y el narrador sería la de estafador:

Manolo, desde su puerta, fue el primero en ver al *forastero*.  
(p. 44)

---

<sup>50</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 145.

— [Antón] ¿Quién será?

— [Manolo] Será algún *tratante*. (p. 45)

*El viajante* se sentó sobre una lávana que servía de banco y comenzó a liar un cigarro (...) (p. 58)

Manolo sirvió el vaso y estuvo mirando cómo se lo bebía.

— [Antón] Ya sé quién es *el de los zapatos*.

— ¿*El paisano* de esta mañana?

— Se lo dijo Amparo a mi mujer. Se queda a dormir en su casa esta noche; es *representante de un banco*. (p. 61)

— A los del banco. ¿No ha visto a *un paisano de luto* que andaba por ahí esta mañana? (p. 65)

Vio el rostro del *reo*. (p. 197) (Todos los subrayados son míos)

En mi opinión, en *Los bravos* han pasado demasiado sucesos como para ser una novela en la que *no ha sucedido nada importante*; a saber: ha ocurrido un accidente laboral, una estafa, un disparo que hiere a una persona, un enamoramiento instantáneo, una boda, una matanza, una muerte, despidos, etc., en un lugar pequeño ya que, como dice Maria Castaldi, la mujer de Fernández Santos, “Una docena de casas, una iglesia medio derruida, una taberna y un río que lo atraviesa, formando un pequeño islote entre dos puentes romanos: Cerullada, un pueblo muy pequeño de escasa importancia que rara vez aparece en los mapas”<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Maria Castaldi, “La aldea de *Los bravos*”, *El País*, 2- jun.- 1991.

Fernández Santos cita a Jakob Wasserman quien dice que “El destino de un pueblo es como el destino de un hombre. Su carácter es su destino”. En efecto, Fernández Santos “no formula puntos de vista personales ni amargos acusaciones, pero a través de las páginas de su novela se perfila un auténtico cuadro de la vida rural española a fines de la década de los años cuarenta: penurias y fatigas, apuros y recelos de aquellos «bravos» que todo lo sufren”<sup>52</sup>. Algunos personajes de *Los bravos* han mostrado su bravura ante la pasividad de otros: hay que subrayar que el médico ha actuado como un buen hombre, cumpliendo con profesionalidad, que Socorro, quien había sido la querida de don Prudencio, decide unirse con su verdadero amor desafiando las represalias, que don Prudencio no ha perdido su orgullo y dignidad, a pesar de que peligraba su vida, cómo, en un plano distinto, Amparo ha mantenido su carácter en la escena de la conversación con su madre, abroncando a los hombres del pueblo por ser dóciles ante el viejo; que Pepe, aunque sin una idea muy concreta, se ha marchado a la capital para probar suerte, que Alfredo ha desafiado a la autoridad infringiendo la ley, que para él no era suficientemente dura como para dejar de pescar la trucha, y, por qué no, cómo unos niños anónimos han entrado en la casa de don Prudencio, a quien teme todo el mundo, después de romper un cristal de su casa.

---

<sup>52</sup> Boris Osés, “Tres maestros de la narrativa española contemporánea”, *Letras*, (1982), nº IV, p. 87.

Esos personajes son hombres valientes, “algunos bravos”. A pesar de que “la vida valía poco” (p. 229) lucharon por encontrarle un sentido a la vida, porque “la vida no era tan sencilla como la gente suponía” (p. 201).

Puede que el espíritu de lucha quede permanentemente en la narrativa española como el nombre de Fernández Santos en una calle de Cerulleda<sup>53</sup>.

---

<sup>53</sup> M. Castaldi, art. cit., (1991).

### 5-1-5. El espacio

Para el estudio del espacio de la narrativa de Fernández Santos conviene partir desde las tendencias de los autores de la generación del medio siglo: una de sus características es la reducción del espacio literario, unido a, según hemos visto, la reducción temporal. Así, fácilmente podemos encontrar en los estudios sobre Fernández Santos mención de un espacio cerrado y del conocimiento del lugar donde transcurre la novela, sobre todo, en su etapa neorrealista<sup>54</sup>. Además, él mismo confesó en varias ocasiones que le interesaba más el campo que la ciudad donde siente cierta agorafobia.

Este espacio que aparece en la novela de Fernández Santos puede relacionarse con el de W. Faulkner; además, el espacio laberíntico en tierras leonesas le relaciona con Juan Benet. No voy a repetir lo que han justificado innumerables críticos, sino que reitero que Fernández Santos conocía palmo a palmo las tierras leonesas, por su origen familiar y porque las visitaba continuamente, como las colinas y montañas de

---

<sup>54</sup> Jorge Rodríguez Padrón realizó tesis sobre la narrativa de Jesús Fernández Santos en 1977. Y, aunque no he podido consultarla, sí conozco sus artículos y libros acerca del novelista. En uno de ellos se lee que “*Los bravos* será la novela del espacio; el lugar será el verdadero protagonista y, en cierto modo, el libro nace como homenaje del autor a las gentes del pueblo leonés de sus mayores.” J. Rodríguez Padrón, *Estudio preliminar en La que no tiene nombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982<sup>2</sup>, p. 18.

Segovia, porque estuvo encerrado allí durante la Guerra Civil; finalmente, él se lanzó a conocer España como hicieron Zavattini, los cineastas españoles y, cómo no, sus compañeros de la generación del medio siglo: por ejemplo, Ignacio Aldecoa recorrió muy diversos lugares y experimentó la pesca en un barco antes de escribir *Gran sol*.

Como es bien sabido los cineastas italianos tenían preferencia por los lugares abiertos y naturales. Rossellini insistió en filmar su película *-Roma, città aperta-* en el mismo lugar en que aconteció el suceso y Visconti, en *La terra trema*, rodó toda la película sin ningún escenario artificial en un pueblo pesquero, incluso utilizando a los pescadores como actores. H. Esteban Soler apunta que ese sentimiento hacia el paisaje es preponderante en los neorrealistas, “como en el 98, hacia el paisaje castellano como claro exponente de una manera de ser de un pueblo, superadas las barreras particulares; y es identificación entre hombre y paisaje, y hasta quizás uno como reflejo del otro o viceversa”<sup>55</sup>.

*Los bravos* presenta un escenario reducido, el pequeño pueblo con solo doce vecinos<sup>56</sup>, y cuenta con dos salidas fuera de

---

<sup>55</sup> H. Esteban Soler, art. cit., (1971-1973), p. 298.

<sup>56</sup> En una entrevista con Benjamín Prado, Fernández Santos concretaba el espacio de varias novelas suyas: “Están basados [refiriéndose a *Los bravos*, *Los jinetes del alba* y “Cabeza rapada”], casi todos ellos, en lo que conocí en el pueblo de mis padres. Cerullada, en la frontera astur-leonesa. Allí, un cambio en el tiempo, una mala

la provincia: la visita del médico a Pascual, un pastor enfermo, a la montaña, la de don Prudencio a la capital para ir a la consulta de un médico especialista, o la de corta distancia de Pepe a la estación con distintos personajes. En estas dos primeras salidas, según J. Alsina, el médico y el cacique “tienen cada uno su propio espacio de retiro y reflexión: la ciudad y la familia para don Prudencio, la montaña y los pastores para el médico”<sup>57</sup>.

A veces un factor de la naturaleza (la lluvia en ss. 6 y 7) o un animal (perro, pájaro) nos advierten del cambio espacial, incluso ejercen como agente que nos lleva a otro núcleo de la acción. El más claro ejemplo se puede ver entre el cierre de la secuencia 29 y el arranque de la siguiente<sup>58</sup>.

En cuanto a las descripciones, se observa que se inclina por un estilo cinematográfico para la presentación de los personajes, a esto se puede añadir la influencia del conductismo, que se centra en los movimientos de los personajes o en lo que se ve exteriormente. En la presentación

---

cosecha, son hecatombes difíciles de comprender para las personas ajenas a todo ello”. B. Prado, “Grandes historias de pequeñas derrotas”, *Olvidos de Granada*, (1985), nº 13, p. 40.

<sup>57</sup> J. Alsina, art. cit., (1993), p. 89.

<sup>58</sup> Para el factor de la naturaleza (lluvia) se puede consultar, en esta misma tesis, en la página 461, y para el pájaro en la página 310. El papel del pájaro ya fue visto por R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, pp. 46-47.



del hombre de los zapatos, el estafador, podemos observar que el autor nos lo presenta como una serie de fotografías:

Bebió de nuevo; bajo el sol, el agua caía murmurando y el verdín en el fondo se agitaba. Mirando las montañas a lo lejos y el camino de los puertos quedó inmóvil; su traje negro destacaba sobre el calor de las casas, sobre la tierra misma, más sucio que la cal de la iglesia. Los zapatos, aunque viejos, parecían ligarle a la capital o algún pueblo importante y ahora, limpiando los cristales de sus lentes, era tan ajeno a la tierra, al río, al pueblo entero, como una extraña planta que el mes de calor hubiera hecho brotar junto a la fuente. (p. 61)

En la escena donde Amparo y el viajante se sientan a comer en la casa de ésta, la descripción se asimilaría a una acotación de un guión cinematográfico:

La miró hondamente. Tras ella, el sol dibujaba la sombra de la puerta en la pared. Maldijo el sol; se maldijo a sí mismo sin saber por qué. Amparo, sentándose junto a la mesa, preparó la comida, mondando con cuidado las patatas pequeñas y rojizos. El viajante se sentó a su lado; por un instante sólo se oyó el rumor de las cortezas cayendo al suelo; luego, comenzó a hablar como si en ello le fuera la vida. Frente a la ventana cruzó el coche de Pepe levantando una ráfaga de ladridos a su paso. (p. 76)

Frente a este afán por presentar los personajes como si fueran secuencias cinematográficas, Fernández Santos no se preocupa mucho por describir los espacios interiores. Desde la primera secuencia, el autor se centra en los movimientos de los personajes y, lo mismo ocurre, cuando Antón se despierta de la siesta. El espacio se sitúa por primera vez en su casa, pero, no sabemos cómo es ni por fuera ni por dentro, solamente nos informa de sus acciones y de las de su mujer:

Antón Gómez, representante del secretario del Ayuntamiento para el pueblo, se incorporó en la cama, donde dormía la siesta con su mujer, y sentándose a los pies, sobre la colcha, se frotó los ojos y respiró ruidosamente. Trató de peinarse con los dedos y miró su escuálida cara en el espejo. Con las alpargatas en la mano entró en la cocina, intentando encontrar entre los platos sucios, en el cajón del pan, la lista del médico. Como no la encontró, pensó despertar a su mujer, pero siguió buscando. (p. 14)

Estas descripciones del espacio interior, en las que abundan los verbos, contrastan con las del exterior, sobre todo, con las que se destinan a la naturaleza. En ellas, el autor cambia su postura, y describe con más detalles:

Apareció un resplandor tenue sobre la montaña, a espaldas de las casas. El cielo se aclaraba rápidamente,

borrando sus estrellas, hendido por el arco creciente de la luna que recortaba sobre la cumbre el perfil de los piornos y avellanos. Siluetas negras, retorcidas, nimbadas un instante de un halo amarillento, como presas de un incendio lejano. El globo siguió ascendiendo, cada vez más pequeño a medida que ganaba altura, hasta quedar colgado, inmóvil en lo alto. (p. 25)

#### 5-1-6. Crítica social: el pueblo *versus* la ciudad

Uno de los rasgos que comparten los autores de la generación del medio siglo es la crítica social que subyace en sus novelas. Por el afán de reproducir la realidad española de entonces, los novelistas realizan una crítica social como señal de protesta hacia el gobierno franquista. En las obras de Fernández Santos se hallan, también, críticas hacia la sociedad reprimida, especialmente, a la de pueblo o al campo donde la pobreza es el principal problema: a menudo, los compara con la ciudad próspera, aunque en ella igualmente se encuentran problemas como la emigración masiva, los suburbios, los marginados, etc. Se aprecia la imagen negativa de la ciudad y sus gentes, de nuevo, en el diálogo entre el médico y Alfredo:

— ¿Sabe qué decía mi padre?

— No sé.

— Pues decía que ustedes, los de las capitales, se pasan la vida estudiando para, luego, venir a sacarnos el dinero a los pobres. (p. 158)

La secuencia 27 viene marcada por las costumbres del pueblo, junto con el duro trabajo del campo que realizan los campesinos, incluso en domingo:

Domingo. fueron quedando uncidos los carros al alba, como un día cualquiera, para trabajar la madrugada, y los

que tenían tierras fuera de la carretera, donde no llegaban los ojos de los guardias, echaron la hoz al cinto para aprovechar el tiempo segando un poco también. (p. 103)

A eso de las ocho, los que trabajaban en el campo miraron el sol que ya iba sobre el pueblo, y atando con parsimonia el pan acababan de segar emprendieron el regreso. (p. 104)

Cuando vuelven del campo, las mujeres tampoco se libran del trabajo, como los hombres:

Las mujeres, el domingo lavaban. Llegaban al final de la semana tan cansadas como los hombres, pero era preciso lavar, y sólo este día podían hacerlo. Junto a la fragua, donde el río más lento, una hilera chapoteaba sobre pizarras lisas y negruzcas, clavadas en el limo del fondo. (p. 106)

Pero a pesar de sus palabras, ellas estaban orgullosas de que sus hombres pudieran holgar un día a la semana, y para que lo hiciesen se afanaban sobre las lávanas, porque desde niñas se les había enseñado que habían venido al mundo para servirlos y hacer, con frío o calor, en buen o en mal tiempo, todos los trabajos. (p. 107)

Todo esto contrasta con la imagen que nos describe don Prudencio, mediante el estilo indirecto libre, cuando llega a la capital:

Ya estaba en la capital; aquello era vivir: calles lisas, bien pavimentadas, bares, teatros, gente bien vestida, automóviles y las macetas de albahaca luciendo en lo alto de las farolas, a lo largo de los paseos. (p. 129)

Además, justifica la emigración de los jóvenes a la capital:

No entendía de negocios, pero comprendía por qué los jóvenes luchaban por venir a la capital, por qué abandonaban la tierra y la familia para ir allí a establecerse. (p. 130)

En *Los bravos* la crítica social apunta la pobreza de los campesinos y su única solución se considera la emigración, como hacen Pepe y Crispín. Los que deciden no emigrar a la ciudad ni siquiera tenían fe en que mejore la situación<sup>59</sup>. Se ven tan reprimidos que ni siquiera intentan, y parece que están sometidos a trabajar para “sobrevivir” no para “ir mejorando”. En una conversación del médico y Alfredo se observa una opaca filosofía de la vida campesina por parte de Alfredo:

---

<sup>59</sup> La poca fe que tienen los campesinos de *Los bravos* fue interpretada por Carlos Zamora relacionándola con el tiempo que transcurre en la novela: “el otoño-que-se-dirige-al-invierno con que concluye *Los bravos*, representa la imposibilidad, al menos provisional, de resolución del problema social planteado en la novela”. C. Zamora, “Tiempo e ideología en dos novelas sociales españolas”, *Revista de Estudios Hispánicos*, (1985), vol. 19, nº 2, p. 72.

El médico se dijo que era bien triste cosa ser pobre en un pueblo de pobres. Preguntó a Alfredo por qué Antonio no sacaba más dinero de la herrería.

— Sacar, saca; pero una buena tierra da en un verano lo que la herrería en tres años, y las que él tiene no valen nada. Además, son pequeñas; en dos días todo el pan que recoge lo tiene en casa. Buena le espera ...

— ¿Por qué? ¿Por casarse?

— Ya verá cuando empiezan a venir los crios. Más le valía no nacer ...

— ¿Por qué, hombre?

Alfredo se había vuelto y le miraba con firmeza, casi con rencor.

— Para pasar hambre y miseria toda su vida, para eso se casaron. (p. 150)

Todos los campesinos de la aldea se ven sujetos a una repetición que no llega nunca a un progreso individual y social. Una jovencita como Amparo no tiene ilusión por la vida, así, ella ve “El mundo [que] valía poco. Trabajar, trabajar siempre en invierno y en otoño (...)” (p. 155), y aún peor cuando se enfermó su madre y le quitó el trabajo, lo poco que le quedaba para distraerse: “Se acabaron los juegos, empezó la rueda. Girar, girar ... ¿para qué?”<sup>60</sup> (p. 156). Y la misma reflexión se repite más

---

<sup>60</sup> Según la opinión de C. Zamora, “en este contexto es sumamente significativo que Amparo, para describir su propia vida, se sirva de la

tarde, al despedirse del estafador: “La vida valía poco; era preciso seguir el curso de la rueda: girar, girar ...” (p. 228)

Al cura ya no le interesan los problemas del pueblo, sino que se aburre al reunirse con ellos<sup>61</sup> (p. 123). Y es que está frustrado, “después del aborto de su plan de inspirar en sus feligreses el coraje, mediante la religión, para hacer frente a la vida difícil que les ha caído en suerte”<sup>62</sup>:

Al principio aquello le había hecho sentir una gran amargura. Ahora, al cabo de los años, todos se había desvanecido, como las ilusiones forjadas en la infancia, sin dejar tras sí ningún resquemor, ninguna pena. (p. 124)

Tal frustración le lleva hasta a parecer un ateo, conforme a la opinión de M. Thomas<sup>63</sup>; su desinterés hacia el pueblo viene marcado con la retórica anafórica de la repetición de la negación:

---

imagen de la rueda que gira sin aparente finalidad”, es decir una “abulia” como apuntaron otros críticos. *Idem*, p. 82.

<sup>61</sup> Por cierto, ni al cura le caen bien los hombres del pueblo, ni a ellos les cae bien él. Hay un distanciamiento del cura hacia el pueblo, quien de alguna forma no cumple con su deber social y eclesiástico. El caso contrario viene en la página siguiente cuando enferma Baltasar gravemente, y rechaza la visita de don Manuel diciendo: “Quiero morir en paz.” (p. 124)

<sup>62</sup> C. Zamora, art. cit., (1985), p. 76.

<sup>63</sup> M. Thomas, art. cit., (1980), p. 90 y la cita 4.



“No le importaban ..., ni las tierras ..., ni aquellas mujeres ...”.  
(p. 123)

La secuencia 36, según R. Jiménez Madrid, “ha sido montada para denunciar la ignorancia, miseria, ostracismo, migración y soledad en la que viven los pastores de las montañas”<sup>64</sup>. Todo lo mencionado, en cierto modo, induce a la valoración que había hecho Gastón Gaínza en su artículo:

La existencia vacua, la falta de destino, constituyen el motivo básico de la novela. Hombres y pueblos aparecen en ella, acosados por una acechanza que nunca se objetiva definida y nítidamente<sup>65</sup>.

Así, los personajes son abúlicos, carecen de voluntad, y su existencia aparece como una enajenación en la que no parece posible ninguna salida.

---

<sup>64</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 55

<sup>65</sup> G. Gaínza, art. cit., (1967), p. 105.

### 5-1-7. Técnica cinematográfica

Establecer la relación existente entre literatura y cine resulta complicado, y lo es más, en los primeros años cincuenta, cuando las novelas españolas, según se ha dicho, manifiestan una influencia tanto de las novelas norteamericanas de entre guerras y de las de italianas, como de las técnicas cinematográficas. Sin embargo, se puede apreciar en un artículo de Carmen Peña-Ardid la permeabilidad de los recursos cinematográficos en las novelas españolas de los años cincuenta y sesenta, pues en opinión de Juan García Hortelano, “las lecturas cinematográficas formaban parte del bagaje de un escritor [y] el novelista, consciente o no, las incorpora a su quehacer narrativo”<sup>66</sup>. Es innegable que existen entre literatura y cine muchos componentes semejantes, que afectarían a las condiciones creativas de las dos artes. La influencia recíproca se aprecia en técnicas como la elipsis, el *flash back*, la simultaneidad de tiempos, etc. Es de especial importancia, en el área de la literatura, la “mirada del narrador”, algo sobre lo que insistió L. M. Fernández:

Tanto desde la narratología comparada como desde la semiopragmática se han producido aportaciones en lo que

---

<sup>66</sup> Carmen Peña-Ardid, “La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, (1991), tomo XVIII, fasc. 1 y 2, p. 169.

se refiere a la ubicación de la mirada del narrador, del personaje, o del espectador, las cuales señalan la importancia creciente del saber visual frente a otros saberes que no derivan de lo visto sino de lo conocido por otro tipo de informaciones no visuales<sup>67</sup>.

Gonzalo Sobejano señaló “la óptica cinematográfica” en *Los bravos*, comentando que “más sucesivas que simultáneas, parecen ajustarse reposada y penetrantemente a los movimientos de una cámara experta en la distribución de primeros y segundos términos, (...), contempla el exiguo y sufrido vecindario desde un ángulo de sencillo reconocimiento y aun estoica impavidez. La función de cámara del cine hace que nos perciba, principalmente, en la elisión de las transfiguraciones y en las perspectivas fragmentarias a través de las que se forman una imagen total”<sup>68</sup>.

La técnica cinematográfica en las novelas de la generación del medio siglo fue vista ampliamente por H. Esteban Soler y Luis Miguel Fernández, Este último autor comenta que la primera secuencia de *Los bravos* “se basa en imprimirle a toda la secuencia un ritmo visual, porque la brusca irrupción de la violencia y la sangre se hace a través de varias marcas

---

<sup>67</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 252.

<sup>68</sup> Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Editorial Prensa Española, 1975, p. 323.

visuales”<sup>69</sup>. En mi opinión, creo que hay tanto un «ritmo visual» como un “ritmo verbal”, una aceleración del movimiento que se presenta mediante abundantes verbos en pretérito indefinido; se crea una lectura jadeante, también por sucesivas comas y puntos y coma, equivalente a la situación que surge por el accidente:

El caballo se detuvo ante la puerta; el más viejo de los que le montaban se apeó, y luego de atarle entró hasta la cocina; allí no encontró a nadie, y sólo volviendo, en el pasillo, halló a Manolo preguntándole qué deseaba. (...)

El viejo puso gesto de disgusto y pareció meditar. Salió a mirar al chico sobre el caballo, inmóvil en el porche, y el chico le devolvió la mirada, interrogándole a su vez. Manolo salió a la luz y vio la mano ensangrentada. (p. 9)

Este recurso cinematográfico -una serie de primeros planos en panorámica-, junto con ralentización, se hace visible no sólo en *Los bravos* sino también en otras novelas de esta época. Veremos un ejemplo de ralentización de *La zanja* de

---

<sup>69</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 258. Y lo subraya H. Esteban Soler diciendo que “(...) la aparición de *Los bravos*, destacó la primera secuencia de la novela en que se muestra (en técnica cinematográfica) la mano malherida apoyada en la mesa y el dueño del bar limpiando cuidadosamente el contorno sin tocarla, advirtiendo la conversión de esa en personaje”. H. Esteban Soler, art. cit., (1971-1973), p. 289.

Alfonso Grosso, que al igual que en *Los bravos* se sitúa en la primera página. Así tenemos idea de que estos recursos cinematográficos no fueron una moda instantánea sino que perduraron en las novelas españolas:

Tosió dos veces, débilmente, con una tosecilla seca. Luego, escupió. El salivazo cruzó el caballo de frisa y se fue a estrellar sobre el montón de arena que impide el tránsito rodado por la calzada en obra<sup>70</sup>.

En el apartado en que trataba del espacio de esta novela, he mencionado que un pájaro podría ser capaz de llevarnos a otro lugar de acontecimientos, y he puesto el ejemplo de las secuencias 29 y 30: el cierre y el arranque de ellas. En ellas, podría verse una técnica cinematográfica, la del encadenado: las secuencias están separadas por asteriscos, a primera vista son distintos lugares, pero luego se van a enfocar como si se juntaran las imágenes, sin corte, con los segundos planos; la cámara va a seguir enfocando al pájaro, en primer plano, y cuando tengamos una imagen total, habremos cambiado de un espacio a otro:

---

<sup>70</sup> Alfonso Grosso, *La zanja*, José Antonio Fortes, ed., Madrid, Cátedra, 1981, p. 145.

Por la ventana, de par en par, le llegaba el susurro del río. Respiró hondamente. Un ave nocturna cantó a lo lejos. (s. 29, pp. 138-139)

\* \* \*

El pájaro volvió a cantar, agitó las alas mansamente y se lanzó al aire remontando el espacio frente a la iglesia. Cruzó sobre el corral; su sombra oscura bajo las estrellas se meció un instante frente a la casa de Pilar, y finalmente, pasado el río, fue a posarse en el tejado de Amador. (s. 30, p. 139)

Además de esta técnica podemos captar la elipsis y otros elementos concomitantes que forman parte de esta novela. La mejor secuencia donde se contempla la elipsis es en la última parte de la 12: “La muchacha, al responder, devolvió hondamente su mirada” (p. 64). La elipsis conlleva una consumación del amor entre el médico y Socorro y, de modo que resulta fundamental para entender la repentina marcha de Socorro con el médico<sup>71</sup>, y como consecuencia don Prudencio se lleva la sorpresa de no encontrar a Socorro cuando vuelve de la

---

<sup>71</sup> Posteriormente hay un diálogo entre el médico y Socorro que complementa esa sección:

— [el médico] ¿No vino la luz?

— [Socorro] No, date prisa — le ayudó a meterse la chaqueta—. ¿A qué hora vas a venir mañana?

— Por la tarde, como hoy. Haré por llegar cuando no esté.

— ¿No notará nada?

— No, no tengas miedo. (p. 98)

ciudad con el vestido comprado para ella. (pp. 137-139). O, como dice L. M. Fernández, “una secuencia termina con el intercambio de miradas entre el médico y Socorro y la siguiente comienza con aquél entrando en casa de Alfredo”<sup>72</sup>.

También se puede ver en la escena que el forastero entra en la alcoba de Amparo y ésta se entrega al viajante (pp. 69-70). Curiosamente, las dos elipsis suprimen escenas amorosas, como la que, igualmente, protagoniza la presencia del caballo que ha mencionado Alsina<sup>73</sup>. Esta parte elíptica está justificada en las páginas posteriores:

La luz del día cambiaba a las personas. Él y la muchacha parecían diferentes, desconocidos el uno para el otro, en la oscura, entre las moscas zumbando en el aire y el café pronto a hervir. (p. 74)

La profundidad del campo -una técnica que sitúa a los personajes junto al segundo plano- podría verse cuando don Prudencio va a comprar un vestido para Socorro. Él entra en la tienda y dialoga con la dependienta, sin embargo la forma en que se nos presenta es en tercera persona, mediante el narrador, pero manteniendo la forma del diálogo. Como si hubiera una voz

---

<sup>72</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 269.

<sup>73</sup> J. Alsina subrayó que “El caballo introductor al mundo de la iniciación, ya se vio anteriormente en escenas de marcado carácter erótico”. J. Alsina, *art. cit.*, (1993), p. 98.

*en off*, un narrador nos reproduce lo que él hubiera podido oír del diálogo:

Entró; le preguntaron con amabilidad qué deseaba. Quería un vestido para una muchacha de unos veinte años. ¿No sería mejor llevar el género y que en el pueblo la modista se lo hiciese? No, en el pueblo no había modista. ¿No podría traer a la muchacha para tomar las medidas y confeccionárselo allí mismo? No, no podría traerla. Bien, mirarían a ver si encontraban algo de lo que el señor deseaba. En tanto, ¿sería tan amable de sentarse y esperar un poco?

Se sentó y esperó. (p. 135)

Cuando el cura está aburrido y mientras, le sirven café, en ese momento, la imagen se congela y el cura hace una retrospectiva. Creo que es una técnica muy utilizada en el cine para conocer en el interior del personaje o, como este caso, para describir otro tiempo de la historia. En el regreso del tiempo anterior se visualiza el mismo objeto con el que se sumergió en el tiempo pasado, así se nos indica el fin de la retrospectiva o introspección.

El *café* era malo. Se preguntó qué habría bueno en aquel pueblo (...) (p. 123) (El subrayado es mío.)



Desde ese momento el cura recuerda un pasado en el que tenía fe en ese pueblo y se entera de que ese pueblo no le quería. Después de unas páginas, se vuelve al presente cuando le sirven otro café:

Sirvieron más *café* y otra ronda de copas. Él se excusó, levantándose. (p. 125) (El subrayado es mío.)

La “epifanía” también se da las películas neorrealistas italianas, cuando se pretende darnos una segunda impresión debajo o detrás de la imagen que se nos está transmitiendo. Según palabras de Zavattini es “la mirada epifánica que permite descubrir lo trascendente y monstruoso por debajo de lo trivial”<sup>74</sup>, y así los espectadores se encuentran un significado inesperado, una nueva dimensión. Por ello “se produce una reformulación de la forma del contenido del neorrealismo italiano, con el que coincide en cuanto a la revelación simbólica de lo oculto a través de lo aparentemente referencial, gracias al carácter epifánico de la narración, y todo ello articulado por la mirada de un personaje con el que el lector se identifica y del que se distancia al mismo tiempo”<sup>75</sup>.

---

<sup>74</sup> El concepto de epifanía, según C. Zavattini, aparece ya definido en el capítulo III de mi tesis.

<sup>75</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 253.

Ignacio Soldevila Durante señala también que *Los bravos* posee ese carácter en el que se trata más bien de una conclusión que el lector deduce de la atmósfera creada en la obra. Pero ésta quizá sea el resultado de una catálisis y pueda provocar, consiguientemente, reacciones distintas según la composición ideológica de los lectores, y en ese sentido podríamos hablar de una obra abierta<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> Véase I. Soldevila Durante, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982, p. 234.

#### 5-1-8. Intertexto

Partiendo del concepto de intertextualidad, al que se dio importancia desde el estudio de Mijail Bajtín, el intertexto supone una suma de discursos que conforman otro nuevo y plantean la connotación y el dialogismo. El texto intercalado tiene una autonomía precisa y significativa, pero al formar parte de un texto más amplio queda incorporado a él y modifica su significación por relación a ese contexto en el que está situado.

Ángel-Raimundo Fernández y González mencionó esta novela y definió la “cita adorno” como aquella que “cumple más bien la función indicadora de la correcta posición que debe adoptar todo lector al abrir el libro, y al mismo tiempo constituye, por sí misma, la síntesis final de la novela”<sup>77</sup>.

El mismo crítico señala que el intertexto del versículo de *Gloria* y del *Lavabo*, que se hallan en latín y en cursiva, en la página 121, “sirven de sugerencia o mera alusión”<sup>78</sup>. Y la transposición de versos populares en la novela aparece cuando los asturianos del estraperlo llegan a la cantina de Manolo, junto con Baltasar, “cantan motivos populares, asturianos y

---

<sup>77</sup> Ángel-Raimundo Fernández y González, «Función y expresividad del intertexto en las novelas de Jesús Fernández Santos», en M. A. Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Volumen II de las actas del congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 y 25 de junio de 1893*, CSIC, 1984, p. 650.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 650.

castellanos, constituyendo los segundos un elemento subrayador de la idiosincrasia de las gentes que viven en aquella pobreza”<sup>79</sup>.

J. Alsina investigó sobre la cita que abre *Los bravos* y apuntó que proviene de *Los judíos de Zirdorf*, publicado en 1897. Esta novela relata la historia de una comunidad judía en Nuremberg, en el siglo XIX, que se puede considerar como otra comunidad de «bravos» entrañables y marginados. “El epígrafe de *Los bravos* es la frase que clausura la primera parte. Se presenta como una conclusión, tras una meditación sobre el sentido de la historia humana, y como la preparación a la segunda parte. Parece desempeñar en *Los bravos* semejante función de pivote, de apertura hacia una narración digamos más «positiva»<sup>80</sup>.

Así, esta técnica se reitera en la narrativa de Fernández Santos. En *Los bravos*, en la secuencia 16, se encuentra otro intertexto que no he comentado, la historia de una asturiana. Además, en *En la hoguera* podemos observarlo de nuevo en los romances cantados por Baltasar. Pero la funcionalidad del intertexto se logra mejor en *La que no tiene nombre*, en la que el romance cumple la función de guiar la narración.

---

<sup>79</sup> *Idem*, p. 650. Para las cuatro canciones, véase la edición manejada para esta tesis, *Los bravos*, Destino, 1987, pp. 171-173.

<sup>80</sup> J. Alsina, art. cit., (1993), p. 99.

### 5-1-9. Problemas textuales

Jiménez Madrid indicó que el autor cometió un desliz al referirse al mes en que transcurría la novela:

— Se va a nublar...

— ¿Qué mes surte hoy?

— Abril.

— ¿Qué tal hizo por abril el otro año?<sup>81</sup> (p. 25)

Después de una lectura minuciosa, me he percatado de que existen otras “incoherencias textuales”. En primer lugar, en la página 29 tenemos una frase que dice que “Antón contestó”, pero, ni antes ni después de la contestación tenemos indicio alguno de la presencia de Antón. Así que creo que se trata de una errata debería ser “Manolo” el que contesta a su mujer:

Volvió a apoyarse de bruces en la mesa. Pensaba en Alfredo. La mujer descabezaba un sueño sentada en el escaño, despertando a veces, cuando la cabeza se le derrumbaba. Abrió los ojos y sacando la mecha al candil preguntó:

— ¿Te dijo si vio a los guardias?

— No me ha dicho nada.

— Pero ¿se lo preguntaste?

---

<sup>81</sup> Véase R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, pp. 48-49.

Antón [Manolo] contestó:<sup>82</sup>

— No me acuerdo — y a poco estaba dormido. La mujer, despertándose, se inclinó sobre la ventana y apartando el visillo miró fuera. (pp. 28-29)

En la página 138 se lee que:

Trató de engañarse. *Quizás hubiera tenido que marchar lejos, a algún pueblo vecino, a alguna fiesta.* Pero él sabía que se estaba mintiendo, que no tenía parientes en ningún pueblo, y que a aquella hora todas las mujeres estaban en sus casas (...). (p. 138) (El subrayado es mío.)

Esta situación se da cuando don Prudencio vuelve de la capital y no encuentra a Socorro. Y aquí creo que cabe una pregunta, ¿por qué don Prudencio no pensó en la boda de Antonio?, aunque saben los lectores que Socorro se ha ido a vivir con el médico, en ese momento lo primero que debería cruzar por la mente de don Prudencio es la boda, porque solían prolongarse más allá de un día. O quizá sea una muestra del poco interés que tiene don Prudencio por los habitantes del pueblo -pues no es capaz de recordar una fecha señalada-, además, precisamente, éste mismo se alegraba de encontrar un buen

---

<sup>82</sup> Sí que aparece como Manolo en la edición de Carmen Martín Gaité, *Los bravos*, Madrid, Salvat, 1975, p. 30.

pretexto para no asistir la boda de Antonio en otro pasaje donde conversaba con las niñas que limpiaban la iglesia:

— [don Prudencio] ¿Es que va a haber misa?

Las dos se miraron.

— Es por lo del lunes.

— Ah, ya ...

Hasta entonces no cayó en la cuenta de que la boda de Antonio se celebraba el lunes. Recordó la invitación que le había sido hecha y su viaje para el que había pedido el coche ya. Tendría que mandar recado a Antonio excusándose; en el fondo se alegraba de encontrar tan buen pretexto; no le importaba mucho cómo pudieran interpretar su ausencia, pero prefería quedar bien. (p. 94)

En la escena en que el forastero visita la casa de Martín, el de la exclusiva, el matrimonio le dice al forastero que no tienen hijos (p. 59). Sin embargo, en la página 119<sup>83</sup>, Martín y su mujer aparecen como los padres de la novia. Y recordemos que Antonio se fue a buscar a su novia a otro pueblo. ¿Es que hay

---

<sup>83</sup> El cura se volvió reconociendo a la madre de la novia.

— [el cura] Eso quería yo saber.

— [*la madre de la novia*] Será cosa de Martín.

Gritó dentro.

— Martín, ¿mandaste tú traer esto?

— ¿Qué? (p. 119)

otro Martín? Ahora, admitamos que hay otro Martín en el pueblo de la novia, ya que un grupo de mujeres se dirigen a la casa de Martín y ven a la novia antes de llegar al pueblo (p. 120). Sin embargo, cuando el cura se iba del pueblo, la mujer de Martín se despide y le dice:

— ¿No sabe usted, don Manuel, cuándo nos mandan cura aquí? (p. 125)

— Pues si no hay cura, malamente nos la van a arreglar.

Uno de los muchachos trajo el caballo y sujetó el estribo en tanto subía. Se alzó los hábitos. Bajo la sotana aparecieron unos pantalones azules y unos zapatos viejos y sucios que recordaron a la mujer los del viajante. (p. 126)

No parece que se trate de otro personaje que vive en otro lugar. Con todo, en la página 197 el narrador dice:

Vio el rostro del reo, contraído, y pensando en Alfredo, en Antón, en Baltasar, *en el hijo de Martín, recién casado*, que había dado a aquel hombre todos sus ahorros, se estremeció. (p. 197) (El subrayado es mío.)

Con ello, supongo que se presenta otra irregularidad respecto al parentesco, respecto a los padres de los novios, que sería el otro desliz del autor.



## 5-2. *En la hoguera*<sup>84</sup>

### 5-2-1. La caracterización de personajes

El relato se centra en dos personajes: Miguel e Inés, ya que la novela empieza y ocupa un tercio de su extensión exclusivamente en los dos, antes de entrar en la vida del personaje colectivo. La historia empieza con una discusión entre los primos de Miguel por el traslado de un tío enfermo mental. Miguel, tuberculoso, llega a un pueblo innominado de la provincia de Segovia, después de haber llevado a su tío a otro sanatorio y tras haber recorrido varios pueblos segovianos en busca de aires más saludables. Conoce a una muchacha, Inés, y se siente atraído por ella. Gana la amistad, poco a poco, de los aldeanos, gracias a Soledad, quien le cuenta las historias personales de las distintas familias. La convivencia con los paisanos va alterando su personalidad hasta que decide operarse, algo a lo que nunca se había decidido. Inés se queda embarazada de su primo, quien no quiere casarse con ella<sup>85</sup>,

---

<sup>84</sup> Cito por la edición de Sánchez Arnosi, Madrid, E.M.E.S.A., 1976.

<sup>85</sup> C. Alborg observó que las tres mujeres con un embarazo fuera del matrimonio -Blanca de *Los bravos*, Inés de *En la hoguera* y Raquel de “El niño de la huelga”- fueron tratadas de diferente manera. Sabemos que Blanca e Inés han de soportar las críticas de los demás, mientras que Raquel -cuyo relato se distancia en veinte años de los otros- recibió visitas y felicitaciones. Así, la crítica llegó a la conclusión de que lo que “ha cambiado considerablemente es la actitud de la

vuelve a su pueblo natal y emprende una nueva vida con muchas dificultades, pues su hermana María no le muestra ningún apoyo, y su padre, en ocasiones, no le dirige la palabra durante varios días.

Por un lado, Lucas, el antiguo pretendiente de Inés, se va a enfrentar con Miguel para conquistarla. Por otro lado, un minero joven muestra simpatía hacia Miguel por tener la misma enfermedad, y su hermano mayor comete un crimen para conseguir dinero para curarle. Pocos días después del crimen son arrestados y encarcelados. Mientras tanto Soledad es violada por un gitano, y también quiere estafar a doña Constanza, la más rica del pueblo. Zoilo, el padre de Soledad se toma la justicia por su cuenta y mata al gitano. Al final de la novela, Miguel entra al quirófano, y el resultado no nos lo revela el relato.

En cierto modo, la novela carece de una trama central, según Nora<sup>86</sup>, lo que pulula por sus páginas es un grupo de gente con sus propias historias como los hermanos Rojo, don Luis, doña Constanza, Zoilo, el abuelo de Soledad, Gregorio, el gitano, los mineros, incluso, el señor Ferrer (un marionetista

---

sociedad frente a la condición de la mujer”. C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 117.

<sup>86</sup> Nora dice que “lo que realmente importa no es la historia, prácticamente inexistente, sino la presentación de la vida real a través de unos pocos personajes”. E. García de Nora, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, vol. III, Madrid, Gredos, 1973, p. 290.

ambulante), y no olvidemos a los primos de Miguel y su tío o doña Fe y Agustín. Todos esos personajes carecen de descripción física. El autor nos hace un boceto esquemático de cómo es cada uno de los personajes, de entre ellos sólo se exceptúan doña Constanza, quien “parecía afilar su rostro, anguloso, sus acusados pómulos, sus ojos negros, profundos.” (p. 85) e Inés, quien tiene “el delicado cuerpo (...), sus blancos tobillos, (...), el pecho, el cuello, los labios abultados, los ojos garzos” (p. 119).

A partir de aquí, creo que no cabe duda de que podemos hablar del protagonista múltiple que se había introducido, también, en la primera novela de Fernández Santos. Además, las dos tienen una estructura semejante, en cuanto que un personaje de la ciudad entra en contacto con los del pueblo. Tanto el médico de *Los bravos* como Miguel -un personaje ciudadano, un poco bohemio, enfermo, observador y vagabundo, según Nora<sup>87</sup>-, llegan a un lugar nuevo e intentan convivir con los lugareños.

Hablar de Inés es hablar de los personajes femeninos. Inés se caracteriza por ser uno de los “típicos” personajes femeninos de Fernández Santos que sufren en la vida. Todavía no están capacitadas como para luchar contra la sociedad que les oprime: otro claro ejemplo sería Marta de *Jaque a la dama*. Inés asume el papel de sufridora, de la chica deshonrada por estar embarazada de su primo, pero acepta las críticas de una

---

<sup>87</sup> *Idem*, 290.

hermana que nunca la comprende. Sin embargo, tiene el apoyo de su amiga, Soledad<sup>88</sup>, otra mujer que sufre una brutal violación, y de Elena, la mujer de Baltasar, quien no puede tener hijos. A consecuencia de todo esto, no recibe tanto amor como quisiera. Así pues, las tres mujeres más vinculadas entre sí representan una gran gama de personajes femeninos azotados por la vida. En no menor grado estaría doña Constanza, viuda desde temprana edad, en el mejor momento de su matrimonio (pp. 226-227), y quien ha sido objeto del robo y la estafa. A pesar de que parece la más religiosa, pues regaló una campana a la iglesia, y hospeda al cura cuando viene al pueblo para oficiar una misa y ama todavía a su difunto marido porque no pasa un día en que no visite su nicho, mantiene una relación con Zoilo. Como consecuencia, ella cree que recibe un castigo con el robo de los hermanos Rojo. Con pocas presencias, la madre de Lucas nos deja claro que es una “madre cruel que domina al hijo, quien se casaría con Inés si no fuera por las amenazas tan despiadadas”<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> C. Alborg cree que “es un personaje muy bien caracterizado. (...) Es una mujer buena y caritativa [-No olvidemos que Soledad es quien siembra cada mañana las patatas, para que luego su abuelo las desiembré.-] que acompaña y consuela los días aciagos de Inés”. C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 97.

<sup>89</sup> *Idem*, p. 96. Y véase la amenaza de la madre a su hijo en el texto: “Pero te juro que si te casas con esa zorra no eres más hijo mío. No entras más por esta puerta”. (p. 98)

Los personajes femeninos de esta novela, en general, no presentan un cambio personalidad -según Forster serían los personajes planos-, excepto Inés que sí que cumple los requisitos de ser un personaje redondo. Prueba de ello, junto con el ejemplo de C. Alborg, que menciona el suicidio de Inés, se aprecia la evolución del personaje a través de las distintas actitudes repentinas de Inés, por ejemplo, el intento de suicidio o el repentino deseo de tener el hijo<sup>90</sup>, podemos subrayar el capítulo XXIII, donde el narrador insinúa que Inés despertaría de su pesadilla y emprendería una nueva vida:

---

<sup>90</sup> El cambio de la idea empieza a verse cuando opera un sentimiento amoroso hacia Miguel, así, desea que “El niño nacería bien. No quería pensar en más. No podría imaginar qué vendría luego”. (p. 170) Sin embargo, donde se ve mejor su deseo de maternidad es cuando le llega una carta de su tía doña Fe, en la que le rogaba que volviera. Inés la rasgó y tiró al fogón:

A medida que la fatiga aumentaba, según el tiempo transcurría, iba quedando a solas con el niño. (...) pero, por encima del dolor, de la piel que se deshacía en grietas como el lecho del río, por encima de las náuseas violentas que la arrojaban en la cama, iba surgiendo lento, fatal, el deseo del hijo, que, como el hijo mismo, vivía en ella con más fuerza cada día. (p. 221)

Hubiera jurado que no le oyó cuando le habló por vez primera, mas luego, poco a poco, como quien despierta de un pesado sueño, fue respondiendo a sus preguntas.

— [Inés] Bien; ya estoy casi bien...

— [Miguel] ¿Del todo?

— Del todo. (p. 249)

Esta sección tiene lugar después de dar a luz Inés al hijo muerto. Tanto la insinuación del narrador, que dice que Inés “despierta de un pesado sueño”, como la contestación de Inés: “— Del todo”, nos muestran su posible cambio de personalidad, pues parece querer emprender una nueva vida. Al final nos daremos cuenta de que la emprenderá sola, sin el acompañamiento de Miguel, que era lo más previsible.

Antonio Lara subrayó que “de alguna forma esta novela se inscribe en el clima moral y estético que fuera bautizado después como *novela social* o *novela testimonial*”<sup>91</sup>. Este “clima moral” sería un concepto que no amplía en su escueta reseña, pero que, en el caso de hacerlo, podría asemejarse a lo que mencionaré a continuación. Porque, por ejemplo, llama la atención lo que dice el abuelo de Soledad sobre las tres generaciones que aparecen en la obra.

El viejo, el abuelo de Soledad, siempre sabio por la experiencia de la vida, es acompañado por un niño, el hijo de

---

<sup>91</sup> A. Lara, art. cit., (1976).

Gregorio, quien comienza a vivir. Éstos son vistos por los jóvenes Miguel e Inés, los que deberían estar en el apogeo de su vida, aunque los dos son castigados por ella. En vista de que el viejo lleva un serillo repleto de menudas astillas resinosas, Miguel, ante la duda, formula una pregunta:

— ¿Pero no talaron las encinas hace ya años?

— *Sí, pero las raíces aun están vivas.* Abajo hay mucha humedad.

— Creí que todo estaba muerto.

— Yo he visto mucho mundo. — replicó el viejo calmoso — *y nunca encontré tierra que estuviera muerta del todo.* Y ésta menos. Lo que hace falta es que el agua venga hasta aquí algún día. (p. 251) (El subrayado es mío.)

El viejo experimentado enseña, dándole una moraleja de la vida, a un joven tísico, que “*las raíces de la vida nunca mueren del todo*”, quizá por ello Miguel -quien ha intentado buscar la vida, huyendo de la imagen de la muerte- haya decidido operarse, porque debajo de la dura realidad hay mucha esperanza de vida, lo que hace falta es ir a buscarla<sup>92</sup>. Antes de

---

<sup>92</sup> Y añade el viejo un discurso ante los tres, que no comprenden su sueño de ver el pantano que está construyendo:

— También tendrá ganas. ¡Para lo que va usted a hacer allí!  
Si estuvieran para terminarlo...

entrar en el quirófano, Miguel no ha tenido mucha suerte, ahora le queda la última esperanza: “La camilla, la puerta del quirófano, las hirientes blancuras del hospital forman el epílogo de esta novela, recorrida por un aire tembloroso que no se sabe si va de la vida a la muerte o si de éste viene hacia la vida”<sup>93</sup>.

Jesús Fernández Santos nos ofrece en esta novela, bajo cierto pesimismo, “un canto a la vida [y] una invitación a la lucha por la misma como modo de liberación”<sup>94</sup>.

Esta idea de lucha o invitación a la vida subyace, también, en el final de la película de Rossellini, *Milagro en Milán*, en la que Totò lleva, de forma fantástica, a los pobres de la ciudad a un lugar donde hay una esperanza de vida, sobrevolando la ciudad en una escoba. En *Umberto D.*, don Umberto aconseja a la criada de la pensión que se vaya a buscar una nueva vida lejos de la miseria y la incompreensión humana.

---

— Tú hablas como todos los de tu edad, como hablaba tu padre a tus años. Al día siguiente de empezar una cosa ya te gustaría verla terminada — apoyó el mentón en el mango de la azada, entornando los ojos— No, señor, no debe ser así. Claro que no puedes pensar lo mismo que yo, que soy un viejo. Aunque me fuera a morir mañana, iría a verlo. (p. 251)

<sup>93</sup> G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 327.

<sup>94</sup> M. Sánchez Arnosi, *op. cit.*, 1976, p. 16.



Jiménez Madrid describe *grosso modo* los personajes de esta novela; su opinión sobre los personajes colectivos es convincente:

mientras que en un segundo nivel, tan pronto como llegan al pueblo, interesa más el sentido social del dolido Julián, padre de Inés, la vida de los mineros (los hermanos Rojo, Dámaso, Baltasar), la soledad de la viuda Constanza, el abuelo que narra historias de la guerra cubana, la locura de Lucas -uno de los personajes más conseguidos- o la de los múltiples personajes pueblerinos que cruzan por la novela con semejante actitud a los héroes grises de *Los bravos*. Una nueva gama de variados problemas conlleva esta dedicación a los personajes secundarios que, como se indicó en la distribución, diluyen un tanto las figuras de los jóvenes protagonistas<sup>95</sup>.

---

<sup>95</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 79.

## 5-2-2. Estructura de la novela

La segunda obra de Fernández Santos, por la que fue galardonado con el premio de Gabriel Miró de Alicante, en 1956, contiene un episodio introductorio denominado por Jiménez Madrid como “frontispicio”, que describe un cementerio de niños, y que analizaré más detenidamente en el apartado de la técnica narrativa. El resto de la novela se divide en veinticuatro capítulos sin títulos y con una extensión desigual.

La división que proponen Sanz Villanueva y Jiménez Madrid, en cierto modo, parece muy similar salvo que aquél cree que sólo el último capítulo es “aparentemente inconexo con el resto de la obra [y que] cierra el libro”<sup>96</sup>, mientras éste afirma en que los dos últimos conformarían el desenlace de la novela<sup>97</sup>. En cambio, están de acuerdo en que los primeros cuatros capítulos impares -I, III, V y VII- se ocupan del protagonista masculino, Miguel, y los otros tres capítulos pares -II, IV y VI- están destinados a Inés. Los restantes, del VIII al XXII o XXIII, transcurren en un innominado pueblo segoviano, a excepción del capítulo XVI, cuyo espacio es Madrid.

Para G. Sobejano el libro contará con “obertura y el epílogo (capítulos I - II y XXIV, respectivamente) [y] quedan 21 capítulos sinfónicos”<sup>98</sup>. En el prólogo a la edición que manejo,

---

<sup>96</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 343.

<sup>97</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 77.

<sup>98</sup> G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 328.

Milagros Sánchez Arnosi propone una división idéntica a la de Sobejano: los capítulos I, II y XXIV sirven para presentar a los protagonistas individuales como Miguel e Inés y los capítulos restantes se destinan al protagonista múltiple<sup>99</sup>.

Ante esta pequeña discrepancia entre los críticos, y después de analizar la novela, creo que la división más apropiada sería la siguiente: un frontispicio, de I a VII la presentación de los dos protagonistas<sup>100</sup>, de VIII a XXIII el desarrollo de la trama, basada en un protagonista múltiple y el capítulo XXIV como cierre de la novela. Por la sucesión de la historia, el capítulo XXIII se debe incrustar en el relato primario, que temporalmente abarcaría desde los tres meses de embarazo de Inés hasta que el niño nace muerto: en total seis meses. El capítulo XXIV tiene la función de cierre del texto, por lo menos, por dos causas: una es por la temporalidad, pues sería evidente la inconexión con la parte que trata del protagonista múltiple:

---

<sup>99</sup> M. Sánchez Arnosi, *op. cit.*, 1976, p. 18.

<sup>100</sup> En esa extensa presentación, lo que supone una demora narrativa y Gil Novales considera que este hecho es un “elemento introducido un poco a la fuerza”. A. Gil Novales, “Jesús Fernández Santos: *En la hoguera*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1959), n° 112, p. 75. Por otra parte, Juan Luis Alborg creía que quedaría mejor si utilizara el “juego de «vuelta atrás»”. J. L. Alborg, *Hora actual de la novela española*, vol. II, Madrid, Taurus, 1962, p. 379.

hay un salto temporal respecto al “total de seis meses”<sup>101</sup>. El invierno que se relata no se sabe si es del mismo año que pasa Miguel en el pueblo o si es otro año. Otra causa son los recuerdos de Miguel; éste, que abre y cierra la novela, repasa, en su desvelo, su vida, infancia, la estancia en el pueblo:

Durante toda la noche, hasta este mismo momento, ha pensado en su vida, en su infancia, en los meses breves, apresurados, del verano. Quizá Zoilo salga algún día de la cárcel. Inés es posible que aún se case. Soledad..., los *Rojos*..., doña Constanza..., la llanura. (p. 254)

Con respecto a su confirmación, A. Vilanova comenta que “Esta obra ofrece la peculiaridad, insólita en las novelas de este género, de tener un protagonista principal que centra, condiciona y determina la aparición de los demás personajes secundarios”<sup>102</sup>. Otra opinión sobre la estructura de la novela es la de Sanz Villanueva, quien comenta que “La diferencia más importante respecto a *Los bravos* la establece la mayor ambición estructural del relato cuya inmediata consecuencia es su notable complejidad”<sup>103</sup>.

---

<sup>101</sup> Ya que en el último capítulo se encuentra un salto temporal: “Más allá de la habitación barnizada de blanco está nevando”. (p. 254)

<sup>102</sup> Antonio Vilanova, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995, p. 335.

<sup>103</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 342.

Referidas al título de esta novela, encontramos tres opiniones: primera, la de G. Sobejano que dice que “Estar «en la hoguera» significa estar consumiéndose, ya muerto y todavía vivo, parte ceniza y parte llama que aún ilumina esa ceniza, mitad en la nada del haber cesado y mitad en el algo de estar ardiendo por ahora; y estar es la verdad física y metafísica que la novela artísticamente recrea y «socialmente» atestigua”<sup>104</sup>. La segunda, la de Sanz Villanueva subraya que “el vivir «en la hoguera» afecta al común de las gentes, dominadas por ancestrales prejuicios, por odios, por la carencia de medios materiales, por una situación de importancia e inutilidad próxima a la muerte”<sup>105</sup>. La de C. Alborg que dice que “*En la hoguera* se refiere a los que están en peligro, mas indica a la vez la esperanza de regeneración existente en el fuego”<sup>106</sup>.

Fernández Santos trata, en su segunda novela, de presentar otro problema de la sociedad no tratado en su primera novela y que se completaría con su tercera novela, en la que trata una nueva clase social -los jóvenes burgueses con su vida tediosa-. El conjunto formaría una trilogía en la que se hace una revisión de la sociedad de los años cincuenta. Técnicamente, en *En la hoguera* se observa una similitud con *Los bravos*, lo que

---

<sup>104</sup> G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 329.

<sup>105</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 344.

<sup>106</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 155.

dio lugar a que críticos como A. Vilanova creyeran que aquella se escribió antes que ésta.

### 5-2-3. Técnica narrativa: la anticipación

En general, *En la hoguera* mantiene un tiempo lineal. Nada indica que la llegada de los dos protagonistas al pueblo, como decía arriba, se haya producido simultáneamente, pero tampoco tenemos pruebas de lo contrario. Como marco temporal podemos admitir que habrían llegado en marzo.

Sin embargo, la técnica narrativa del uso del tiempo simultáneo que floreció en los años cincuenta también se da en esta novela.

En primer lugar, quiero destacar la página 35. En ella, tenemos cinco párrafos, cada uno describe una cosa, sin embargo, el momento en que todas ellas se producen podría ser simultáneo<sup>107</sup>. El primer párrafo es una descripción del tío Antonio, donde el focalizador es Miguel. El segundo, narrado por el narrador, es el ambiente que rodeaba al manicomio y la descripción de lo que hace el conductor del taxi que se encuentra en otro lado. El tercero es un soliloquio del mozo que acompañaba a Miguel. El cuarto es una imagen del pasado del tío Antonio, quien llevaba al cine a Miguel. El quinto es, otra vez, el soliloquio del loquero. Veremos tres de ellos:

---

<sup>107</sup> Como indicó Borges en *El Aleph* : «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es». Borges, *El Aleph*, Madrid, Alianza, 1971, p. 169. Citado por D. Villanueva, *op. cit.*, 1994, pp. 49-50.

En el jardín, respirando un aire suave, se detuvo ensimismado. Las nubes se habían abierto en un halo redondo, y un haz de sol caía a sus pies. Brillaba el césped y la arena de los paseos. Al otro lado de la tapia, más allá de la Virgen del porche, el chófer charlaba con alguien, con alguna mujer. Llegaban las risas en el aire cargado de ozono.

— Si la resiste, la inyección es lo mejor — el mozo miraba con vaga expresión las sillas arrumbadas —. Si el médico estuviera, yo hablaría con él; yo tengo costumbre; pero si padece del corazón no conviene. Se nos ... se nos puede quedar con el camino.

Los jueves iban a un cine, junto a casa; y en primavera, cuando el buen tiempo llegaba, a las verbenas. Volvían a media tarde, dando un paseo que concluía con las últimas luces. A veces, cuando llegaba a casa, el tío, el viajante, salía para no volver en un mes. Cuando le encontraban en el portal, les detenía y decía al niño: «Chico, trae un beso.» Y se metía a toda prisa en el taxi que le estaba esperando. (p. 35)

Lo que se observa aquí es una alternancia en la focalización y en el modo narrativo. Todo esto se produce en un mismo instante, simultáneamente, en el mismo lugar<sup>108</sup>. Se

---

<sup>108</sup> Martín Nogales ha observado la misma situación en los cuentos de Aldecoa: “Sobre todo por la sucesión alternada de imágenes diversas, como tomas instantáneas que se van montando para componer la



podría añadir que aquí se ha destacado el uso del tiempo simultáneo sin cambios de espacio.

El otro tiempo simultáneo que aparece se da al narrar sucesos que habían acaecido en distintos lugares en un mismo instante. En este caso, la campana o la luna serían los elementos que nos llevarían a la conclusión de que se trata de sucesos simultáneos.

El capítulo XIV, subdividido en diez secuencias, empieza con la llegada de don Luis al pueblo, el día anterior al Jueves Santo; y contiene los recuerdos de don Luis -cuando se produjo la sublevación de los mineros asturianos-, la donación de doña Constanza de una campana para la iglesia del pueblo, la decisión del robo de los hermanos Rojo, el oficio, la procesión y, por último, lo más importante, el primer acercamiento amoroso entre Miguel e Inés.

Después de quejarse don Luis de que doña Constanza no le compró un caballo, sino que compró la campana para su vanagloria (s.1), la campana suena en todo el pueblo y llega a los hermanos Rojo<sup>109</sup>:

---

historia". José Luis Martín Nogales, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 201.

<sup>109</sup> No comparto las indicaciones que había apuntado Jiménez Madrid, quien opina que todos escuchan la campana, porque doña Constanza y Gregorio sólo hablan sobre la campana, no la escuchan como los hermanos Rojo, a quienes olvidó mencionar en su libro. Véase R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 81.

El tañir llegaba hasta los dos hermanos, lento, profundo.  
— Sonar, suena bien.  
— ¡Ya puede! (s.2 y p. 148)

El gitano Alejandro también la oye:

La campana sigue tañendo. Alejandro, al oírla, maldice en su interior a doña Constanza porque no quiere comprar la finca con que él piensa estafarla. (s. 3 y p. 150)

Conversan Baltasar y Elena escuchando la campana:

— Baltasar...  
— ¿Qué quieres?  
— Esta noche va a hacer tormenta. Mañana es Jueves Santo y no se puede trabajar. Debías...  
(...) De pronto, otra vez, la campana, hundiéndose a los gorriónes en el silencio. (s. 5 y p. 151)

La luna cobra especial relevancia en el capítulo XV, subdividido en tres secuencias. Una función de marionetas ocupa la secuencia 1, al tiempo que le llega el telegrama a Miguel de que había muerto su tío. Inmediatamente se marcha a la capital, llevando el paquete que le encargó Inés para entregar a su tía doña Fe. Al verle marchar bajo la luz de luna, Inés se imagina una nueva vida con Miguel:

El cielo se abría cuando el coche del correo, rodeando el montecillo de los olivos, a espaldas del pueblo, se hundió en el camino sinuoso, entre las lomas peladas, bañadas por el resplandor de la luna. (s. 2 y p. 170)

Los dos hermanos Rojo contemplan la misma luna que miró Inés:

El *Rojo* mayor miraba la luna que se tornaba anaranjada a medida que descendía sobre la tierra. (s.3 y p. 171)

Algunas veces que convergen acciones distintas y, a simple vista, separadas, cuyo contraste resulta significativo. En la secuencia 1 del capítulo X, tras estar pocos días en el pueblo, Miguel dialoga con Soledad y ésta le informa de cómo es cada uno de los vecinos. Habla del gitano, de doña Constanza y de Lucas:

Miguel mostró a Soledad una figura rechoncha que encendía un cigarro ante los escalones de la iglesia.

— Y aquel, ¿quién es?

— ¿Aquel bajito? Ese es Lucas... Ese anduvo mucho tiempo tras de Inés... (p. 97)

En la siguiente secuencia, el espacio ya no es el lugar donde conversan Miguel y Soledad, sino que es la casa de Lucas, quien sale tras una riña con su madre:

Lucas dio unas chupadas al cigarro y pausadamente cruzó la plaza. Antes tuvo que soportar la voz de su madre. (p. 98)

En ese momento se cruzan las miradas, porque no sólo le vieron los dos, sino que Lucas también les vio:

En el montecillo, tras el pueblo, vio la blanca silueta de Soledad, sentada junto a Miguel. (p. 99)

Así, los dos sucesos se unen en un mismo plano:

Miguel, que con Soledad bajaba de los olivos, le vio [a Lucas] dar vuelta y amenazar repetidamente con el puño a los que cerraban la puerta de la cantina. (p. 103)

La “anticipación” como técnica narrativa en las novelas de Fernández Santos ya fue comentado por varios críticos<sup>110</sup>. Ni en *Los bravos*, ni en *Laberintos* utiliza tantas veces esta técnica narrativa como en esta obra. Inés anticipa lo que pueda pasar con su hijo:

---

<sup>110</sup> Gil Casado ha observado en *Los bravos* esta técnica, como ejemplifica con el diálogo de los aldeanos, en el que sospechan sobre la causa de la visita a un especialista de don Prudencio. P. Gil Casado, *op. cit.*, 1973, p. 247.

Los surcos, en la ladera, se hallaban sembrados de aceitunas minúsculas y rugosas, quemadas por el frío, por las heladas de las últimas noches. Viéndolas, pensó Inés que su hijo nacería muerto. (p. 89)

El robo de los hermanos Rojo a doña Constanza viene anunciado mucho antes de cometerse. Así, cuando le quita al hermano pequeño el trabajo por su enfermedad, el hermano mayor se expresa su disconformidad con Baltasar, anticipándose lo que va a cometer:

El *Rojo* pequeño no respondió esta vez, pero el mayor se alzó, gritando a Baltasar.

— ¿Con qué quiere que le mande? ¿Con qué? ¿Es que quiere que le robe? (p. 108)

Después de que roben y golpeen con un palo de hierro a doña Constanza, ella acepta lo ocurrido como un castigo de Dios por mantener una relación ilegítima con Zoilo, y augura:

Doña Constanza movió pesadamente su cabeza vendada sobre el almohadón. Había sido un castigo. La mano de Dios también caería sobre Zoilo algún día. (p. 202)

El castigo de Zoilo será la violación de su hija por el gitano. Antes de que ocurra eso, Zoilo sale de caza. Luego matará al gitano con la misma escopeta:

El perro se detuvo, clavado en tierra, tendiendo el hocico sobre las matas de espliego, pero Zoilo, que miraba en el cielo el curso lento de un milano, no vio a tiempo alzarse la perdiz y marró el tiro. (p. 230)

Curiosamente se cruza con el gitano al volver de caza, y no falla el tiro cuando sale en busca del violador de su hija. Zoilo se para a hablar con unos viejos del pueblo cuando vuelve de caza y ni saluda al gitano. Antes del diálogo con los viejos, estos comentan que Alejandro hizo un trueque con Ferrer, el marionetista, quien cambió a una mujer por pienso para las mulas. También se nos revela la afición casi enfermiza hacia las mujeres del gitano, y se anticipa su destino final:

Ahora, que la llanura se iba tornando cenicienta, brillaba en lo alto una nube minúscula, deshilachada.

— Alejandro acabará mal —sentenció una voz.

— ¿Por qué? —preguntó Zoilo.

— En mi vida vi hombre más loco por las mujeres. (p. 231)

La técnica de la anticipación, a mi parecer, se logra mejor en la violación de Soledad. El hecho aparece presagiado en distintos acontecimientos: primero, observan al gitano Inés y Soledad, y ésta dice:

Soledad envolvió al pueblo en una mirada y exclamó:  
— ¡También los hombres, siempre tras lo mismo...! Fijate Alejandro, mucho cortejar a su mujer de soltera, y ahora ni la mira. (p. 88)

Luego, Soledad se encuentra al gitano, y éste empieza a hablar con ella:

— ¡Verte! ¿Te parece poco?  
— Bueno, de veras, ¿qué quiere?  
— Verte. (p. 191)

Más adelante, justo antes del capítulo en que se presenta el cuerpo desnudo de Soledad, se repite el forzoso encuentro con el gitano, y éste ya, aunque tímidamente, muestra su pretensión sobre ella:

— ¿Qué quiere?  
— Verte...  
Ya estaba como siempre. Cada vez que la encontraba repetía las mismas palabras, hacía las mismas cosas. Ahora estaba acariciando su brazo con el junco mojado.  
— ¿No se puede estar quieto? —protestó.  
El hombre no contestó, sólo la miraba. (p. 243)

No sólo los personajes de esta novela auguran las fatalidades que van a ocurrir, sino que también, antes de la

violación de Soledad y de la acción justiciera de su padre, el narrador corrobora las premoniciones:

Su padre decía que los hombres se matan en los meses de calor porque es el sol quien los saca de quicio. (p. 206)

Otra técnica narrativa utilizada a menudo es la «elipsis». Esta técnica tiene la función de acelerar la narración y consiste en la eliminación de una parte de la historia<sup>111</sup>.

El pequeño *Rojo* sorprende a Miguel esperando en el portal de la casa de doña Fe. Y es que aquél sabía que éste entregaría el paquete que le encargó Inés. Miguel no sabe del robo ya que él se marcha del pueblo para el entierro de su tío. Al ver al pequeño, quiere enseñarle la carta de recomendación en la que admitían al pequeño, tísico, en el sanatorio:

— Mira, aquí está; léela.

Pero el *Rojo* no la leyó ni la sacó del sobre. Esperó a que se alejara el camarero para empezar a hablar.

---

<sup>111</sup> Véase A. Garrido Domínguez, *op. cit.*, 1996, p. 179. Lo que voy a analizar en esta novela sería la “elipsis temporal” y no la *paralipsis*. Genette define que “El tipo clásico de la paralipsis, recordémoslo es, en el código de la focalización interna, la omisión de una acción o pensamiento importante del héroe focal, que ni el héroe ni el narrador pueden ignorar, pero el narrador decide ocultar al lector.” G. Genette, *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989, p. 250.



El ventilador giraba pausadamente. Iba dando vuelta sobre la pared hasta casi tocarla y, cuando parecía a punto de rayar el yeso, repentinamente, con movimiento casi humano, se volvía. (...)

— No os queda más que una solución.

— ¿Cuál?

— Presentaros a la Policía. (p. 195)

Según este ejemplo, la elipsis se sitúa entre los diálogos de Miguel entre la invitación a leer la carta y el consejo al pequeño. La descripción ambiental (“El ventilador giraba ...”) sustituye a lo que contaría el chico a Miguel.

Junto con la violación de Soledad, que veremos en seguida, la venganza de Zoilo está elidida. Sólo podemos inferir que ha matado al gitano por lo que le comenta Inés a Miguel:

— No — respondió Inés —, ahora no hay quien se las siembre. Con su padre en el cárcel, Soledad no puede entretenerse en eso. (p. 250)

Como es habitual en la narrativa de Fernández Santos, se eliden las escenas eróticas sustituyéndolas por breves descripciones con las que los lectores tiene que deducir lo que ocurre después de ellas. En el caso de Agustín e Inés:

En la penumbra del cuarto los dos muchachos sentían su aliento, el vaho húmedo y cálido. (p. 54)

Cuando Zoilo visita a la viuda, ésta niega en un principio a aquél, pero después accede a sus requerimientos:

— Dios nos va a castigar, Dios nos castiga. ¡Dios mío, cuánto le ofendemos!

Una ráfaga barrió la llanura, estrellando sus remolinos contra la muralla. Luego, en la calma que sobrevino, la lluvia comenzó a caer suavemente, formando menudos charcos, poblando de un dulce murmullo el silencio de la tierra. (p. 121)

La entrega de Inés a Miguel es descrita muy brevemente:

La entrega de Inés, su amor de esperanza caían en el vacío, en la soledad iluminada de las cuatro paredes. (p. 207)

La eliminación de este tipo de escena sin duda respondería a la censura de tipo moral de la época.

Desde el punto de vista temporal, la elipsis, según Genette<sup>112</sup>, puede presentarse como elipsis *determinada* o *indeterminada*, y en el caso de *En la hoguera* se presentan los dos casos: la elipsis determinada; “Diez días. (p. 194)”, “El mes de julio entró (...) (p. 208)” y la elipsis indeterminada; “A pocos días de estar allí” (p. 95), “Pasadas unas semanas” (p. 163).

---

<sup>112</sup> Véase G. Genette, *op. cit.*, 1989, pp. 161-163.

Formalmente, se distinguen la *explícita* y la *implícita*; la explícita cuenta con los dos casos de elipsis, o sea, con marcas cronológicas en el texto; la implícita es aquella en la que no aparece la referencia al tiempo, así que el lector mismo tiene que inferir la presencia de la elipsis.

Así en el caso de la violación de Soledad, pues la lectura salta del gitano al cuerpo desnudo de Soledad con los signos de violencia producidos por la violación. Presentada en un cambio de capítulo, el acto de la violación es elidido por medio de una elipsis implícita. Pese a que Chatman distinguiera entre la elipsis y un corte cinematográfico, a mi juicio, el descubrimiento del cuerpo de Soledad por Inés implica los dos: podría ser una elipsis implícita, porque en el texto no se continúa la mirada del gitano con que se había finalizado el capítulo anterior; y podría ser un corte cinematográfico, porque, como añade Chatman:

El «corte», por otra parte es la manifestación de elipsis como un proceso en un medio específico, una realización paralela a un espacio en blanco o asteriscos en la página impresa.

O más exactamente, un corte *puede* implicar elipsis, pero puede representar simplemente un cambio en el espacio, es decir, que conecta dos acciones que son totalmente o virtualmente continuas<sup>113</sup>.

---

<sup>113</sup> Seymour Chatman, *Historia y discurso: La estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990, p. 75.

En cuanto a la técnica cinematográfica, se aprecia ya en la primera página, en la que se describe el cementerio de niños, posiblemente donde descansa el hijo del tío Antonio. En el capítulo XXI le viene a Miguel la imagen del cementerio y la identifica con su primo pequeño:

Cerró los ojos a la niebla, (...), recordó el pequeño rincón en el cementerio de Madrid donde reposaba el primo pequeño, el hijo del difunto tío Antonio.

Al final de la galería solitaria, plantada de mirtos, cubierta de nombres, se abría un patio pequeñito, triangular, a cuya entrada rezaba un rótulo: *Patio de los Angeles*. (p. 241)

En el frontispicio o parte introductoria, hay un idéntico adjetivo “solitaria”, sin embargo, se observa el hipérbaton y la enumeración figurativa para dar más énfasis<sup>114</sup>: “Solitaria, gris, infinita, la galería de los niños no acaba nunca.” (p. 23) Hay también un “travelling delante” que hace que la cámara avance desde lejos hacia a un objeto o un lugar concreto<sup>115</sup>. Esto nos

---

<sup>114</sup> Véase José Antonio Mayoral, *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994, p. 130, 149 y ss.

<sup>115</sup> El “travelling” es la técnica cinematográfica por la que la cámara enfoca, primero, a un lugar en profundidad y, en seguida, se pone movimiento y se adelanta progresivamente, hasta fijarse en un lugar concreto. Se puede consultar el artículo de Nicolás Rosa, “Cine y literatura. La teoría del montaje”, *Filología*, (1998), año XXXI, nº 1-2, p. 5.

recuerda los primeros momentos de *Milagro en Milán*, en que las imágenes enfocan cada vez más cerca una casa y un jardín donde se encuentra una anciana con un niño, Totò. En *En la hoguera*, se enfoca todo el cementerio, luego la lámina sepulcral y más tarde las figuras decorativas:

Solitaria, gris, infinita, la galería de los niños no acaba nunca. Las hileras de diminutas ventanas convergen en la lejanía, y cada paso en el cemento devuelve un eco opaco. Las paredes, ilustradas de nombres, forman una inmensa colmena, y en algunos huecos hay flores. Angelitos desconchados, guirnaldas floreros... Hay ventanas tapiadas, con el único adorno de las franjas rojas y blancas que forman la cal. (p. 23)

Tanto Cocha Alborg como Luis Miguel Fernández han reflexionado la escena en que aparece el cuerpo de Soledad, violada por el gitano en el capítulo XXII; la primera comenta que “En esta escena se utiliza la técnica cinematográfica al presentar el malogrado cuerpo de Soledad. El narrador no indica quién está allí, se limita a describir lo que va viendo Inés al descubrir el cuerpo, creando así, en palabras, el efecto del «close up» cinematográfico”<sup>116</sup>, mientras el segundo cree que hay un detallismo que “alcanza uno de los mejores momentos en *En la*

---

<sup>116</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 97.

*hoguera*<sup>117</sup>. Desde mi punto de vista también subyace el “travelling atrás” -justo al contrario de lo que hemos visto arriba sobre el cementerio de niños- en que la cámara enfoca primero el cuerpo de Soledad hasta darnos después una imagen total, en la que Inés encuentra a la chica y la saca del río:

El pie desnudo, clavado en el lodo, surgía entre los juncos, y, en torno a él, alrededor del muslo rasgado de violáceos arañazos, una nube de mosquitos zumbaba vorazmente, posándose en la sangre. (...) Inés sintió en la garganta el sabor del miedo, pero, a pesar de que sus pies temblaban furiosamente, chocando entre sí, avanzó. Aquel pie, aquella carne la asustaba porque temía reconocerlos. No obstante, hizo un esfuerzo para apartar la maleza. (p. 244)

El montaje cinematográfico ya se observa en el primer capítulo con un claro indicio de «elipsis temporal implícita» -siguiendo a Genette-, y satisfaciendo a la observación de L. M. Fernández, quien indica que la elipsis, “suele ser medida y no indefinida; es decir, acota temporalmente, de modo que señale un lapso de tiempo relativamente corto con el fin de indicar el paso de una acción a la siguiente”<sup>118</sup>. Cuando Miguel se marcha de la casa del primo Antonio después de la reunión, de repente,

---

<sup>117</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 263.

<sup>118</sup> *Idem*, p. 269.

tras una secuencia o blanco tipográfico, se encuentra con un loquero que le va a ayudar al traslado de su tío:

El portero, al salir, le saludó ceremonialmente.

Patinó el taxi en el asfalto pulido por la lluvia y con las ruedas frenadas se deslizó un trecho oblicuamente. El loquero se incorporó en el asiento. (p. 30)

La profundidad del campo como técnica predilecta de los neorrealistas italianos, la que utiliza el autor o el director con la intención de reflejar con toda claridad lo que describe o lo que capta el encuadre, provoca que exista una mirada objetiva que observa desde una cierta distancia. Ante la negativa de su tío, quien no quiere moverse de su sanatorio, Miguel decide esperar en función de que lo que haga la enfermera que atendió a su tío. La siguiente descripción -con la mirada de Miguel, quien contempla sus alrededores y a su tío- sería un ejemplo de ello:

El mozo se encogió de hombros, encendiendo un cigarro. El taxista enmudeció, desapareciendo de nuevo. A poco, la conversación se reanudó al otro lado de la tapia. Volvió a llover. Por fin la puerta se abrió y vieron aparecer al tío con la enfermera. Traía una vieja gabardina y sombrero negro. (p. 36)

Susana Pastor Cesteros ha observado que *En la hoguera* “ofrece una presencia (...) de los contrastes de luz y sombra en las descripciones, que evidencian una óptica cinematográfica, por la importancia concedida a la luz”<sup>119</sup>. Nos pone varios ejemplos, de los que extracto uno de ellos:

Cuando el hombre del mostrador *encendió el neón de la sala se oscurecieron* las ventanas. Toda la suciedad, la pobreza de las sillas, las mesas de falso mármol, la cafetera manchada de ocres escurrideras, *salieron a la luz, bañados en el resplandor sin sombras de los tubos.* (p. 195) [El subrayado es del texto.]

Las características del diálogo que se presentan en esta novela son similares a las de *Los bravos*. Y es que el diálogo desempeña un papel muy importante desde el comienzo de la era de la novela moderna. Los autores lo utilizan para desplegar los pensamientos de los personajes, de lo cual se encargaba el narrador decimonónico. Aun más, entre los novelistas objetivistas la forma dialogada es uno de los elementos esenciales del relato, puesto que, a menudo, el narrador se convierte en una especie de tomavistas: “una cámara cinematográfica”. A consecuencia de ello, la parte dialogada

---

<sup>119</sup> Susana Pastor Cesteros, *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Univ. de Alicante, 1996, p. 119. Véase también M. Sánchez Arnosi, *op. cit.*, 1976, p. 19.



aparece de un modo escueto, sin comentarios del narrador, aun sin los *verba dicendi* ni *sentiendi*:

— Ya hay alguien allí.

— Será Dámaso.

— Con venir de más lejos que vosotros, llega antes.

— Es que viene en bicicleta.

— Sí, pero son cerca de sesenta kilómetros.

— Cincuenta y ocho —puntualizó el capataz. (pp. 81.82)

#### 5-2-4. El narrador: focalizador-personaje

Tanto en *Los bravos* como en *En la hoguera* el narrador se postula en dos niveles: uno es presentar técnicas novedosas como las cinematográficas, el protagonista múltiple, el diálogo en función de objetivismo, etc.; otro es mantener el narrador omnisciente, cuya huella se aprecia más que en su primera novela. Desde el primer capítulo, el narrador omnisciente sabe que la chica que ha salido a sacar el perro es una criada, sin ninguna información anterior, y conoce también el estado emocional de un joven:

Un poco más arriba, una criada sacó a pasear un perro de presa amarillento, casi rojizo, y, en una de las ventanas de un segundo piso, un joven se desperezó concienzudamente frente al cristal. (p. 25)

También, el narrador especula sobre la situación de Inés, sobre del diploma que le habían otorgado a la mujer del catapaz y de la vergüenza que había sentido Elena cuando la operaron:

Si Agustín se hubiera casado con ella, la habría llevado a Madrid al especialista, pero así preferiría esperar, (...), Sólo hablaría con la mujer del catapaz. (...) Le habían dado un diploma y, lo que era más importante, tenía unas manos diminutas, unas manos hábiles, finas.

Elena (...) había confiado la gran vergüenza que pasó cuando el médico le mandó quitarse la ropa. (p. 90)

Así, en mi opinión, el narrador de esta novela se caracteriza por sus rasgos tradicionales decimonónicas. Hay ejemplos en *En la hoguera* en los que el narrador interrumpe su relato para recordar un pasaje anterior; primero, el narrador lanza una pregunta a los lectores para refrescar su memoria, y nos hace conscientes de la narración: “¿Cómo dijo Soledad que se llamaba el antiguo pretendiente de Inés?” (p. 159), y, en el capítulo XIX, se dice: “¡Aquel día de Viernes Santo, cuando la llevó a casa, cuando la tuvo tan cerca, deshecha en lágrimas, en la oscuridad del porche; cuando quiso pegar a Lucas...! (p. 221) En este pasaje, el tiempo cronológico es julio, y se sitúa varios capítulos después del capítulo en que Miguel acompañaba a Inés.

Pero, no olvidemos que siempre hablamos dentro del marco de la narrativa del siglo XX y de la de Fernández Santos en particular. Si comparamos la forma de describir el paisaje de esta novela con *Los bravos*, apreciaremos que en *En la hoguera* el narrador se encuentra a una diferencia de su primera novela que se caracteriza por ser más objetiva que subjetiva. Sin embargo, el narrador de *En la hoguera* también utiliza técnicas narrativas como el estilo indirecto libre o el monólogo interior.

Al referirse a *Los bravos* decía que Fernández Santos había intentado describir en detalle la naturaleza, incluso, que parecía que la poetizaba. A partir del capítulo VIII de *En la hoguera*, la narración suele empezar con una descripción del ambiente del pueblo, concentrándose en un paisaje concreto,

como el río en el capítulo VIII. Esta descripción es bastante diferente a la del río Jarama de Sánchez Ferlosio<sup>120</sup>:

El río cenagoso ganaba anchura en el amplio recodo, frente a la ermita derruida de la Virgen. A la sombra cambiante de los bancales, cubiertos de mimbres y juncos, seesteaban los barbos en las tardes agobiantes del verano, (...). (p. 79)

En ocasiones, el narrador mira a través del ojo de un niño, Carlos, hijo de doña Constanza, y sigue su camino, como cuando se seguía la mirada de un perro en *Los bravos*<sup>121</sup>. En el ejemplo anterior, L. M. Fernández recurría a la teoría de François Jost, al concepto de “ocularización” de una cámara; a su vez, ésta se divide en ocularización interna primaria y ocularización cero:

---

<sup>120</sup> En la reseña de la primera edición, José María Alfaro señalaba también este aspecto narrativo: “El modo descriptivo de Fernández Santos -el paisaje ocupa un lugar muy destacado en su novela- hace que la naturaleza llegue a alcanzar mayor importancia que los seres humanos”. J. M<sup>a</sup> Alfaro, “*En la hoguera*”, *Ínsula*, (1957), n<sup>o</sup> 128-129, p. 13. Esta opinión fue rebatida por Sanz Villanueva que subraya que “los personajes poseen mayor entidad e importancia.” S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 341.

<sup>121</sup> Véase L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 260. Véase la secuencia 23 de *Los bravos*, donde la focalización parte de la mirada del perro.

No hay más que volver la vista hacia las salas de cine para constatar que los relatos en primera persona de focalización interna son raramente filmados en “cámara subjetiva”. (...) Esta razón me ha llevado a distinguir entre la perspectiva según la cual se produce la selección de las informaciones del relato (=focalización) y la relación narrativa que une cámara e instancias del mundo diegético (=ocularización). En algunos casos, el aparato tomavistas releva a un personaje (ocularización interna primaria), el resto del tiempo es pura exterioridad y su emplazamiento no remite a nadie en la diégesis. Es lo que he llamado *ocularización cero*<sup>122</sup>.

Así que en las descripciones o sucesos que se encuentran en las páginas 227 a 229 -Carlos sale del camposanto, ve una lagartija y hormigas, se acerca a los niños que juegan en el río y se para a hablar con Antonio, el hijo de Alejandro-, las marcas visuales utilizadas en el texto no pertenecerían al narrador, sino a Carlos (la *ocularización interna primaria*):

Entre la sucia cal de la muralla pasó veloz una lagartija. El chico la siguió con la vista. A sus pies, bajo el polvo, un cortejo de hormigas rojas, de largas y velludas patas, arrastraban el caparazón vacío de un alacrán. (p. 227)

---

<sup>122</sup> François Jost, “Propuestas para una Narratología Comparada”, *Discurso*, (1988), n° 2, p. 24.

“El novelista-cámara del que tanto se ha hablado aparece, entonces, bajo la forma del personaje-cámara (...) al inhibirse el narrador de dar su propia visión y dejar que sean los personajes los que se manifiesten a sí mismos a través de la suya propia”<sup>123</sup>. La cámara sigue a Carlos en su camino hasta encontrarse con el hijo de Alejandro:

Bajó, siguiendo la muralla hasta la primera puerta, y desde allí se acercó a los chicos que se divertían arrojándose unos a otros un pez dorado y palpitante. (p. 227)

Río abajo, en una profunda charca, pescaba el hijo de Alejandro. El también andaba siempre solo. (p. 228)

No obstante, el entendimiento mutuo que existe entre los dos, pues el hijo de Alejandro acaba regalando a Carlos el pescado, contrasta con la relación que hay entre sus padres de ambos, pues Alejandro pretende estafar a doña Constanza, la madre de Carlos.

En suma, todo el recorrido desde el camposanto hasta el río abajo, está narrado por el narrador, en tercera persona, pero, la visión pertenece a Carlos.

Ahora, retomemos la terminología de M. Bal, el “focalizador-personaje” lo emplea Fernández Santos para otorgar

---

<sup>123</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 255.

la perspectiva a un personaje a lo largo de la novela. Como es lógico la focalización es variable, ya que no sólo Carlos se convierte en un focalizador-personaje, sino que también Miguel y otros personajes se convierten en tales. En la escena en que Miguel llega al nuevo sanatorio de su tío, el narrador deja que aquél narre su impresión, es decir, el párrafo pertenece al narrador sintácticamente, pero, realmente quien entra, ve y oye es Miguel, quien narra desde su perspectiva:

Entró. Vio una habitación solitaria, una sala de recibir, amueblada al gusto de hace veinte años, (...). En la penumbra se adivinaban unas frágiles sillas y una mesita oval para los periódicos. Volvió sobre sus pasos y buscó a la niña, pero sólo oyó el rumor de su escoba dos pisos más arriba. (p. 39)

En páginas anteriores, también podemos observar la focalización de Miguel cuando describe el nicho de su primo pequeño ante la pregunta de sus otros primos:

— Bien. El rosal sigue en pie.

— ¿Tienes brotes?

— Sí, me parece que sí.

*El rosal tenía brotes. Había crecido en un círculo casi perfecto, alrededor del nicho, sobre las letras doradas con el nombre del niño. Tenía un botón a punto de estallar y varios*

*capullos, que con el buen tiempo se abrirían sobre el mármol venoso de la lápida.* (p. 27) (El subrayado es mío.)

Toda la descripción que está subrayada pertenece al narrador, sin embargo, quien vio el nicho es Miguel, el focalizador.

Como decía, el estilo indirecto libre tiene más presencia en la primera novela de Fernández Santos, pero en la descripción del hermano pequeño de los Rojo, quien no puede tomar la decisión de robar a doña Constanza, o cuando doña Fe se encuentra a Inés debatiéndose entre la vida y la muerte e intenta animarla, podemos observar:

Al día siguiente, al levantarse, se dio cuenta de que él no podrá robar nunca a doña Constanza, ni a nadie. *Su hermano sí se atrevería, mas si la cosa acabara mal, si la Guardia Civil lo detenía, ¿qué sería de él? ¿Qué sería de los dos?*<sup>124</sup>. (p. 115) (El subrayado es mío.)

Doña Fe apartó de su alcance el vaso mediado de agua blanquecina y, cogiendo el tubito de cristal, fue a tirarlo a la basura. El vaso lo lavó en la pila con miedo, con cuidado. *¡Si al menos su hijo estuviera allí!* Miró con prevención sus manos y rompió a llorar. Inés, su sobrina, la hija de Julián, muerta... (p. 43) (El subrayado es mío.)

---

<sup>124</sup> Para ver más ejemplos, véanse las páginas 45, 97, 193 y 196.



Las frases subrayadas encierran las palabras de dos personaje, el pequeño de los Rojo y doña Fe, en las que su pensamiento, traducido en palabras, no está introducido por *verba dicendi*. Además, los estados anímicos de los personajes mantienen la misma intensidad del estilo directo, de hecho, el estilo indirecto libre emplea frecuentemente exclamaciones, admiraciones, o como en este caso, interrogaciones. Además, en el segundo ejemplo, lo destacable del subrayado es la *heterofonía*: todas las frases describen la acción de doña Fe que aparta el vaso, lo lava y mira sus manos; en medio de esta narración conductista, sobresale, con la interjección, una voz, que lamenta su situación, llega a nosotros, a los lectores, por otra vía distinta, no por la de la narración conductista.

Como indicó Mario Rojas, el estilo indirecto libre “es libre o no regido pues no está subordinado semánticamente a un verbo declarativo perteneciente al enunciado del narrador ni tampoco ligado a éste, sintácticamente, por medio de una conjunción subordinante; es oblicuo porque está gramaticalmente transpuesto al DN [discurso del narrador]”<sup>125</sup>.

Así, el pensamiento de don Luis está narrado en tercera persona sin subordinación:

---

<sup>125</sup> Mario Rojas, “Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo”, *Dispositio*, (1980-1981), nº 15-16, vol. V-VI, p. 45.

No aparecieron más. Don Luis había vuelto sano y salvo a su parroquia, pero la madre no levantó más cabeza desde aquella ocasión. *Sí, decididamente, los mineros eran poco recomendables, y los hombres, en general menos de fiar que las mujeres.* (p. 147) (El subrayado es mío.)

Cuando Miguel acompaña a Inés a casa después de la misa de Semana Santa, Lucas les observa desde la cantina, y esto le molesta a Miguel. Es aquí donde utiliza el estilo indirecto libre, porque la frase emitida no pertenece a Miguel. La narración es libre y oblicua:

Inés debe temerle, porque se atreve a sostener aquellos ojos que la examinan con premiosidad. En cuanto a Miguel, sabe que no puede abandonar a la muchacha.

*¡Ojalá continúe allí el hombrecito cuando él vuelva!* (p. 159)  
(El subrayado es mío.)

El monólogo interior es una narración no pronunciada. En él predominan los pensamientos, observaciones o juicios del personaje, pese a que está narrado en tercera persona. Miguel se hace cargo de trasladar a su tío a otro sanatorio, y cuando llega una monja le hace una serie de preguntas para formular la solicitud. En medio de estas preguntas, Miguel se siente culpable de dejar a su tío entre personas desconocidas y monologa -siempre mediatizado por el narrador- sobre la monja:

Debía ser el ángel tutelar de los enfermos. Debía sentir una vaga antipatía por los familiares. Estaría acostumbrada a ver cómo se deja al padre, al hijo o al hermano en manos ajenas, en manos de caridad. (p. 41)

El monólogo interior puede entenderse como la captación del pensamiento desordenado de un personaje y suele aparecer con interrogación, interjección o frases cortas para marcar las peripecias de un estado emocional. Lo encontramos en una escena la que ante el panorama que se le presenta a doña Fe: el intento de suicidio de Inés, el embarazo de ésta y la responsabilidad de su hijo, se lee:

¿Qué pensaría Julián de todo aquello? Ojalá Inés no le contase lo del *Veronal*. Lo otro se lo explicaría ella por carta, si es que María, la hermana, no se lo había dicho ya. Procuraría disculparse y disculpar a los chicos, arreglarlo de algún modo, si es que la cosa tenía remedio, porque Agustín seguía no queriendo casarse<sup>126</sup>. (p. 65)

---

<sup>126</sup> Más ejemplos en las páginas 100, 125, 144, 159, 160, 213 y 222.

#### 5-2-5. El tiempo: anacronía externa y interna

Se entiende que el tiempo de la historia transcurre después de la guerra civil por el dato que nos da el narrador acerca del gitano: “cuando eran pobres, recién llegados al pueblo, al año siguiente de acabar la guerra” (p. 83). Si prensamos que ahora tienen hijos, que el mayor tiene la edad de Carlos y que todavía no va a la escuela, el tiempo de la historia se situará en los años finales de la década de los cuarenta.

He comentado arriba que el tiempo transcurrido en la novela sería, cronológicamente, “un total de seis meses”. La novela empieza con una vaga precisión temporal: sobre todo, los capítulos impares, destinados a Miguel, carecen de información para situar el tiempo de la novela. El capítulo I presenta la reunión entre Miguel y sus primos para resolver el problema del traslado de su tío a otro manicomio. Los capítulos III, VI y VII narran en la andadura de Miguel por los pueblos segovianos<sup>127</sup>. No obstante, las secciones dedicadas a Inés corroboran la delimitación del tiempo cronológico a un total de seis meses, según los médicos que la atendieron.

---

<sup>127</sup> La única referencia posible para delimitar el tiempo cronológico podría ser el aniversario del muerte del hijo de tío Antonio, pero en toda la novela no se hace más referencia que en la página 27:

— Cuando murió el niño...

— Uno de estos días hace un año.

— Hoy. — señaló Miguel.

En el comienzo de la novela, Inés está embarazada de tres meses:

— Está embarazada —agregó el médico por ella, y después de otra pausa, en la que procuró inhibirse, despojar sus palabras de todo matiz de acusación, concluyó: — ... de casi tres meses. (p. 46)

Y en el capítulo XXIII se lee que “El médico que salvó a Soledad tuvo que asistir también a Inés. El hijo nació muerto” (p. 248).

Desde el punto de vista estructural, la última página del capítulo VII (p. 78) tiene una importancia capital, junto con el capítulo VI, porque nos indica la llegada de los protagonistas al mismo pueblo, el de Inés, que no es nombrado por el autor:

La mujer de Alejandro quedó atrás, las manos embutidas en el astroso delantal, con los niños en torno, mirando cómo el forastero se distanciaba. (p. 78)

— [Gregorio] ¿Aún no has visto a nadie?

— [Inés] Acabo de llegar. Estuve en la ermita con el gitano y su mujer.

— ¿Con Alejandro? — Gregorio rió de buena gana. (p. 67)

Por la referencia de la mujer de Alejandro, sabemos que Miguel e Inés habían llegado al mismo pueblo, y aunque no podemos afirmar que la llegada se produjera al mismo tiempo, sí

se menciona el mes de marzo como el momento de la llegada de los dos protagonistas:

Desde el apeadero, el autobús llevó a Inés a cinco kilómetros del pueblo. (...) A aquella hora, *en marzo*, con el sol puesto, corría un viento frío que barría la llanura hasta las mismas murallas. (p. 66) (El subrayado es mío.)

— [doña Fe] ¿Lleva usted mucho tiempo allí?

— [Miguel] ¿Dónde? ¿En el pueblo?

— Sí.

— *Desde marzo.*

— Es muy sano aquello. (p. 192) (El subrayado es mío.)

Tanto en la descripción de la llegada de Inés al pueblo como en el diálogo entre Miguel y doña Fe cuando Miguel se va a asistir al entierro de su tío Antonio e Inés le encarga que le lleve un paquete a su tía, el mes de marzo delimita el tiempo cronológico que luego llegará al mes de agosto.

Algunos críticos creen que desde el punto de vista temporal los capítulos de I a VII son autónomos del resto de capítulos, es decir, que no se relacionan con el resto de los capítulos. Sin embargo, si observamos los capítulos impares desde el traslado del tío hasta la llegada al pueblo, el recorrido de Miguel se presenta como lineal y sucesivo, sin ninguna omisión importante de tiempo. Igual pasa con los otros

capítulos, desde el intento de suicidio hasta la llegada al pueblo, el tiempo avanza siguiendo su curso natural, sólo nos encontramos una analepsis externa parcial - la de la visita de Inés al médico amigo de Agustín, la salida de estos primos-, porque la descripción del pasado empieza (el alcance) desde que llega a casa de doña Fe, y termina justo antes de cometer el suicidio, y recordemos que la sección de Inés comienza después de tomar la dosis:

Y al domingo siguiente, cuando quedó sola, buscó una farmacia abierta y compró las pastillas. Al pronto temió no atinar con el nombre, pero por el gesto del farmacéutico comprendió que había acertado. (p. 56)

Así, el mes de marzo ocupa casi la mitad de la novela hasta llegar la Semana Santa, que empieza con el capítulo XIV cuando don Luis, el cura de otra localidad, viene a oficiar al pueblo. También, en el capítulo XVIII hay una mención que nos sitúa en julio: “El mes de julio entró más seco y duro que los otros” (p. 208). Frente a estas referencias claras al tiempo cronológico, el autor usa, a veces, referencias vagas como:

A los pocos días de estar allí, Miguel empezó a encontrar agradable la casa. (p. 95)

Pasadas unas semanas, apareció en el pueblo un pesado carronato tirado por las mulas, conducido por un hombre rechoncho (...). (p. 163)

Pasadas unas semanas volvió el médico al pueblo para dar el alta a Inés. (p. 248)

En suma, el tiempo cronológico de la novela presenta un ritmo lento hasta llegar la Semana Santa y, después, cobra un ritmo más rápido con elipsis temporales hasta acabar la novela.

En *En la hoguera* predomina un tiempo lineal, sin embargo es menos lineal que el de *Los bravos*, porque se dan más veces las analepsis externas e internas. Además, también podemos observar la *acronía*<sup>128</sup>.

Las analepsis externas que se encuentran en la obra son parciales, ya que ninguna de ellas llega a introducirse dentro del relato primario. Las relaciones que habían mantenido Agustín e Inés y el diagnóstico de embarazo que le dio a Inés un médico amigo de Agustín son pasados ocurridos antes del intento de suicidio de Inés, o sea, antes del marco principal de la novela. También estaría fuera del relato primario, en el capítulo VII, el momento en que Miguel se sumerge en su pasado, recordando la

---

<sup>128</sup> Mieke Bal la define así: “A veces, aunque podamos ver claramente que tratamos con una desviación, será imposible de definir, bien porque la información no se puede separar, o porque hay demasiado poca. Llamaremos a estas desviaciones *acronías*, una desviación del tiempo que no admite un mayor análisis”. M. Bal, *op. cit.*, 1998, p. 74.



pensión en la que había estado en Madrid, sobre todo, recordando una hemoptisis -este pasaje fue visto por G. Sobejano como una clara técnica cinematográfica<sup>129</sup>- y, por último, recordando la muerte de su mejor amigo.

Otras analepsis externas más lejanas al tiempo de la novela son los recuerdos del abuelo de Soledad de la guerra de Cuba (pp. 137-141) y el de don Luis de la sublevación de los mineros asturianos en el año 1934 (pp. 146-147).

Las analepsis internas se observan en el capítulo IX y en la secuencia segunda<sup>130</sup>, cuando Soledad va al río para recoger las sábanas que habían tendido antes y, después del encontronazo con el gitano, retrocede en el tiempo hasta el encuentro con Miguel. Se entiende que este encuentro viene a llenar la laguna informativa de lo que no se había mencionado anteriormente:

Allí mismo, la tarde anterior, hallándose Soledad quitando las piedras que aseguraban las sábanas, había aparecido ante ella la silueta del forastero joven, delgado. (p. 92)

Tras el intento de suicidio, Inés va a un confesionario para confesarse. El momento del recuerdo ya se encuentra en el

---

<sup>129</sup> G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 328.

<sup>130</sup> Algunos capítulos están divididos en las secuencias por la separación de la línea, y la numeración es mía.

capítulo X, y sabemos por el diálogo con el cura que la confesión se había realizado dentro del relato base marcado:

— [Inés] No; es mi tía.

— [cura] Has estado a punto de morir, hija mía; debes dar gracias a Dios por haberte salvado la vida. (p. 105)

La última analepsis interna que se puede observar es cuando Baltasar hace una pieza en el futuro niño de Inés, que quiere adoptar con su mujer; en medio de la introspección, de manera encadenada, nos presenta la visita realizada por Lucas a casa de Inés, que ocurrió unos días antes de que Baltasar lo recuerde:

Lo de Lucas pudo acabar peor. Un día, aprovechando la ausencia de Miguel, preocupado por su amistad con la muchacha, se presentó en casa del padre para hablar con él, pero sólo encontró a María. (p. 213)

El recuerdo se prolonga hasta que vuelven los ruidos del trabajo en la mina (p. 218), y ocupa seis páginas. Además, tipográficamente se nos presenta separado por blancos a modo de las secuencias, de *Los bravos*.

En general, las analepsis internas se pueden calificar de completivas, ya que cumplen la función de llenar vacíos en la historia.

A veces, la acción queda congelada para introducir una analepsis. Miguel está leyendo un libro en su cuarto y Soledad le llama para que baje a tomar el almuerzo: “— Arriba, que son las diez. Se va a quedar frío el almuerzo.” (p. 131) La siguiente acción ya se encuentra tres páginas después: “— ¿Bajas? — la voz insistió de nuevo.” (p. 134) Dentro de esas páginas se inserta un recuerdo de Miguel, de su juventud en el colegio de frailes en Madrid.

El día del entierro, la lluvia hace que Miguel recuerde el momento en que llevó a su tío a otro manicomio. Este tipo de enlace entre el presente y el pasado por un objeto, sueño, lluvia, etc. tiene un sabor a técnica cinematográfica. Normalmente, viene el recuerdo sin ningún tipo de aviso:

— Cuando yo pasé por aquí estaba lloviendo.

— Pues desde entonces no debe haber caído ni una gota.

Llovía dulcemente, y cada vez que el asfalto pulido hacía patinar el taxi, el tío levantaba asustado la cabeza, interrumpiendo sus rezos. (p. 179)

Como puede observarse, en el presente Miguel y su primo Antonio van al entierro de su tío -en forma de diálogo-, y el pasado es cuando Miguel y su tío Antonio van al otro manicomio -en forma narrativa-. En el salto que hay del diálogo a la narración no hay un marcador que nos indique que el relato va hacia el pasado, sino que sólo la lluvia tiene presencia en los dos

tiempos, convirtiéndose en el agente que lleva del presente al pasado.

Los recuerdos de Miguel sobre su tío aparecen, primero, en medio de una introspección. Este recuerdo comparativo del pasado y el presente es como una imagen que le pasa rápidamente por su mente, no ocupa mucho espacio, ni siquiera se puede considerar como una analepsis. Así que este recuerdo podría denominarse *acronía*, según la terminología de M. Bal:

Evocó al tío, serio, enjuto, llevándole de la mano, calle arriba, hasta el Retiro; o en su despacho, sentado en el sillón tapizado de seda roja, tras la mesa de patas retorcidas, hojeando, con gesto indescifrable, el cuaderno de notas del colegio. (p. 33)

Otro recuerdo se encuentra entre los soliloquios del loquero, el chico que ayudaba a Miguel para el traslado de su tío:

Los jueves iban a un cine, junto a casa; y en primavera, cuando el buen tiempo llegaba, a las verbenas. Volvían a media tarde, dando un paseo que concluía con las últimas luces. (p. 35)

Aunque en *En la hoguera* no se presenta una acusada reducción temporal, ni en comparación con otras novelas de Fernández Santos, ni con las novelas de su época, sí que existe una reducción temporal moderada frente a las novelas

decimonónicas. Por esta característica, siguiendo los criterios de D. Villanueva, se encuadraría en la reducción temporal retrospectiva, ya que presenta varias e importantes analepsis a lo largo de la novela.

#### 5-2-6. El espacio

Antes de centrarme en el análisis de los núcleos espaciales de esta novela, quisiera recordar la declaración de Fernández Santos tantas veces comentada por distintos críticos:

El cine me sacó del café Gijón (...) y me lanzó por los caminos de la España de los años cincuenta<sup>131</sup>.

El conocer la España “insólita” y reflejarla en sus novelas era una tarea que compartía con sus compañeros, tanto los literatos como los cineastas. En el caso de *Los bravos* y *Laberintos*, el conocimiento del espacio le vendría “no por su propia voluntad”, ya que Cerulleda era el pueblo de sus padres y veraneaba en su niñez, y Segovia era donde estuvo encerrado durante la guerra civil. Verdaderamente, hablando del espíritu de conocer España, el fruto de su andadura sería esta novela, *En la hoguera*, dentro de su primera etapa literaria. Ya, Rodríguez Padrón subrayaba que “en el 1950 Fernández Santos había explorado la provincia de Segovia, recorriendo sus pueblos, y ello le servirá para la localización de su segunda novela”<sup>132</sup>.

---

<sup>131</sup> J. Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, 1982<sup>1</sup>, p. 19.

<sup>132</sup> *Idem*, p. 22. Incluso, en la novela dice que:

- Ahora hay mucha costumbre de conocerlo todo.
- Sí...
- Todo el mundo viaja... (p. 73)

Las provincias segovianas y castellanas serían el espacio en donde transcurre esta novela -y otras posteriores como algunos cuentos de “Cabeza rapada”, *La que no tiene nombre* y *Libro de las memorias de las cosas*-, junto con Madrid. La pensión de Miguel, la casa de doña Fe y el sanatorio donde está internado el tío de Miguel, espacios que aparece poco, porque Miguel emprende una andadura por las tierras de la meseta en los capítulos III, V y VII: el itinerario es Cuéllar, Iscar, Sacramenia, monasterio de San Bernardo, Turégano, Cantalejo, río Duratón, Sepúlveda y “Ayllón”, “el pueblo oscuro y olvidado donde por fin recalca”<sup>133</sup>. Desde el momento en que el protagonista viaja, la obra se puede conectar con Cela, en especial, con el *Viaje a la Alcarria*: “adquiere el tono de la narración viajera y anecdótica que han popularizado entre nosotros los vagabundajes literarios de Camilo José Cela”, afirma A. Vilanova<sup>134</sup>; “Aquí es posible advertir influencia de la obra andariega de Cela”, dice Jiménez Madrid<sup>135</sup>.

Dejando a un lado esta característica que ocupa sólo el principio de las partes destinadas a Miguel, la novela se centra en un pueblo cualquiera de Segovia -Ayllón, como dice Vilanova-

---

<sup>133</sup> A. Vilanova se aventura a denominar el nombre del pueblo. A. Vilanova, *op. cit.*, 1995, p. 336.

<sup>134</sup> *Idem*, p. 336.

<sup>135</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 77.

un pueblo español con el espectro cercano de la guerra civil<sup>136</sup>. Así, la imagen del pueblo va a reflejar la dura realidad de los campesinos, sometidos a sobrevivir con una economía insuficiente, a soportar desfavorables fenómenos naturales. La sequía y el calor que a lo largo de la novela son una presencia constante<sup>137</sup> y, sobre todo, a convivir con la soledad debido a la incompreensión humana. Así pues, la soledad en la narrativa de Fernández Santos es el tema más importante, desde el punto de vista de C. Alborg, “Ya sean esos hombres [se refiere a sus personajes] que lucharon en la guerra civil o que la recuerdan; ya sean esas mujeres comprometidas, resignadas o frustradas; o los que están influidos por la religión: todos son solitarios, todos se sienten solos en ese mundo que no acaban de comprender”<sup>138</sup>.

Desde la perspectiva de la espacialidad, *En la hoguera* es una novela más abierta que *Los bravos*, situada por un pueblo rodeado de montañas. En cambio, esta novela se sitúa en la

---

<sup>136</sup> No creo que en esta novela la guerra sea un trasfondo, como indicó C. Alborg, si observamos bien, las menciones de la guerra son muy escasas: p. 72, 82, 83 y 210. Véase C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 24.

<sup>137</sup> G. Gaínza relacionó la sequía con la muerte: “El pueblo en que Miguel detiene su peregrinaje (...) está al borde de su muerte, como el propio personaje. La sequía -fiebre de la tierra- va minando lenta pero implacablemente su existencia, como la tisis -fiebre del organismo-, la de Miguel”. G. Gaínza, art. cit., (1967), p. 119.

<sup>138</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 118.



meseta castellana, por lo que la palabra “llanura” se menciona varias veces. Tampoco los personajes se sientan a hablar en su casa, sino que salen fuera: al jardín, al río, las calles, etc.

Así, la novela no es tan agobiante como *Los bravos* ni tampoco la siguiente, *Laberintos*. Sin embargo, lo que destaca es la imagen solitaria y estéril de pueblo:

El caserío que esperaba debía ya haber aparecido y, sin embargo, allí, a los pies de la loma coronada, sólo veía una llanura yerma, desértica, muy distinta de la vega que durante la mañana había dejado a sus espaldas. (p. 74)

Este tipo de imágenes lo podemos contemplar en las películas de los cineastas neorrealistas, prescindiendo de los decorados de estudio y filmando al aire libre para captar un espacio real y anónimo. A veces, contrasta cuando se describe un espacio interior como el jardín de doña Constanza, lleno de expresiones de vida y de encanto:

El jardín de doña Constanza le parecía un rincón del Paraíso. En el centro, sobre el pilón que la hilera y el musgo tapizaban por completo, del fondo de una copa que dos angelitos sostenían a media altura, surgía un chorro de agua, y su delgado hilo refrescaba el ambiente, bañando, cuando la brisa lo azotaba, las palmeras enanas y los exuberantes macizos al aroma dulzón de los flores, y era al

pasar la verja, viniendo del páramo ceniciento que cercaba el pueblo, como pisar un mundo distinto. (p. 82)

Se describe poco el escenario de la ciudad, Madrid, en el capítulo XVI, y, por ejemplo, cuando Miguel asiste al entierro de su tío, es presentado con aspectos negativos:

la pensión sucia, malas comidas, la Plaza Mayor bajo el calor y, quizá, a la noche el sonámbulo peregrinaje por todos los portales, por las sórdidas casas de la calle de San Marcos. (p. 194)

En cuanto a la descripción de la naturaleza se acerca más al cuadro costumbrista. Veremos que se detalla con minuciosidad:

El verdín, el musgo del fondo, aparecía ahora amarillo, muerto al sol, lejos del agua; y a veces, en los remansos, que las cabras husmeaban durante horas y horas, aparecía el cadáver brillante, retorcido, de un pececillo muerto. Ya cuando el río comenzó a bajar, las grandes carpas se habían retirado a lo más profundo. Allí excavaron su lecho entre el cieno. Inertes en su sueño estival, esperaban la llegada del otoño. (pp. 208-209)

Es aquí donde, creo, cabe hablar de “realismo lirismo”, de la aparición de la subjetividad del paisaje. En ocasiones, a esta

subjetividad del paisaje se unen las descripciones no sólo visuales sino también olfativas, sensitivas y auditivas:

El eco del estampido se extinguió en la llanura. La leve, cálida brisa del crepúsculo traía un aroma a jara quemada.  
(p. 230)

Además, se puede observar la “antropomorfización” de la que habló L. M. Fernández en *Los bravos*<sup>139</sup>, en este caso serían las figuras del cementerio que oran y leen y la nieve que se desvanece:

Al atardecer, en la suave penumbra de los muros dorados, las pequeñas figuritas oraban, leían sobre las tumbas diminutas, miraban con arrobó al cielo. (p. 241)

Los copos desvanecen chocando en el cristal de la ventana y dejan estelas transparentes como lágrimas. (p. 254)

---

<sup>139</sup> L. M. Fernández señala, en *Los bravos*, la antropomorfización del agua: “Así, *clama* o *muge* cuando el médico piensa en Socorro (...), *susurra* o emite un leve *murmullo* en los momentos de tristeza de don Prudencio”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 230 y 234.

### 5-2-7. Crítica social: la enfermedad como *leit motiv*

Desde las primeras críticas de esta novela, la enfermedad ha sido el punto de mira para algunos estudiosos. Alberto Gil Novales es quien cree que la enfermedad en uno de los personajes de la novela, alegando que “*En la hoguera* plantea el tema del dolor por la enfermedad. Y lo hace de una manera acuciante, poderosa. (...) Pocas veces la literatura española ha sabido presentarnos un tema semejante con tanta veracidad”<sup>140</sup>. El conocimiento de la enfermedad “con tanta veracidad”, según dice Gil Novales es cierto, porque el mismo autor había padecido de tuberculosis.

Tanto en *Los bravos*, cuando el médico visita al enfermo tuberculoso, un pastor llamado Pascual como en *En la hoguera*, en una escena en que Miguel tiene una hemoptisis, vemos el proceso de un tratamiento para un tuberculoso, el autor nos muestra que el conocimiento hondo de la enfermedad. Y creo que Fernández Santos no recurre a un estilo grandilocuente, sino a un estilo tan sencillo y conciso como en él es habitual.

La enfermedad crea una rápida confianza entre Miguel y el pequeño Rojo:

— [Miguel] Entonces, como yo...

El *Rojo* rió con cortedad.

— Estamos los dos buenos...

---

<sup>140</sup> A. Gil Novales, art. cit., (1959), p. 74.

Iban caminando junto al agua estancada (...). Miguel fue a poner maquinalmente la mano en el hombro del *Rojo*, pero se sintió incómodo y la retiró. El otro no pareció darse cuenta. Se diría que había cobrado confianza. (p. 117)

El siguiente ejemplo sería, también, el fruto de la experiencia propia, desde mi punto de vista, porque la argumentación final del pequeño Rojo es tan absurda -y humanamente conmovedora- que no es fácil imaginarla si uno no ha vivido algo parecido. Ante el inminente robo a la viuda, el pequeño razona consigo mismo sobre lo que va a cometer:

El pequeño anhelaba arrancar. Le sudaban las sienes y sentía húmeda la frente. Ahora no había más que dejarse llevar, lo que hubiera de ocurrir sucedería. No había sino seguir los pasos del hermano, hacer todo lo que él ordenara. De él dependían su salvación o su desgracia. Era justo. Era el más fuerte, el más hábil y, sobre todo, *estaba sano*. (p. 172) (El subrayado es mío.)

En el razonamiento del pequeño Rojo, la sensación que nos queda es que el personaje hace lo que su hermano le ordena y da la razón a su hermano, no porque este sea más fuerte y hábil, sino porque es, simplemente, un hombre sano. Esta argumentación no podría surgir conocer la enfermedad. Ello me recuerda una escena de *Umberto D.*, de De Sica y Zavattini, en la que Umberto Dominique baja a la calle para vender sus libros y

regatea con un comprador sobre el precio; al ver que el comprador no quiere pagar más de lo que él propone, don Umberto, coaccionado a pagar el alquiler, los vende. Pero el argumento que propone, y se da a sí mismo, es que los vende por debajo del precio que pensaba cobrar, no porque necesitara pagar el alquiler, sino: “porque estoy malo”. Con esta escena podemos observar que don Umberto regatea con el precio de los libros, pero no quiere regatear con su orgullo. Así se da la razón a sí mismo y quiere creerse que ha vendido sus libros pero no su orgullo. en definitiva, se aprecia una conexión, tantas veces había mencionada entre la sensibilidad los neorrealistas italianos y Fernández Santos.

Sin embargo, la introducción de una enfermedad como la tuberculosis no sólo se plantea a nivel particular y personal, sino también a nivel social y económico. A través del pastor de *Los bravos*, el autor nos presentaba las condiciones infrahumanas de trabajo de los pastores de entonces, y aquí nos presenta la de los mineros, especialmente, el pequeño minero con pulmonía, forzado a trabajar en la mina para ganarse la vida, a pesar de conocer su enfermedad. El autor deja que su hermano exprese su sentimiento y su situación, es decir, la existencia de una falta de justicia social, ante la víspera del robo a doña Constanza:

— ¿Pues entonces? ¿Quién va a mirar por nosotros? A los dos nos parte un rayo, mañana mismo, y no se entera un

alma. Sentirlo, cuatro amigos y nada más. Cuatro desgraciados que ni para el entierro tendrían. Esa es la suerte de los pobres. ¿Tú qué sabes de la vida? ¿Qué sabes de eso? ¿Te figuras que van a venir aquí a buscarte, a darte cama gratis? —hizo una piña con los dedos—. Así de paisanos tienen. Todos son recomendación de gente importante, de gente. Pero nosotros..., nosotros somos lo último, lo que no quiere nadie. De nosotros, ¿quién se acuerda? (pp. 148-149)

Una idea semejante a la de Rojo se observaba también antes: “Ahora todo se hace por recomendaciones. Sin conocer a alguien no te dan nada” (p. 113).

Es verdad que ni la suerte les llega a tiempo, porque la carta de recomendación para internar al pequeño Rojo que pide Miguel a su primo, les llega después de cometer el robo. Así, la esperanza en la que había creído el pequeño desaparece como se le cae la carta a Miguel en el suelo del bar donde esperaba al Rojo:

El *Rojo* no volvía. Miguel esperó casi dos horas. Cuando se levantó, vio la carta a sus pies, en el suelo.

«... y por lo que se refiere al muchacho que tu amigo nos recomienda, tengo la satisfacción de comunicarte...» (p. 198)

Así pues, desde mi punto de vista, el pequeño Rojo, aunque no tan niño como otros que estudió minuciosamente C.

Alborg<sup>141</sup>, ya que trabaja en la mina, sufre una gran desgracia, como Soledad, azotado por una sociedad que no le comprende, ni le proporciona medios y, al final, es castigado por la ley a consecuencia del crimen que comete (Véase p. 200).

El crimen y el castigo del pequeño Rojo, en mi opinión serían el fruto de la injusticia social, que le conduce a incurrir en semejante delito, y más si tenemos en cuenta que el fundamento del robo es poder curar su enfermedad<sup>142</sup>.

Fernández Santos presenta las pésimas condiciones de trabajo de los mineros. Además de correr riesgo de contraer una enfermedad como la del pequeño Rojo, los mineros tienen que soportar el calor, que se destaca en el capítulo XVIII; en el inicio del mismo se nos describe una panorámica ambiental azotada por el calor<sup>143</sup>: “El mes de julio entró más seco y duro (...). Los animales se movían pesadamente (...). La madera restallaba, las piedras y el hierro, parecían arder (...) Los hombres (...)

---

<sup>141</sup> La crítica observó que, entre otros muchos, Carlos y Antonio, hijo del gitano, sufren la soledad y la incompreensión hacia el mundo adulto. C. Alborg, *op. cit.*, 1984, pp. 135-137.

<sup>142</sup> Véase p. 114: “Robar a doña Constanza. Robar lo que fuera, lo primero que encontraran” y p. 174: “No era justo, para unos tanto y para otras nada”.

<sup>143</sup> Jiménez Madrid apunta que “llama poderosamente la atención la fuerte presencia del calor en estas tierras consideradas como frías”. R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 82. Según la lectura, las referencias al calor se encuentran en las páginas 59, 109, 110, 128, 130, 166, 207 y 210.



maldecían la tierra, el agua, el cielo deslumbrante. Las mujeres (...) rezaban y ofrecían una vela a la Virgen” (p. 208). Bajo este calor sofocante, bochornoso y asfixiante, “únicamente los de la mina trabajaban, y aun así era preciso detenerse cada cuarto de hora. La máquina se recalentaba y no podía seguir girando, vibrando, taladrando” (pp. 209-210).

Parece que Baltasar no se libra del calor, porque le cuenta a Juan que pasaba aún más calor en Jaén cuando era un peón ferroviario:

— ¿Más calor que esto?

— Sí, señor. Más calor que esto -repitió-. En Jaén, antes de la guerra. (p. 210)

— (...) Agua era lo que era nos faltaba. La teníamos racionada como en el frente. Ni lavarnos podíamos. (p. 211)

Al catapaz le sobraba el agua cuando trabajaba en Linares, en otra mina de estaño, pero su condición era tan mala como la de Baltasar ya que le rondaba la posibilidad del reuma: “— No. Salía templada. Llevábamos faja por la humedad, por el reuma” (p. 212). Él mismo sentencia la condición laboral que había: “—Cuando empezaron el Metro en Madrid, se vinieron muchos. Aquello era muy insano.” (p. 212). Así pues, Fernández Santos nos presenta y denuncia la condición laboral de una parte de la sociedad. Aunque los mismos mineros la aceptan como una parte de la vida, según podemos inferir de lo que dice Dámaso al

catapaz: “Así es la vida” (p. 112). Una aceptación que implicaría la imposibilidad de mejorar su nivel de vida en esa sociedad que les había tocado vivir.

El tema de la emigración tampoco queda fuera de esta novela. La emigración es una aspiración continua de los personajes campesinos de Fernández Santos, pues buscan ir a la capital o, simplemente, salir del pueblo. Cada personaje que sale del pueblo -Pepe o Crispín en *Los bravos*- desea materializar su sueño. Aquí, en *En la hoguera*, creo recordar que ninguno sale del pueblo, únicamente Lucas trabaja en la capital, pero veremos que en el pensamiento de Elena late la emigración como única y mejor forma de porvenir para el niño de Inés, a quien quería adoptar:

Y si nacía un chico, no iría a la mina a picar, como Baltasar, sino a Madrid, a comprar y vender, a tratar con las fábricas, como Lucas. (p. 124)

En la narrativa española de los años cincuenta -en Fernández Santos-, la crítica a la sociedad oprimida forma un *leit motiv* y suele recurrir a los elementos que hemos visto la condición laboral y la emigración. Para cerrar este apartado de la crítica social, creo conveniente señalar la opinión de Antonio Lara:

El título dramático esconde una realidad sencilla y austera, continuamente a punto de estallar. El verdadero tema de la obra es la aspiración desesperada de los personajes por escapar del entorno que les oprime y esclaviza<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> A. Lara, "Validez actual de la novela testimonial", *El País*, 22- ago.- 1976.

#### 5-2-8. Problemas textuales

Incluir este apartado podría ser innecesario, pero dada la circunstancia de que se hallan varios errores en la edición, he decidido exponer una lista de erratas. También aprovecho para presentar un error del propio autor sobre el nombre del catapaz de la mina: en principio le nombra a José:

El catapaz intervino a su vez, cortando la discusión:

— Vamos, caballeros ya; deja[r] de discutir; venga, moverse.

Los otros dos no le oyeron; sólo Juan, que hasta entonces había permanecido en silencio, y que, dándole con el codo, exclamó:

— Oiga, *don José*, que ya es la una... (pp. 108-109) (El subrayado es mío.)

Después, el mismo Juan se dirige al catapaz:

— Yo tengo que ir un día a Madrid —los dos hombres rieron calmosamnete—. Con lo cerca que queda ahora... No hay más que coger el autobús. Un domingo se lo digo a mi madre, y hasta el martes no vuelvo. ¿Eh, *don José*?

El catapaz estaba pensando en otra cosa. Hizo una pausa antes de responder. (p. 111) (El subrayado es mío.)

Sin embargo, en una conversación con Baltasar su nombre se cambia por Ángel:

— [catapaz] No. Salía templada. Llevábamos faja por la humedad, por el reuma.

— [Baltasar] ¿Qué sacaron de allí, *don Ángel*? (p. 212) (El subrayado es mío.)

Al ver que en la construcción del pantano, en el otro pueblo, podrían cobrar más, casi todos mineros se marchan. Zoilo pregunta a Baltasar:

— [Zoilo] ¿Qué vas a hacer tú?

— [Baltasar] Marcharme.

— ¿Y *el señor Ángel*?

— ¿El catapaz? —se encogió de hombros—. Allá él. En cuanto cumpla la semana me marchó. (p. 234) (El subrayado es mío.)

A veces, las indicaciones del narrador vienen como una parte del diálogo:

[ — ] La enfermera reapareció a sus espaldas. (p. 33) Véase p. 15 de Seix-Barral, 1996.

[ — ] El *Rojo* pequeño se revolvió nervioso en la cama. (p. 170) Véase p. 128 de Seix-Barral, 1996.

[ — ] ¡Cómo odiaba a las dos en aquel momento! (p. 217) Véase p. 167 de Seix-Barral, 1996.

Según la página 62 de la edición de Seix-Barral, 1996, la interrogación subrayada debe sustituirse por una interjección:

— [Soledad] No sé ni cómo haces esto. Para que luego María te dé ese pago. ¡Todavía, que te riña tu padre...¿ [!] (p. 88)

En ocasiones, encontramos simplemente erratas:

Al cabo de un rato, más allá de la muralla, surgiero[n] cuatro soportales (...). (p. 49) Véase p. 29 de Seix-Barral.

Se ti[r]ó por la ventana. (p. 104) Véase p. 75 de Seix-Barral.

y ella respondió a su silenci[o] con otro mutismo hostil (...) (p. 119) Véase p. 87.

— ¡Pero tú estás loca, muchacha! Por lo menos, ya que te lo hizo, que carg[u]e él con los gastos. (p. 220) Véase p. 170 de Seix-Barral.

### **5-3. Cabeza rapada**<sup>145</sup>

#### 5-3-1. Valoración de la obra

Fernández Santos reunió catorce relatos bajo el título de *Cabeza rapada*, que titula también el primer cuento. Su calidad le valió el Premio de la Crítica en 1958. Se trata en realidad de una colección de instantáneas o trozos de vida en las que el autor ha intentado captar la emoción y el sentimiento de unas cuantas situaciones humanas apresadas en su instantaneidad sobre el devenir del tiempo y evocadas ante nuestros ojos en el curso breve y fugaz de su realidad directa e inmediata<sup>146</sup>.

En su condición de tercera obra, teniendo en cuenta que las dos novelas precedentes habían cosechado buenas críticas, la valoración que le dieran críticos, como Juan Luis Alborg no fue tan entusiasta como cabría esperar: “no añade prácticamente nada sustancial a lo que Fernández Santos ha conseguido ya; (...) [y] es poco importante. El cuento primero, sin embargo, que da nombre al volumen (cuatro páginas apenas) es un acierto espléndido de concisión y de intención, que vale por un libro”<sup>147</sup>.

En cuanto a la estructuración del volumen, no resulta significativo el orden de colocación de los cuentos, éstos sólo se

---

<sup>145</sup> Cito por la edición de Seix-Barral, 1996.

<sup>146</sup> Véase Antonio Vilanova, “*Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos”, *Papeles de Son Armadans*, (1959), tomo XII, nº 38, p. 231.

<sup>147</sup> J. L. Alborg, *op. cit.*, 1962, p. 382.

pueden clasificar por los núcleos temáticos, los puntos de vista, las críticas sociales que conllevan, los espacios que atraviesan, etc., todo lo cual va a ser objeto de mi estudio.

Como he mencionado en el capítulo segundo de este volumen, no podemos dejar pasar, aunque sea de forma breve, la relación entre novela y cuento, especialmente desde el momento en que unas y otras, sus tres primeras obras, fueron publicadas en el corto espacio de tiempo de un lustro (1954, 1957 y 1958). El mismo Fernández Santos declaró en una entrevista que esta colección “es una recopilación de cuentos publicados en revistas y periódicos. (...) Algunos son contemporáneos de *Los bravos*, y de ahí su similitud de escenarios. Otros son lejanos recuerdos de nuestra guerra, que yo pasé en Segovia, en calidad de refugiado”<sup>148</sup>. Así con toda certeza, la relación entre las tres obras es incuestionable tanto por la temática, como por las técnicas o los tonos. A esto cabe añadir la opinión de Jiménez Madrid, en la que señala que “Las concomitancias no quedan relegadas, como apunta el escritor a

---

<sup>148</sup> VV. AA., “Entrevista: Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1959), n° 148, p. 4. En la tesis inédita de Eugenio Asensio Solaz, se nos concreta la aparición de tres cuentos en *Revista Española*: “En el primer número de la revista apareció “Cabeza rapada” (mayo-junio de 1953), en el tercer, “Hombres” (septiembre-octubre de 1953) y en el número cinco, “El sargento” (enero-febrero)”. E. Asensio Solaz, *La presencia de Cesare Pavese en los narradores del medio siglo*, Barcelona, Univ. de Barcelona, 1996, p. 138 y nota 24.



*Los bravos. Cabeza rapada* responde al eje climático asimismo de *En la hoguera* y apunta ya la dirección de *Laberintos*<sup>149</sup>. Valgan como ejemplos los que podrían relacionar la “Historia de Juana” con el personaje de Amparo, de *Los bravos*, por su condición de ser mujeres trabajadoras y solteras que cuidan a sus padres enfermos; “Llegar a más” se relacionaría con *En la hoguera* por el tema de los mineros; también “El sargento” por la guerra de Cuba en la que participó el abuelo de Soledad y “Cabeza rapada” por la enfermedad que tiene el pequeño Rojo. Por su parte, “Este verano”, por el tedio de los jóvenes, se relacionaría con *Laberintos*. Además, “Este verano” antecede a *Laberintos*, ambas obras con influencia pavesiana, en especial, por el común tratamiento de la temática: la abulia y el tedio entre los jóvenes burgueses<sup>150</sup>.

Fernández Santos, como miembro de la generación del medio siglo, presenta su preocupación por la sociedad, aunque

---

<sup>149</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 87. Véase, también, C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 106 y nota 24.

<sup>150</sup> Ya se ha aludido a la influencia de las literaturas extranjeras en esta colección de Fernández Santos en el artículo citado de A. Vilanova, quien subraya que “En otros casos la temática se aparta de estos motivos centrales y recuerda modelos o precedentes más concretos, ya se trata de Hemingway, en la historia del viejo torero relatada en *El doble*, ya de Cesare Pavese -claro inspirador de la forma narrativa de todo el libro- en el melancólico presentimiento y desengaño amoroso del cuento que lleva por título *Este verano*”. A. Vilanova, art. cit., (1959), p. 233.

sin llegar a denunciar sistemática, como hacían sus compañeros de otro grupo contemporáneo -el Realismo social-. Teniendo en cuenta esta base, la crítica social en esta colección de relatos se ramifica en diversas direcciones: la crueldad y realidad de la guerra, la desmitificación del mundo de los adultos, la incompreensión de éstos hacia los adolescentes, el problema de las condiciones laborales y el apartamiento de la sociedad.

La publicación de *Cabeza rapada* de Fernández Santos consolida la corriente cuentística, que floreció con éxito entre los narradores del medio siglo<sup>151</sup>. Por ello no es de extrañar que Óscar Barrero Pérez califique este momento como la “edad de oro”<sup>152</sup> del cuento o que Medardo Fraile lo califique de “de primera clase”<sup>153</sup>.

---

<sup>151</sup> S. Sanz Villanueva subraya este aspecto del florecimiento del género cuentístico, en el epígrafe “El medio siglo: la reivindicación”, en el artículo: “Entre finales de los cuarenta y comienzos del decenio siguiente empieza su labor una nueva promoción apellidada de muchas maneras -una que cada día cobra importancia y que no es inoportuna para lo que aquí tratamos, es la de los “niños de la guerra”-, aunque ya es normal referirse a ella como “generación del medio siglo”. Estos autores adoptan una postura beligerante respecto del cuento para hacer del género algo distintivo de la literatura joven de aquel momento”. S. Sanz Villanueva, “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor*, (1991), nº 6, p. 19.

<sup>152</sup> Ó. Barrero Pérez realiza esta designación señalando, también, la importancia del grupo neorrealista: “Con los primeros pasos neorrealistas comenzaba la que habría de ser la *edad de oro* del cuento

A partir de esta línea básica de valoración, la primera colección de relatos de Fernández Santos pone de manifiesto que no sólo cuenta un suceso sino que puntualiza, cargado de contenidos, sobre realidades innegables y tangibles. Así, el chico tísico podría ser uno cualquiera de un barrio marginado o de un suburbio; los niños asustados e ignorados por la guerra podrían ser niños de una guerra de cualquier parte del mundo y de cualquier tiempo.

La visión de Fernández Santos proyectada en estos cuentos remite a un contexto social contemporáneo, con algunas excepciones; sin embargo, no llega a iluminar del todo los problemas de la sociedad de entonces, como harían sus compañeros, sino que subraya las de individualidades ante un mundo cruel que no les entiende y viceversa.

---

contemporáneo español". Ó. Barrero Pérez, *El cuento español (1940 - 1980)*, Madrid, 1989, Castalia, pp. 20-21.

<sup>153</sup> "No obstante, en la década de los años 50, el cuento se lo disputaban tirios y troyanos como fruto original, maduro, cuyo valor y alcance superaban, con mucho, los de la novela. (...) Si las novelas hubieran sido más y mejores, excelentes incluso, los cuentos de aquella época hubieran seguido siendo de primera clase". M. Fraile, *op. cit.*, 1986, p. 16.

### 5-3-2. Narrador y punto de vista

En gran medida, la óptica de los niños en el nivel narrativo es una de las características más importantes de los autores de la generación del medio siglo. Ellos -Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité, Juan Goytisolo, Ana María Matute y Jesús Fernández Santos- confieren una importancia innegable a esa perspectiva de los niños y la adolescencia, quienes ven la España de la guerra y de la posguerra, la juzgan y llegan a la conclusión de que lo que les rodea es la soledad, la incomprensión de los adultos y la falta de medios de subsistencia.

Bajo estas características se agruparían “Cabeza rapada”, “Día de caza”, “Hombres” y “Pecados”, narrados en primera persona, y “Una fiesta”, “Muy lejos de Madrid”, “El final de una guerra” y “El primo Rafael”, narrados en tercera persona. A su vez, “Hombres” cuenta con la condición del narrador-testigo y “Cabeza rapada”, “Día de caza” y “Pecados” con la del narrador-protagonista.

El narrador de “Cabeza rapada” sale a la superficie desde el primer instante, identificándose como el que cuenta la historia: “Íbamos andando a través de aquel amplio paseo.” (p. 9) y “—¿te duele? — le pregunté” (p. 9). En un pasaje que los dos se encuentran en un hospital, y por la pregunta del médico que hacía al narrador podemos inferir que es un chico con más edad que el de tísico (No había cumplido los diez años.) (p. 9): “— ¿Es hermano tuyo?” (p. 11). A primera vista el narrador cuenta su

propia historia, relacionada con un chico tísico, con lo que se calificaría de *narrador-protagonista*:

El protagonista cuenta en sus propias palabras lo que siente, piensa, hace; nos cuenta qué es lo que observa y a quién observa. Es un personaje central cuyas observaciones de lo que hay a su alrededor, incluyendo las acciones de los personajes menores, constituyen todas las pruebas en que se basa la verosimilitud de su informe<sup>154</sup>.

Así pues, la focalización es fija y no variable. La narración mantiene el punto de vista del acompañante del chico tísico tanto en las descripciones de los sucesos y ambientes como en las del chico enfermo. Donde se puede observar mejor su papel es en las siguientes líneas, en las que se vislumbra también la narración conductista y el “yo” reflexivo:

Se inclinó un poco más. Debía sufrir mucho con aquella punzada en el costado. sudaba por la fiebre y toda su frente brillaba, brotada de menudas gotas. Yo pensaba: *«Está muy mal. No tiene dinero. No se puede poner bien porque no tiene dinero. Está del pecho. Está tísico. Si pidiera a la gente que pasa, no reuniría ni diez pesetas. Se tiene que morir. No*

---

<sup>154</sup> Enrique Anderson Imbert, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 58.

*conoces a nadie. Se va a morir porque de eso se muere todo el mundo. Aunque pasara el hombre más caritativo del mundo, se moriría».* (p. 11) (El subrayado es mío.)

Los subrayados merecen más atención, ya que aquí se condensa tanto la temática de la narración como la técnica representativa de los narradores del medio siglo. Se trata de unos chicos pobres que para conseguir dinero tendrían que pedir limosna. Son huérfanos porque no conocen a nadie. Su situación es tan crítica, que aun con la ayuda del hombre más caritativo del mundo, no se solucionaría la enfermedad del chico. Formalmente, es un monólogo del narrador, un narrador no maduro. Por la yuxtaposición de frases cortas con significados semejantes, se nos indica que sería un pensamiento inmediato del narrador tras mirar al chico que sufría. Si eliminamos el verbo introductorio -pensar-, el párrafo cumple perfectamente los requisitos del monólogo interior, y sería el de caótico, según la terminología de Barrero Pérez<sup>155</sup>.

Frente a esta situación tan crítica los dos chicos descansan bajo un árbol frondoso, que simbolizaría el amor o la protección materna: uno llora y otro consuela por la imposibilidad e impotencia ante la inminente muerte del enfermo:

---

<sup>155</sup> Véase Ó. Barrero Pérez, art. cit., (1990), p. 202.

De nuevo acaricié la redonda cabeza, y al bajar la mano me cayó una lágrima. Lloraba sobre sus rodillas, sobre sus puños cerrados en la tierra.

— No llores — le dije.

— Me voy a morir.

— No te vas a morir, no te mueres ... <sup>156</sup> (p. 12)

Los narradores de “Día de caza” y “Pecados” son también chicos y son narradores-protagonista. En el primero, el personaje central -un “yo”- cuenta sus experiencias en un día de caza cuando acompañaba a su tío<sup>157</sup>. En el otro, cuenta su primera experiencia el mundo del amor carnal. Además, se distingue de otros cuentos sobre la guerra por estar contado en primera persona por un adolescente. A pesar de que se designe al cuento con el título de “Pecados”, parece que Fernández Santos nos intenta demostrar el derecho a cometer errores por

---

<sup>156</sup> L. M. Fernández señala que “el autor se sirve a veces de pequeños detalles para dejar traslucir su enorme ternura, como la caricia reiterada sobre la cabeza del niño enfermo por parte del muchacho que lo acompaña”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 177.

<sup>157</sup> José-Carlos Mainer subraya no sólo la relación con la obra de Pavese, *Lavorare stanca*, por la similar estructura en que un niño recuerda a un familiar: bien a su primo, bien a su tío, sino además por la condición del narrador que “se esconde tras un niño (el recuerdo de quien fue niño, mejor) y que tal punto de vista infantil segrega inevitablemente un «nosotros»”. J.-C. Mainer, “Sólo una cabeza rapada”, *El Sol*, 12- abr.- 1991, p. 12.

parte de los adolescentes en cuanto al descubrimiento del mundo de la sexualidad. La acción transcurre durante los primeros momentos de la guerra civil en Segovia. El muchacho narrador estaba asistiendo a las clases de latín con un clérigo, don Manuel, quien muere poco después. Con la llegada de otras familias refugiadas vienen chicas de la edad del protagonista, con las que se relacionan y recuerda las advertencias del cura:

Pecamos mucho y cuando, recordando las palabras de don Manuel, procuraba traer a mi memoria la imagen de aquel Cristo crucificado que colgaba de la pared de su cuarto, lo único que ante mi vista aparecía eran sus blancas, trenzadas manos. (p. 124)

El *narrador-testigo* según determinó Anderson Imbert, “En mayor o menor grado participa de la acción pero el papel que desempeña es marginal, no central. Es el papel de un testigo”<sup>158</sup>. A tenor de las indicaciones, el narrador de “Hombres” es un narador-testigo. Formalmente, la narración pertenece a la primera persona: “Él me enseñó (...)” (p. 41), y es un chico quien cuenta: “Estaba yo con otros chicos en la bolera.” (p. 44). Así, el muchacho narrador relata la historia de Miguel, asesinado por causas no esclarecidas. Miguel es uno de los portugueses que vienen a España a trabajar en la construcción de una carretera,

---

<sup>158</sup> E. Anderson Imbert, *op. cit.*, 1999, p. 59.



y se encuentra con unas precarias condiciones laborales y con una acogida hostil por parte de los lugareños. Este relato, junto con “Día de caza”, contiene la incomprensión de los niños hacia el mundo de los adultos. “El personaje [se refiere a Miguel, el portugués] es un homosexual, -dice Luis Miguel Fernández- y lo que dicen de él son *cosas de hombres* que el muchacho narrador no alcanza a comprender con exactitud aunque se refieren a esa homosexualidad”<sup>159</sup>. Verdad es no convence de todo la opinión de L. M. Fernández, sin embargo, la insistencia en las preguntas que hace el portugués al chico narrador: “—¿Qué dicen por ahí de mí? (p. 44)” y “—¿Y qué más dicen?” (p. 45), podría implicar que Miguel no se preocupa de su matrimonio con una viuda rica y lugareña, ni de conocer quien trabaja mejor la piedra para la construcción de su casa, sino que se inquieta por si los hombres del pueblo están enterados de su verdadera orientación sexual.

La incomprensión de los niños hacia los adultos se ve también en “Día de caza”. El protagonista -el narrador- recuerda un día de caza<sup>160</sup>, en que parte hacia el monte con su tío y otros

---

<sup>159</sup> L. M. Fernández, “La luz de las luciérnagas. Efecto único y efectos desunificadores en el cuento neorrealista español (Aldecoa y Fernández Santos”, *Revista Hispánica Moderna*, (1994), vol. XLVII, n° 2, p. 472.

<sup>160</sup> Darío Villanueva pone de manifiesto esta característica -“recorrido memorístico”- en un estudio sobre Ana María Matute, en el que dice que “La *posición* general en sus narraciones es la de autora adulta que intenta nostálgicamente rememorar una infancia, la suya, en la

cazadores. El chico narrador se da cuenta de que el rebeco no es como le habían contado: “Me pareció distinto, gris, más pequeño que en las historias que mi tío había imaginado” (pp. 26-27). Y el chico no comprende la razón de la caza del rebeco: “Incluso la fama, la fortuna de un hombre en el pueblo, dependía de algo tan pacífico como aquel animal” (p. 27).

En la narración, creo yo, subyacen dos cambios en la personalidad de los personajes: una sería la del tío que es presentado como un hombre callado, reservado y solitario y sólo se transforma en los días de caza en un hombre hablador -“Mi tío debía estar alegre porque comenzó a hablar, a contar cosas de cuando estuvo en África, en la guerra-” (p. 27); otra sería la de chico narrador que sale del mundo infantil y experimenta el de los adultos, tras comprobar que una historia mítica no es real. Los dos bajan del monte: para el tío ha terminado su metamorfosis momentánea -porque terminó su “obsesión (ver al rebeco en la montaña) que se transforma en una metáfora de libertad”<sup>161</sup>- y vuelve a ser el de siempre: “Nada más avistar la gente enmudeció y no hubo modo de sacarle una sola palabra. Cuando entramos en casa ya estaba serio, de mal humor como

---

expresión de muchas otras, efectuar un «recorrido memorístico» sobre sí misma”. D. Villanueva, “El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute”, *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), n° 24, p. 391.

<sup>161</sup> J.-C. Mainer, art. cit., (1991), p. 12.

todos los días.” (p. 27); y para el chico acaba de empezar su metamorfosis, la que le hace ver un mundo diferente: “Íbamos bajando y estaba el aire tan diáfano y tranquilo como si la tormenta hubiese barrido todo el calor y el polvo de este mundo” (p. 27)<sup>162</sup>.

Entre los relatos en tercera persona, desde la perspectiva de los niños, se distingue “Una fiesta” por la incomprensión de los adultos hacia los adolescentes, el caso contrario a los dos cuentos comentados arriba. Aquí los niños son víctimas de la incomprensión de los adultos que no comprenden sus derechos, ni sus pasiones. En cambio, los niños de Ana María Matute, en las palabras D. Villanueva, “son tontos porque no pueden ser comprendidos por los adultos en sus ansias de identificarse con lo puro, lo limpio, lo natural”<sup>163</sup>. Los chicos de Fernández Santos deciden actuar, manifestar sus derechos, en medio de la fiesta que celebraban los hombres por la cosecha: los chicos deciden robar una garrafa de vino, porque consideraron que: “También ellos habían trabajado como los hombres durante el estío” (p. 15), y “ellos también tenían derecho a organizar su pequeña fiesta” (p. 16). Al conocerse el robo, los hombres salen en busca de los chicos con el fin de darles una lección. Primero, el

---

<sup>162</sup> No olvidemos que Fernández Santos ha utilizado este recurso -la transformación personal a través de la subida y la bajada del monte- en *Los bravos* para el médico que subió al monte y bajó transformado.

<sup>163</sup> D. Villanueva, art. cit, (1971-1973), p. 393.

narrador, personificado en un chico -la visión predominante es la de Antonio, el artífice del robo- dice que los hombres vienen con las correas para castigarles con ellas. Luego, el narrador recurre al diálogo para presentar las actitudes de los adultos:

— Ése es mi padre.

— Y el mío viene también — musitó Antonio.

— Y mi tío. Traen las correas en la mano.

— ¿Qué correas?

— Los cintos. Asómate y ya verás. (p. 17)

Al final, sin embargo, hay una reconciliación entre ellos, representada por Antonio y su padre. Después de emborracharse, se quedan dormidos y al amanecer, cada uno se retira a su casa. Antonio, el mayor de los chicos, se encuentra con su padre. Éste le dice que descanse en casa; los dos parten rumbo a casa:

*Y los dos serios, casi desconocidos de nuevo el uno para el otro, marcharon despacio, en la luz amarillenta de la mañana, rumbo a casa. (p. 20) (El subrayado es mío.)*

De una sucesión breve de instantáneas perfectamente encadenadas -excluidos del festejo, los muchachos deciden robar el vino, son perseguidos y después se emborrachan-, se llega a este último párrafo del cuento, en que destaca lo

subrayado: el padre reconoce a su hijo no ya como un muchacho que roba el vino, sino como un hombre trabajador que tiene derecho a festejar el fruto de su trabajo.

“Muy lejos de Madrid”, narrado en tercera persona, muestra a un niño que no llega a comprender la guerra ni la ausencia de su padre guerrillero. El narrador, adoptando la perspectiva de un niño, relaciona la guerra con algo lejano e indeterminado, es decir, no hay una descripción directa de la guerra, sino que se relaciona como un “rumor” o “fragor lejano”: “Vino en la brisa el rumor parecido al crepitar de un fuego.” (p. 67) o “El chico intentó cerrar los ojos, pero aun así, aquel fragor le asustaba” (p. 67). El hecho de no entender la ausencia de su padre se refleja muy bien en el diálogo que el chico mantiene con su madre:

— ¿Por qué no está papá aquí?

— Pero los otros sí venían.

— Los de Antonio y Julito y Manolo.

— Ahora ya no va a venir. No puede venir. No quiere venir.

— ¿Por qué no está aquí entonces? Es que tampoco quiere verte a ti.

— Los otros venían los sábados y marchaban el lunes. Todos los sábados ... (p. 70) (He eliminado las respuestas de la madre.)

Así, Fernández Santos traza el mundo de la niñez y difunde su preocupación ante lo desconocido, y lo hace con sobriedad y concisión, y con un lenguaje desnudo y escueto.

Otro cuento narrado en tercera persona con la visión de un niño es “El primo Rafael”. Este cuento casi llega a ser una novela corta, ya que abarca 41 páginas, es el más extenso de todos. El principal protagonista es Julio, quien ve la guerra y narra según el modo de “visión con”, si adoptamos la terminología de Jean Pouillon<sup>164</sup>. De modo que, en este relato, también la guerra aparece como una imagen desfigurada, que no es comprensible para un niño. Así, el narrador ve, con Julio, la guerra:

Lejos, en el horizonte, un oscuro penacho de humo se alzaba recto. (p. 76)

Entonces el soldado y el rumor de los montes eran la misma cosa. (p. 79)

---

<sup>164</sup> J. Pouillon señala que el modo de comprensión de la visión “con” es que “Se describe desde adentro; enseguida comprendemos su conducta como si fuese la nuestra. Por lo tanto, esta conducta no está descrita tal como aparecería a un observador imparcial, sino tal como se le aparece y sólo en la medida en que se le aparece al que la realiza”. Jean Pouillon, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Editorial Paidós, 1970, p. 61.

La silueta de los pinos se destacó en el cielo bañado por el resplandor de las descargas, por todo aquello que el primo Rafael decía que era la guerra. (p. 81)

A veces, los sucesos suceden ante el ojo del chico y el narrador los describe desde el punto de vista de éste: “Desfilaba ante su vista un pueblo desconocido, apenas entrevisto desde allí arriba, desde la casa. (...) Y por encima de todas las cosas, el silencio de los hombres que desde los portales miraban” (p. 83)<sup>165</sup>.

Para Gastón Gaínza, los dos cuentos sirvieron para interpretar la “oposición entre guerra y humanidad”, el “espectáculo bélico” y los “interrogantes esenciales, juegos peligrosos”. El crítico interpreta la guerra como:

una entidad monstruosa, ajena a lo humano. Este verdadero mecanismo emancipado se cierne, implacable y feroz, sobre los hombres; actúa en ellos y los convierte en marionetas iracundas, instrumentos de un extraño y abominable poder que está por encima de ellos y carece de las cualidades específicas de lo humano.

---

<sup>165</sup> A este aspecto, D. DiNubila opina que: ““El primo Rafael”, told also in third person, but with many glimpses of young Julio’s thoughts and perceptions which, through indirect free style, (indirect free discourse), approach the form of indirect interior monologues”. D. DiNubila, *Nothingness in the narrative works of Jesús Fernández Santos*, Univ. of Pennsylvania, 1978, p. 72.

Y esta “entidad monstruosa” está descrita, según el crítico, como un espectáculo teatral, pues es preciso destacar en la visión infantil de la guerra, porque sería como si los espectadores de teatro mirasen acontecimientos representados desde la perspectiva infantil. Además, frente al espectáculo bélico ensombrecido y desesperanzador de la guerra surgen las preguntas del niño, que intenta desentrañar el misterio de lo que observa. Así, los personajes infantiles juegan a descubrir “secretos”, estimulados por una morbosa conciencia de lo prohibido y por la sensación de peligro<sup>166</sup>.

Como hemos visto, la mitad de la colección de relatos presenta la mirada del niño, niños que han visto la guerra de lejos y narran su experiencia a su manera. Josefina Rodríguez subraya esta forma de contar de los narradores del medio siglo, incluyendo a Fernández Santos:

Unos cuantos [los escritores del medio siglo], en sus libros, han contado la historia de una infancia en guerra, de una adolescencia y una juventud en posguerra. Otros han dejado en su obra rastros, huellas y sombras de aquella experiencia<sup>167</sup>.

---

<sup>166</sup> Véase G. Gaínza, art. cit., (1967), pp. 97, 99 y 101-102.

<sup>167</sup> J. Rodríguez, Prólogo a *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983, p. 9.



Así, en los cuentos comentados se nos presenta una dicotomía que se establece en la oposición entre niños y adultos. Su principal artífice es la incompreensión surgida entre ellos por una sociedad fría, en “Cabeza rapada”, por el desinterés, en “Una fiesta”, por el desconocimiento, en “Hombres”, y por la guerra en “Muy lejos de Madrid”, “El primo Rafael” y “El final de una guerra”.

La otra mitad de los cuentos se narra desde la perspectiva de un narrador convencional. De entre ellos destaca “El sargento” por varias razones. Primero, por la clara presencia de un interlocutor: “En las guerrillas de voluntarios, o asciendes o te matan, pero aquí, en el puerto, no hay quien te saque de sargento” (p. 57). Segundo, porque el tiempo reflejado no es la guerra civil, ni la posguerra, sino la guerra de Cuba. Tercero, porque existe una relación con *En la hoguera*, ya que el abuelo de Soledad también participó en la guerra de Cuba. Es más, hay una referencia que se manifiesta en las dos obras; en “El sargento” se lee:

— Mi sargento, ¿es verdad que los insurrectos nos llaman patones?

— Sí, es verdad.

— ¿Por qué, mi sargento?

— Por las patas. ¿Por qué ha de ser? (p. 57)

Una conversación similar se lee en *En la hoguera*:

— ¿Por qué los llamaban patones?

— Por las patas, ¿por qué iba a ser? ¿No ves que allí todos son muy pequeños? (p. 137) (Edición de Sánchez Arnosi, 1976)

### 5-3-3. Tiempo

Las preferencias espaciales de Fernández Santos, se sitúa en tierras astur-leonesas en su primera etapa novelística; en cuanto al tiempo, prefiere el verano y el otoño<sup>168</sup>. Ambos aspectos claramente se reflejan tanto en *Los bravos* como en esta colección que incluye cuentos como “Muy lejos de Madrid”, “El primo Rafael”, “Este verano” y “Una fiesta”, que se sitúan el verano; o “Pecados”, “Hombres”, “Cabeza rapada”, “La vocación” y “Llegar a más”, situados en otoño.

Según el orden del tiempo histórico, “El sargento”, ocuparía la primera posición por ser referir a la guerra de Cuba. Otro que precede a la guerra civil española es “Día de caza”, que se cita a la guerra de África, que el tío que “aún no había cumplido los cuarenta” (p. 23) participó en la guerra de África que ocurrió en 1922, (El desastre de Annual). Conjeturamos que el tío estuvo en la guerra de África teniendo un poco más veinte años y ahora no ha cumplido los cuarenta, el cuento no puede situarse ni en la guerra misma ni en la posguerra sino en la preguerra.

Durante la guerra civil misma se desarrolla “Muy lejos de Madrid”, pues “la guerra sorprendió a mitad del veraneo” (p. 67),

---

<sup>168</sup> El tiempo estacional de *En la hoguera* y *Laberintos* no pertenece, estrictamente, al verano, pero lo que predomina, en las dos obras, son los meses transcurridos de marzo a agosto y la Semana Santa, eso sí, con un calor anticipado.

“El primo Rafael” donde hay un continuo refugio y traslado, “Pecados” donde el narrador nos recuerda lo que ocurrió en 1936: “tras las lluvias del primer otoño que conoció sobre las armas la ciudad” (pp. 119-120) y “El final de una guerra” cuenta sobre dos desertores quienes quieren huir a Madrid de la guerra: “Rumores de rendición, de nocturnas deserciones, pasando el frente hacia la otra zona o huyendo hasta Madrid para esperar el final de la guerra” (p. 151), indica que se trata de la guerra española.

El resto de los cuentos se situarían en la posguerra española. Entre ellos destaca “Este verano” por la mención de “— En Corea del Sur que es la más brava ...” (p. 166) sabiendo que en Corea ha habido una guerra civil entre los años 1950 y 1953, y que desde entonces está dividida en dos, el tiempo en que transcurre este cuento sería posterior a 1953, o sea, en la posguerra española.

En general, el tiempo tratado en el sentido genettiano se presenta sin grandes modificaciones respecto al tiempo cronológico, es decir, no se encuentran analepsis, ni prolepsis externas. Esto, sin embargo, no quiere decir no haya ninguna, por ejemplo, en “Cabeza rapada” existe una analepsis externa, cuando el guarda de la obra aconseja al chico que fuera a ver al médico y el muchacho narrador responde que ya ha visto al médico. El marco principal de este cuento es desde que paseaban los dos chicos por las calles, encuentran con el guarda hasta que, después de tomar un café, descansan bajo un árbol

ancho y frondoso. Así, la visita del médico estaría fuera del relato primario.

En “Pecados”, el muchacho narrador nos cuenta su historia cuando ya está tomando las clases de latín, y después de unas páginas él recuerda el pasado -una analepsis externa-, concretamente, su primer día de su clase, de modo que la breve analepsis no llega a situarse dentro del relato primario, sino que sólo llena una laguna informativa.

Otro cuento destacable desde el punto de vista temporal es “Llegar a más”, con el que Fernández Santos llevó a cabo una película del mismo título que pasó con más pena que gloria. Estructuralmente, el cuento está dividido en cinco secuencias separadas por asteriscos. El cuento está narrado por un narrador omnisciente selectivo con la focalización fija que pertenece al protagonista. Se desarrolla en dos niveles temporales en los que el protagonista visita su antigua casa y recuerda su juventud. Se dice que es un huérfano<sup>169</sup>: “El patrón le había sacado del hospicio” (p. 31), y que su juventud transcurre en un valle, donde encuentra su verdadero hogar: “Al fin y al cabo él había nacido allí, ése es su valle.” (p. 37), con el

---

<sup>169</sup> A menudo, aparecen huérfanos como protagonistas en la narrativa de Fernández Santos: los chicos de “Cabeza rapada”, Margarita de *Libro de las memorias de las cosas* y, de forma más evidente, con rasgos picarescos, el protagonista de *Cabrera*.

patrón y varios pastores. Baja del valle para trabajar en la mina, en donde permanece hasta enfermar del pulmón.

“Ahora recuerda el valle” (p. 33), siendo viejo y estando enfermo: “El camino no es empinado y, sin embargo, hay que hacer un alto para recuperar la respiración perdida” (p. 36). E intenta buscar la razón del retorno a su valle: “¿Por qué -piensa, caminando de nuevo- el cuerpo enfermo recuerda siempre el valle en que nació?” (p. 37)<sup>170</sup>.

“Hombres” parte de un esquema similar en que el narrador cuenta una historia desde el momento presente, de hecho llama la atención cuando emplea un verbo en tiempo presente -se encontraría únicamente con éste subrayado:

No se marchó a la semana siguiente, ni a la otra, ni al año. Se quedó y allí *está* aún, enterrado, no en el cementerio como los otros hombres, sino en un prado alto, pasto común en las afueras del pueblo. (p. 43) (El subrayado es mío.)

---

<sup>170</sup> L. M. Fernández señala esta razón: “apunta también hacia el mito del paraíso perdido de la niñez (el minero ha perdido el contacto con el entorno de su niñez, al que ahora se siente ajeno e intenta recuperar); en el fondo se habla de una intimidad que lucha por salir a flote a través del mismo hecho de recordar”. L. M. Fernández, art. cit., (1994), p. 471.

#### 5-3-4. Personajes

En la mayoría de los cuentos de esta colección predomina la presencia de los niños y adolescentes, pues sus perspectivas fueron tomadas por Fernández Santos para desarrollar entrañables relatos, a excepción de “La vocación”, “El doble”, “El sargento”, y “Este verano”, que se narran desde el punto vista de un adulto.

Los dos primeros hablan de las condiciones de trabajo. Antonio de “La vocación” y Fermín de “El doble” intentan colocarse en un puesto de trabajo, un locutor del radio y un figurante del cine, con la ayuda de sus amigos Agustín y Pastor, respectivamente. Lo que padecen Antonio y Fermín es la inseguridad laboral. En primera instancia los dos se encuentran en un estado de incertidumbre por la indiferencia de los otros trabajadores de la radio o por ser rechazado para el trabajo como figurante de cine por ser ya demasiado viejo para el puesto. Los dos reciben la ayuda cordial de sus amigos, quienes ya habían conseguido el trabajo: a Antonio le dan la oportunidad de entrar en el locutorio cuando falta uno, a Fermín le animan a que se presente otra vez con la presencia de su amigo, al que tiene que doblar en la cogida de un toro.

Al final, no logran el puesto ni Antonio, porque el mismo día en que sustituía al locutor enfermo se publica en un periódico un artículo cuestionando la calidad de los locutores de radio, a consecuencia de lo cual, el director decide no admitir a Antonio como nuevo miembro, ni a Fermín porque su amigo,

Pastor, es cogido de verdad, con lo cual Fermín se queda sin la escena en la que tenía que actuar.

Los dos tienen infortunio, sin embargo, los dos cuentos también hablan de la humanidad de los amigos: “el amor al prójimo”. La amistad late a pesar del obstáculo que suponen las dificultades. El amor al prójimo era uno de rasgos más peculiares de los cineastas italianos, en especial, de Zavattini. La bondad y la cordialidad fueron transmitidos a través de Totò en *Milagro en Milán*. También en *En la hoguera*, Miguel ofrece su amor no sólo a sus familiares: no olvida el aniversario de la muerte de su pequeño primo y no es ninguna carga para él trasladar a su tío a otro sanatorio, frente a la impasibilidad de sus primos; sino que también demuestra afecto a otras personas como al pequeño Rojo e Inés. Hay que tener en cuenta para este aspecto, incluyendo el episodio ya muy comentado de la actuación del médico en *Los bravos*, la afirmación de L. M. Fernández:

uno de los rasgos más profundos y duraderos de la narración neorrealista española es el de la búsqueda de la transformación social desde una posición humanitaria, basada en el amor y en la bondad, más que desde la toma de una postura política que implique el seguidismo estético<sup>171</sup>.

---

<sup>171</sup> L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 173.



De acuerdo con este comentario, el ánimo que da Agustín a su amigo: “— Tú sigue viniendo por aquí; tú no lo dejes. Es cuestión de acostumbrarse, es cuestión de paciencia.” (p. 134) y el interés que muestra Pastor estando herido de gravedad por si su amigo había cobrado: “— ¿Te pagaron todo?” (p. 148), se pueden conectar con el espíritu humanitario de los cineastas italianos y el de la narrativa española de la generación de Fernández Santos.

Otros dos relatos narrados bajo la perspectiva de un adulto son “El sargento” y “Este verano”. Un sargento de la contienda finisecular recuerda la aborrecible condición de un combatiente, enfermo de malaria. Fernández Santos nos habla del sufrimiento de la humanidad por la guerra, en la que padecen no solamente niños y mujeres sino también los mismos soldados, los adultos. Como sostiene Josefina Rodríguez, “la guerra era también temer por los mayores. (...) La guerra es: «Corre, baja, no llores, las ventanas, cerrad las ventanas, Dios mío, no nos vencerán, venceremos, no hay pan, no hables, los aviones, ¿dónde te has metido?, ¿dónde os habéis metido?, ¿dónde están los niños?»”<sup>172</sup>.

“Este verano” es un claro antecedente de su tercera novela, *Laberintos*, por la temática del tedio de los jóvenes burgueses. Esta vez pasan las vacaciones de verano en un pueblo costero, algo insólito dentro de su primera etapa literaria.

---

<sup>172</sup> J. Rodríguez, *op. cit.*, 1983, p. 13.

Los protagonistas -un universitario, un soldado, dueño de una pensión- participan en una pelea sin un motivo muy claro: piensan sólo en cómo pasar el tiempo estival “entre manifestaciones de gamberrismo, tedio y ciertas efímeras y ocasionales relaciones sentimentales”<sup>173</sup>, antes de empezar sus respectivas actividades.

La temática, basada en la crítica a la clase burguesa de los jóvenes, como en *Laberintos*, y fundamentada en la forma de presentar los sucesos más nimios de la vida, se tornaría, más tarde, en una “corriente antiburguesa”. A este propósito, subrayó D. DiNubila:

In this *corriente antiburguesa*, the social factor treated (unlike in the early social novel) is that of the idleness and aimlessness of the young bourgeoisie. (...) Certain of its aspects are also apparent in Juan Goytisolo's *Juegos de manos* (1954) and Ramón E. de Goicochea's *Dinero para morir* (1958). But, according to the forenamed critic, it is only with García Hortelano's *Nuevas amistades* (1959) that this current consolidates itself to the point of producing an entire series of novels dealing with the vacancy inherent in upper-middle class existence<sup>174</sup>.

---

<sup>173</sup> S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, p. 350.

<sup>174</sup> D. DiNubila, *op. cit.*, 1978, p. 71. Véase, también, para la idéntica opinión de otro crítico estadounidense: David K. Herzberger, *Jesús Fernández Santos*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 99.

Juana, en “Historia de Juana”, es una muchacha que tiene una conducta ejemplar, ya que ayuda a su padre y no le importa ocupar sus ratos libres en limpiar la iglesia y cuidar de que no falte nada cuando haya misa en el pueblo. Desde la repentina visita de su primo enfermo, se va a transformar poco a poco. Juana despierta de su vida rutinaria, intensificada “con sus veintisiete feos años” (p. 52), y experimenta un sentimiento amoroso hacia su primo. Es lo mismo que encontrábamos en su segunda novela entre Agustín e Inés, un amor casi incestuoso, un amor entre primos<sup>175</sup>.

La pareja de “El primo Rafael”, Julio y Rafael, destaca por su conducta en la guerra, lo que había sido comentado por G. Gaínza como un “juego peligroso”. Rafael, mayor y más atrevido que Julio, no quiere quedarse en casa como otros muchachos refugiados. Ni siquiera la guerra impide su curiosidad y su encaminarse a la vida adolescente, que tiene que alimentar con nuevas experiencias. La guerra, para ellos, no sólo es refugio y bombardeo, sino que también se convierte en un juego prohibido y un reto que vencer. Así, se les ocurre entrar en un chalet abandonado o subir a una montaña donde caen las bombas, y allí se encuentran un cuerpo calcinado por ellas. Tras la muerte

---

<sup>175</sup> En una edición posterior, la de Alianza Editorial, el cuento se prolonga sugiriendo que los dos habían consumado el acto sexual. Cfr. Jesús Fernández Santos, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 39.

de Rafael, ocasionada por su “juego” -el atropello de un camión-, parece que Julio sufre una transformación personal y recibe un tratamiento de adulto, ocupando un lugar de privilegio en el entierro.

Quizá la mejor defensa ante la guerra para los niños, visto el caso de Rafael, sea dormir y dormir. Es algo que irrita a los niños. El chico de “Muy lejos de Madrid” se queja de que le manden a dormir siempre: en tres ocasiones vemos que su madre y su hermano le ordenan que se duerma (pp. 67, 68 y 69). Y su irritación se refleja en las siguientes líneas:

Siempre la dichosa palabra. Parecía que su única misión en la familia fuera dormir eternamente. (p. 69)

Concha Alborg, al estudiar “El primo Rafael”, ve este cuento como una “historia de iniciación”, debido a la transformación de la personalidad de Julio: “el niño se convierte en adolescente con la muerte del primo”<sup>176</sup>. La investigadora señala cuatro momentos del rito de iniciación de Julio. El primero: “el incidente de las válvulas tiene aspecto de rito de iniciación”<sup>177</sup>, que porque el inocente Julio no lloró sino “Una vez en casa, ni cenó siquiera, y cuando se acostó, el rencor, la

---

<sup>176</sup> C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 40.

<sup>177</sup> Este incidente se refiere al hecho de que Julio sale humillado por el robo de las válvulas de coches que le implicó Rafael.

amargura, no le dejaron cerrar los ojos hasta la madrugada” (p. 109). El segundo, Julio se “empieza a acostumbrar a su nueva vida. (...) Hasta los bombardeos en la bodega dejan de asustarle”. El tercero es un elemento típico del rito de iniciación: “la experimentación sexual, aunque sólo se manifieste con las inocentes fotos de la prima Mercedes”<sup>178</sup>. El último es, como ya se ha comentado, en el entierro. En este cuento, el valor de la “iniciación” es el estudio de Márcia V. Z. Gobbi, quien señala que:

Ao lado das possíveis ilações com as experiências vividas pelo autor, o fato é que do ponto de vista estritamente ficcional, os fatos narrados parecem adquirir certo valor de “iniciação”, de descoberta face ao processo de conhecimento de si e do mundo que empreita a voz narrativa “arquetípica”, mascarada pelos diferentes narradores efetivos<sup>179</sup>.

Asensio Solaz menciona también el proceso de iniciación, basándose en “Día de caza” y “Hombres”:

---

<sup>178</sup> Las tres citas provienen de *Idem*, p. 42.

<sup>179</sup> Márcia Valéria Zamboni Gobbi, “A aventura do descobrimento em *Cabeza rapada*, de Jesús Fernández Santos”, *Revista de Letras*, (1993), n° 33, p. 239.

Tienen en común ambas narraciones que para los más jóvenes el adulto tiene la cualidad de mostrar una realidad nueva, lo que supone para el menor un verdadero acto iniciático. En definitiva, con el mayor es posible en una experiencia que resulta sorprendente, hasta el punto de, también, ser mitificada<sup>180</sup>.

Pues Julio, como Juana, sufre un cambio de personalidad, un cambio suficiente para convertirle en un “personaje redondo”, siguiendo la terminología de Forster. Creo que les ocurre lo mismo a los chicos de “Día de caza” y “Pecados”.

---

<sup>180</sup> E. Asensio Solaz, *op. cit.*, 1996, p. 139.

### 5-3-5. Espacio

Los núcleos espaciales de esta colección son un buen ejemplo para mostrar las preferencias dentro de la narrativa de Fernández Santos. “Una fiesta”, “Día de caza”, “Llegar a más”, “Hombres” e “Historia de Juana” se ambientan en pueblos solitarios, incomunicados, montañosos, algunos con referencias explícitas a las tierras astur-leonesas. En “Una fiesta”, los “únicos peones de la mina carbonera” (p. 15) se incorporan a la fiesta de la matanza del gallo en un “pueblo solitario” (p. 16), a donde bajan “tres asturianas sobre caballos zainos”. (p. 16) En “Día de caza”, suben a una montaña para cazar rebecos y se dividen en dos grupos “En la Raya<sup>181</sup>, cerca de una vaguada que da a Asturias” (p. 24), el muchacho narrador se queda solo y, cuando aparecen las ráfagas de lluvia, se refugia en “Asturias, sobre un valle menor velado por la lluvia” (p. 26). El viejo y enfermo narrador de “Llegar a más” recuerda el valle, los puertos y las montañas de su infancia, que siente como su verdadero hogar. Miguel, el portugués, y sus compatriotas en “Hombres” llegan para trabajar cruzando:

pueblos más pobres aun que los canteros y listeros, aldeas miserables que quedaron atrás, colgados en la cima de los

---

<sup>181</sup> Esta toponimia se repite también en *Los bravos*, en donde Manolo el de la cantina se apropia de un escudo “resto del último castillo de la Raya”. Cfr. *Los bravos*, Destino, 1987, p. 13.

montes, en algún amarillo ribazo, sin alcalde, ni cura, sólo con un rebaño de niños grises, delgados, que miraban silenciosos el lento taladrar de los barrenos<sup>182</sup>. (p. 42)

Además, existe continuas referencias a estos espacios: “La viuda huyó a León” (p. 46), etc. “Historia de Juana” presenta menos precisión espacial, sin embargo, el hecho de que tengan que depender del caballo para repartir el correo o que críen a los animales cerca de la casa, nos induce a pensar que el espacio no puede ser el de una ciudad, ciudad que aparecerá los siguientes cuentos.

A excepción de “El sargento” y “Este verano”, el resto de los cuentos transcurren en Madrid, Segovia y sus provincias. Destaca “El sargento” por diferenciarse temporal y espacialmente respecto a los demás -la guerra de Cuba-; “Este verano” también se diferencia de los otros por la temática y el núcleo espacial -el tedio y un pueblo portuario-.

---

<sup>182</sup> Si comparamos la cita con la secuencia 2 de *Los bravos*, Destino, 1987, pp. 12-13, el pueblo de “Hombres” es muy similar a Cerullada.



Un sargento de la guerra cubana -“El sargento”<sup>183</sup>- cuenta la historia no de los combates sino de la enfermería militar. El peor enemigo en esa guerra no son los insurrectos sino la enfermedad derivada de las pésimas condiciones en que se encuentran los soldados: “Esto nos pasa por no llevar la tropa en condiciones” (p. 58). Ni los vivos, ni los muertos reciben un tratamiento digno porque se mete a los muertos “en sacos de los que llegan con frijoles de La Habana” (p. 58) y “así que nadie duerme; ni los enfermos dentro, sudando; ni los sanos fuera, porque los mosquiteros los necesitan los enfermos ...” (p. 59).

Ni “Cabeza rapada”, ni “La vocación”, ni “El doble” identifican el espacio con Madrid, pero, por las circunstancias que se ofrecen en los cuentos, se puede inferir que los sucesos ocurren en Madrid. Algún crítico ha lanzado la hipótesis de que “Cabeza rapada” transcurre en los suburbios de Madrid. En cualquier caso, en pocas descripciones veremos que “Cruzaban sombras negras, luminosas, de los coches; los faros rojos atrás, acentuando su tono hasta morado” (p. 9), algo que claramente diferencia a éste de los cinco cuentos mencionados. La emisora

---

<sup>183</sup> Ha sido analizado por D. DiNubila del modo siguiente: ““El sargento” -an interior monologue in its virtual entirety- contains the seeds of the greater interiorization and individualization in the portrayal of character which will be characteristic of Fernández Santos’s subsequent works”. D. DiNubila, *op. cit.*, 1978, p. 98 y nota 14.

de radio de “La vocación” y el ambiente del cine de “El doble” podrían hacer pensar también en características de la ciudad.

Frente a esta imprecisión e indeterminación a la hora de situar en Madrid el espacio de los relatos, Segovia y sus tierras son mencionadas clara y explícitamente como espacio en el que transcurren los cuentos “Muy lejos de Madrid”, “El primo Rafael”, “Pecados” y “El final de una guerra”.

La familia quedó dividida por la guerra -en “Muy lejos de Madrid”-: el padre en Madrid y la madre y los dos hijos cerca de Segovia en donde veraneaban: “Habían llegado muy de mañana, en el autobús, con el resto de la colonia que la guerra sorprendió a mitad del veraneo” (p. 67)<sup>184</sup>, y por la pregunta que hace el pequeño a su madre, sabemos que todavía no están en Segovia sino en un lugar próximo: “— ¿Nos vamos a Segovia?” (p. 70). “Pecados” transcurre en Segovia porque el narrador-personaje recuerda que “Llegaron a Segovia más refugiados y con las familias que vinieron a vivir en nuestra misma casa dos chicas de mi edad más o menos” (p. 124). Tanto el nombre del Café Central como el de la calle Real corroboran que este cuento transcurre Segovia. Un primer momento de “El primo Rafael” ocurre en una provincia de Segovia, sin concretar, más tarde, el espacio se traslada a Segovia: esto se ve en una conversación en

---

<sup>184</sup> Véase el capítulo I del presente tesis, donde menciona algunos particulares sobre el carácter autobiográfico.

la que alguien dice: “—Ese chico no llega a Segovia”, (p. 103) refiriéndose a Rafael, herido de gravedad por un camión.

El trágico final de los desertores en “El final de una guerra” se podría situar alrededor de Segovia. Es la historia de dos desertores capturados en el final de una guerra, pero no se refiere a la guerra civil, sino que se refiere a la existencia final de unos seres, unos soldados, unos desertores, por la muerte. Sea como fuere, su guerra ha terminado para ellos:

Su voz se mantuvo sobre el ámbito ardiente de la plaza desierta hasta que el fragor final trajo el silencio, el polvo, el rumor de los cascos, de la metralla, cayendo sobre la tierra, sobre las casas abiertas al cielo del verano, sobre los muros rotos, sobre los cuerpos desgarrados, muertos. (p. 157)

En cuanto a las descripciones espaciales, las referencias a pueblos solitarios, campesinos, y la presencia de cantina siguen en vigente a esta colección de relatos breves como las novelas anteriores. Como indicó A. Vilanova que *Cabeza rapada* está “enmarcada por unas leves pinceladas descriptivas [espaciales] que perfilan en unos cuantos trazos sobrios y escuetos el marco o escenario de la acción”<sup>185</sup>, en “Una fiesta”,

---

<sup>185</sup> A. Vilanova, art. cit., (1959), p. 232.

Fernández Santos nos presenta el lugar del cuento con unas frases, en el que advierte que se trata de un pueblo pobre cerca de las tierras de Asturias y, además, que se contrastan los ánimos de los personajes con la imagen mísera de pueblo:

Con la cosecha en casa, celebraban en la cantina el final de las eras. Desde la ventana empañadas por el polvo, entre las rendijas de la agrietada puerta, los chicos miraban a los padres cantar y bailar al rítmico son de las botellas. Hasta los pastores bajaron de los puertos para la matanza de gallo, y el presidente no olvidó llamar a los dos jóvenes y únicos peones de la mina carbonera en las afueras del pueblo. (p. 15)

Como se puede observar que la descripción espacial es sintético y preciso, que representa un espacio con trozos de vida extraídos de la realidad cotidiana. Y retrata sentimientos y estados anímicos, no por la insinuación y sugestión de los hechos y situaciones que plantean sino por la descripción escueta.

En “Cabeza rapada”, lo que se destaca es la situación contradictoria entre la descripción espacial que está lleno de árboles -que simbolizarían el amor materno- y la condición de los chicos que son huérfanos y uno de ellos se encuentra gravemente enfermo:

Las hojas volaban llenando la calzada (...).

Íbamos andando a través de aquel amplio paseo, mecidos por el rumor de los frondosos eucaliptos (...)

Eran enormes aquellos árboles, flotando sobre nosotros (...)  
(p. 9)

Buscó un árbol ancho, frondoso, y apoyado en él su espalda, rompió a llorar. (p. 12)

Esta situación provoca la sensación de las inercias de las cosas que no tienen remedio, y contrasta con la indiferencia de los demás como los del hospital y del café:

Salió aprisa, sin ver a nadie, sin saludar. Exclamaba: «Se me muere, se me muere ...» Todos miraron las baldosas, como si cada cual no pudiera soportar la mirada de otros, y un hombre joven, de cara macilenta, maldijo muchas veces en voz baja. (p. 11)

Al salir todo continuaba igual: el viejo tras el mostrador, mirando sus pies hinchados; los otros jugando, y el que andaba en la radio, con los botones en la mano. La música y la luz parecían ir a desaparecer de pronto. Viéndolos por última vez, quedaban como un mal recuerdo, negro y triste.  
(p. 12)

#### **5-4. *Laberintos***<sup>186</sup>

##### 5-4-1. Estructura de la novela: el viaje

Esta novela está construida por dieciséis capítulos. Se abre con un diálogo entre Pedro y Julio en un tren con destino a Segovia. Se trata de jóvenes escritores y pintores viajan a Segovia durante la Semana Santa, con el propósito de descansar y de escapar del tedio y abulia de la vida madrileña causados por sus problemas personales, a la vez, para trabajar en los diversos proyectos que no van a realizar<sup>187</sup>. En la obra casi no existe un argumento destacable: los protagonistas duermen, comen, conversan, etc., sin interés mostrado por ninguna cuestión concreta, mientras los días de vacaciones pasan en medio de absoluta apatía. La falta de confianza por parte del matrimonio (Pedro y Celia) origina unas continuas riñas entre ellos, y, en consecuencia, surgen algunos acontecimientos; también existe una relación ilegítima entre Pablo y Celia. Mientras tanto, en el plano pretérito, Pedro recuerda a su infancia relacionada con la guerra civil española. Precisamente el espacio es lo mismo que ahora donde pasa las vacaciones, Segovia. También sale París en el recuerdo del matrimonio,

---

<sup>186</sup> Cito por la edición de Seix-Barral, 1982.

<sup>187</sup> Temáticas como el tedio y la abulia “se sitúan en la línea de los jóvenes apáticos e irresponsables de Goytisolo, García Hortelano, Marsé... y la crítica, pues, no parte de la dura condición del trabajador o del abandono del campesino, sino de la abulia de una juventud burguesa inútil”. S. Sanz Villanueva, *op. cit.*, 1980, pp. 345-346.

donde se pasaron con diversas dificultades y se encontraron con Daniel. Con todo, la situación no ha variado desde entonces. Así, la temática que subyace es la banalidad y la pobre mentalidad de los protagonistas<sup>188</sup>.

El primer día (capítulos 1 y 2 de la novela) es el domingo en el que Pedro, Celia y Julio viajan a Segovia en tren, y tenemos tres indicaciones de que ha pasado un día<sup>189</sup>. En el tren, dialogan Pedro y Julio, y Pedro dice: “Dijeron que bajarían esta tarde a la estación, pero se ve que se durmieron” (p. 6). Por ello, podemos deducir que la juerga de la que hablan fue la noche del sábado y, al día siguiente viajan a Segovia. Esto contrasta con lo que describe Pedro, la mañana en la plaza de la ciudad (capítulo 3). Entre el último párrafo del capítulo 2 y el primero del siguiente (p. 16) hay una descripción de la catedral, con la técnica del montaje cinematográfico -más concreto, sería la apertura progresiva del campo visual<sup>190</sup>-, porque no sólo se pasa

---

<sup>188</sup> G. Sobejano subraya el “apartamiento” de los protagonista, subtítulo que le otorgó Fernández Santos a su libro: “*Laberintos* (...) protagonizada por un grupo social representativo, y también en ella se siente el apartamiento”. G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 331.

<sup>189</sup> Casi ningún crítico ha recordado ese día de viaje hasta llegar a Segovia ni Jiménez Madrid ni Concha Alborg.

<sup>190</sup> L. M. Fernández define que “una forma sutil de encadenar las imágenes es producida por la apertura progresiva del campo visual: de una imagen de objetos o personas se pasa a otra que no sólo las contiene a ellas sino a otros con los que se relacionan en el mismo espacio”. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 271.

de un capítulo a otro, sino que también se pasa del pasado al presente con la descripción de la misma catedral. En efecto, Pedro contempla la misma catedral: “Le había sorprendido la mañana deambulando también por las naves, tras un vago recuerdos de la infancia a pesar de su voluntad” (p. 16). Después de encontrarse con un amigo suyo, Daniel, en la plaza de la ciudad, Pedro conversa con él y, en medio de la conversación, el narrador señala que:

Al decirlo, volvía el vago malestar de la otra noche. Se habían acostado en la incómoda habitación del hotel, sin decir palabra. (p. 23)

Así que podemos inferir que se trata de otro día (el lunes), y que esas dos últimas menciones pertenecen al capítulo 3. El día se prolonga hasta el capítulo 5 en el que destaca el corto viaje al valle donde Pedro tiene un recuerdo de la infancia. Ahora bien, en la página 41 empieza el capítulo 6 y el tercer día (martes): “A media mañana del día siguiente, Celia y Daniel tomaban el sol, ante el bar de la plaza”, de modo que desde el capítulo 3 al 5 transcurre el lunes y del 6 al 8, el martes. El día que Daniel invita al matrimonio y a Julio a conocer a sus amigos de Segovia, Joaquín y Antonio, surge el disgusto de Celia por cambiarle la habitación. Además, una lluvia provoca en el matrimonio el recuerdo de París, donde también llovía incesantemente.



Abundaban indicaciones del paso de los días en *Los bravos*, aquí, en cambio, escasean. El cuarto día (miércoles), que se contiene en los capítulos 9 y 10, aparece sólo referido una vez y después de varias páginas desde el inicio. Así, cuando encuentra Julio a Daniel, que buscaba al matrimonio:

— [Daniel] Se les podrá ver hoy ... ¿No?

— Yo creo que sí. La bronca fue ayer por la tarde. (p. 89)

La bronca citada es la de Celia porque la dueña del hotel les cambió de habitación sin avisar. Celia pidió la habitación anterior y la dueña se negó porque la habitación ya estaba ocupada por otra persona, y Celia y Pedro tuvieron que cambiar de hotel.

La marca cronológica más evidente y referencial se sitúa en la mitad de la novela cuando empieza la procesión del Jueves Santo (capítulos de 10 a 13): “Al final, las procesiones comenzaron” (p. 116). O en el capítulo 13, cuando los jóvenes se dirigen a casa de Joaquín para comer y Pablo se mete en la ciudad con su coche:

Por eso a nadie se le ocurre conducir por una calle principal en Jueves Santo. ¿No ves? Ni un solo coche<sup>191</sup>. (p. 147)

---

<sup>191</sup> La poca amabilidad que mostró Fernández Santos hacia lo religioso o los religiosos en su primera época como novelista, según expresión

El sexto día (viernes) comienza con el capítulo 14, cuando Julio se queda dormido hasta muy entrada la mañana: “Nada más despertar, pensó en Wanda. (...) La una y cuarto” (p. 170). El último día de la novela sería el sábado, y coincide con el último capítulo (capítulo 16). Es el día en que Pedro y Daniel toman café en la plaza con “[el] tibio sol de las doce” (p. 203) y se cierra con la descripción de las calles animadas en la noche del sábado:

Salió a la calle que, en la noche del sábado, comenzaba a animarse. Grupos de chicas, paisanos y soldados paseaban a la luz de las tiendas, que ofrecían los primeros modelos de verano traídos de Madrid. (p. 216)

Así, esta obra presenta la mayor reducción temporal de la narrativa de Fernández Santos, sobre todo, respecto a las dos novelas anteriores suyas, que abarcan catorce días y unos seis meses, una reducción del tiempo más retrospectiva que simultaneísta, siguiendo a D. Villanueva<sup>192</sup>, quien estimó que en

---

de C. Alborg, destaca en que “no sólo se puede ver la falta de devoción, sino que existe un verdadero fastidio por parte de los personajes ante las festividades religiosas. A causa de las fiestas no había ni teatro, ni baile, ni cine”. C. Alborg, *op. cit.*, 1984, pp. 55-56.

<sup>192</sup> La reducción retrospectiva “se caracteriza (...) por la amplitud temporal reducida de su «relato primario» y la penetración, a partir de él, en el pasado: en ellas el presente sirve de forma exclusiva para

esta novela se logra la penetración en el pasado mediante el *flash-back*<sup>193</sup>.

A pesar de que se ha logrado la mayor reducción temporal en la narración, lo que forma parte esencial de una nueva manera de interpretar y de elaborar la novela a partir del siglo XX, en una reseña de esta novela, Marra-López lamenta que esta obra no esté a la altura de las novelas anteriores, con las que Fernández Santos había conseguido un gran crédito como novelista:

Sin embargo, *Laberintos* es una novela que deja perplejo y a la vez insatisfecho al lector. La maestría técnica es evidente; la prosa, el estilo, correctos y personales; el tema es analizado con agudeza y penetración: el autor muestra un «mundillo» de pintores y artistas reunidos unos días en Segovia, durante la Semana Santa, plenos de pequeños y chatos problemas, cotidianos dentro de su profesión. Están encerrados en un laberinto gris y desolador, sin esperanza en el futuro, inmersos en mezquindades profesionales que llenan todo su mundo, en el fondo aburridos y sin saber qué hacer, anhelando sólo continuar, por inercia, y soñando con

---

recuperar, revivir o juzgar el pretérito, ya sea este individual e intimista o colectivo e histórico.” D. Villanueva, *op. cit.*, 1994, p. 293.

<sup>193</sup> *Idem*, p. 433.

el «triunfo», es decir, el éxito económico debido al patronazgo de un *marchante*<sup>194</sup>.

Quizá su dedicación al cine, en el que sería su único largometraje, *Llegar a más*, perjudicó su trabajo narrativo. Teniendo en cuenta esto, el mismo crítico puntualiza:

¿Qué falta, pues? Quizá, a mi entender, todo o nada, la obra misma: da la impresión de que Fernández Santos está en un «laberinto» narrativo que es de suponer sea pasajero. Siempre que el cine -su otra dedicación- no lo arrebate del todo<sup>195</sup>.

---

<sup>194</sup> José R. Marra-López, “*Laberintos*”, *Ínsula*, (1964), nº 214, p.12.

<sup>195</sup> *Idem*, p. 12. José Domingo define también *Laberintos* como una “Novela gris, [que] no significó un paso adelante en la carrera del escritor, muy ocupado por entonces en sus trabajos cinematográficos”. J. Domingo, *La novela española del siglo XX. De la postguerra a nuestros días*, Barcelona, Labor, 1973, pp. 97-98.

#### 5-4-2. Narrador: voz y modo

La narración sigue siendo en tercera persona, como ocurría en las anteriores novelas. Se caracteriza, en varias ocasiones, por tener un narrador con una omnisciencia neutral porque se muestra un sabedor absoluto con “visión detrás”, según la terminología de Pouillon, y adivina los pensamientos recónditos del personaje:

Cuando el amor vacilaba entre los dos, añoraba [Pedro] sobre todo un cuarto, un piso, un rincón que realmente le perteneciera, donde el silencio no acabara agriando hasta los más nimios incidentes. (p. 8)

Cuando Celia está buscando su habitación, tras el cambio de la dueña, se encuentra con una señora de la limpieza, lo que el narrador nos describe:

Salió con su sonrisa celestina, con su menudo paso, y de pronto, Celia comprendió el porqué de tanta libertad para cambiarlos, la razón de las miradas de la dueña, cada vez que pasaban ante su pequeño mostrador, abajo. La dueña, como el conserje y la criada, pensaban que no estaban casados. (p. 66)

Ya desde el primer pasaje, el narrador refleja una inestabilidad emocional en de uno de los protagonistas, Pedro, y una ambigüedad que inmediatamente requiere una

retrospección por las insinuaciones de lo que pasó la noche anterior: “procurando olvidar la noche anterior”, “(...) trayendo a la memoria las pesadas imágenes de la madrugada” (p. 5). De un lado, el nombre de Pedro aparece cinco páginas después de que empiece la novela, hasta entonces no sabemos del interlocutor de Julio, quien sí aparece desde la primera página de la obra. Además, sin conocer al individuo, se realiza una introspección: “Pensó que era tonto justificarse” (p. 5). El narrador contempla el rápido paisaje y a la mujer de Pedro, Celia, rendida por el sueño, con quien ha tenido una riña en la noche anterior por causas todavía no esclarecidas:

Miró los pinos que el tren dejaba atrás, los bosques divididos por el talud de la vía, procurando olvidar la noche anterior, las horas aún pesaban en su cuerpo. (...)

Dormía, casi tranquila, con la cabeza apoyada en el abrigo, sobre el quicio de la ventanilla. El resplandor de fuera, interrumpido a veces por la sombra súbita de un puente, tejía sobre el rostro laberintos de luces, descubriendo bajo los ojos, dos prolongadas y oscuras huellas. (p. 5)

En el ejemplo de arriba, la narración se realiza en la tercera persona, en cambio la focalización reside en el personaje que mira al paisaje y a Celia, por lo que la descripción coincide con la visión del personaje, Pedro. De hecho, tenemos que darnos cuenta de que la focalización no es *externa*, sino *interna*,

porque la frase que empieza con “Miró” caracteriza al focalizador “externo”, mientras que después de “procurando” la frase pertenece a Pedro: el focalizador-personaje. Según la terminología cinematográfica, el encuadre se mueve siguiendo al ojo de Pedro. En cierto modo, se puede identificar al narrador con Pedro, desde el momento en que el narrador narra -«modo»- el argumento con la mirada de un personaje -«visión»-. Pero esto no quiere decir que la focalización actúe sólo sobre él, a veces, la focalización reside, también, en otro personaje, como Julio: sería, por tanto, una focalización interna variable. Sobre todo, en el capítulo cuarto, Julio toma las riendas de la narración y narra siempre desde su punto de vista: mediante una analepsis nos describe el “Grupo 60”, un círculo de amigos pintores que había sido creado por los personajes de esta novela.

(1) Julio, alzó los ojos de la revista que tenía entre sus manos. (2) ¿Qué diría Fornell, si su monografía le llamase espeleólogo del subconsciente? Un par de años atrás, quizás lo hubiera tomado a mal, pero ahora no era fácil prever cómo respondería. Puede que le gustase aunque al parecer, su nueva fortuna le había cambiado poco.

(3) — Sigue igual —decía Pedro—. Igual de tonto quiero decir ...

(4) Pero Pedro era un resentido. Ya se sabía. Aparte de los problemas que Celia le creaba, había publicado, años atrás, un libro que pasó sin pena ni gloria. (...) Se llamaron «Grupo 60» y cuando pensaron que el ambiente estaba

suficientemente preparado, salieron a la calle con su primera exposición. (pp. 26-27)

La frase (1) pertenece, sin duda alguna, al narrador, en ella se nos revela la situación de Julio cuando lee una reseña suya sobre el cuadro de Fornell. En cambio, las frases (2) ya no pertenecen al narrador, sino a Julio. En ellas, aunque estén escritos en tercera persona, se nos informa del pensamiento de Julio acerca de la reseña, un pensamiento no pronunciado y un pensamiento que podría situarse en el último cajón de su mente, es decir, se trataría de un monólogo interior. Las frases (3) serían una fracción del pasado cuando Pedro opinaba lo mismo que ahora Julio recuerda: esto se puede ver en el cine con un rápido cambio de imágenes, y nos evoca un momento del pasado. A partir de las frases (4) el focalizador es Julio -el focalizador-personaje, según M. Bal-, quien nos informa sobre Pedro, Celia, Fornell, Pablo y el “Grupo 60”. El focalizador-personaje no sólo coincide con Julio, sino que también coincide con otros personajes como Celia, Daniel, etc.<sup>196</sup>

Por otra parte, Julio conversa por teléfono con su novia, Wanda, que está casada, así que tenemos otra relación extramatrimonial. Ella le cuenta a Julio el mal estado de los museos de Madrid y, mediante esta crítica, el narrador nos describe las idas y venidas de Wanda :

---

<sup>196</sup> El caso de Celia se puede consultar en la página 104, 113 y 114.



Se dedicó a pensar en su próxima partida. *Wanda marchaba a América. Volvería a Europa cada invierno, con sus veinte maletas, con sus delirios de turista importante, aparentando siempre más dinero del que su marido en realidad le asignaba. Y él, Julio, ¿qué haría?* Por su gusto, marchar también, pero no podía calcular dónde. (p. 86) (El subrayado es mío.)

La narración subrayada está focalizada por Julio, quien hace una reflexión sobre las idas y venidas de Wanda. Pero, la frase, gramáticamente, pertenece al narrador. Así, podemos apreciar a la técnica narrativa, el estilo indirecto libre que, sin variar el modo de narrar, nos presenta el pensamiento de Julio.

### 5-4-3. El personaje

La preferencia por el personaje colectivo sigue teniendo vigencia en esta novela, como corresponde a las novelas españolas de los años cincuenta; sin embargo, y será a partir de *El hombre de los santos*, cuando al autor se interese un individuo (como don Antonio Salazar).

En el argumento principal de la novela intervienen el matrimonio (Pedro y Celia) y sus amigos (Julio, Pablo, Daniel, Fornell, Antonio, Joaquín, Fidel y Vicente Jordan, el comisario de la Bienal). En primer lugar, destaca las relaciones de Celia con Pablo, amigo del matrimonio<sup>197</sup>. Frente a las mujeres protagonistas que desempeñarían un papel típico en las novelas de Fernández Santos, Celia supone una transformación de perspectiva. Y, físicamente, es una mujer que llama la atención de los hombres, como Socorro, Soledad e Inés<sup>198</sup>. Si nos fijamos

---

<sup>197</sup> “Fernández Santos repite los mismos nombres con un significado concreto es el de los triángulos: Celia, Pedro y Pablo en *Laberintos* y más de veinte años después, en “La sombra del caballo” de *A orillas de una vieja dama*. En dos casos Celia (...) es infiel al marido -Pedro- con un amante -Pablo-.” C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 148.

<sup>198</sup> Sin embargo, no la describe como la relación de Pedro y Celia, - véase la página 63 de esta novela, en la que se encuentra las relaciones entre Pablo y Celia: “Cerraba los ojos. Al contacto de su cuerpo, el mundo hasta acabar de pronto, en una oscura congoja.”-, ni la de “entre el médico y Socorro, ni la de Inés con Agustín de *En la hoguera*, ni, en la misma obra, la seducción de Soledad por el gitano”. *Idem*, p. 94.

en algunas descripciones de ella, bien del narrador, quien señala su “cuello delgado, su nuca que un tenue vello oscurecía” (p. 24); bien de Pedro, quien en un diálogo con Celia le dice “— Lo que yo digo es que si tú fueras un callo, ése no te hacía el artículo” (p. 108); o se recuerda el episodio del tío de Pedro, que intentó abusar de ella, “Al tío le odiaba desde que un día, con Pedro ausente, la intentó besar y luego echó en broma el incidente” (p. 112). De mismo modo, el periodista local, Fidel, pretende aprovecharse de ella y le promete un artículo sobre sus cuadros en un periódico; tras varias insinuaciones, le confiesa que quiere verla a solas:

— [Fidel] ¿Estás cansada?

— [Celia] Un poco.

Miraba, a lo largo de la calle, si los otros venían. Fidel también se detuvo, pasándole la mano sobre el hombro.

— Escucha —comenzó, acercando su rostro.

El gesto de Celia le cortó de nuevo. (pp. 141-142)

En general, las mujeres de *Los bravos* tenían la obligación de obedecer a los hombres, acostumbradas desde la niñez y, sobre todo las casadas, se ven sometidas al trabajo doméstico incluso los domingos cuando los hombres descansan con las camisas limpias. La cambiante actitud de las mujeres culminará en la narrativa de Fernández Santos con *Jaque a la dama*. Antes, sobresale Amparo, pues muestra algunos rasgos

de las mujeres liberadoras o, al menos, se lamenta de su situación y critica las costumbres que la deprimen.

Estos rasgos de las mujeres liberadoras conducen a Celia a abandonar a su marido y a su amante<sup>199</sup>, lo que nos indica que sería un “personaje redondo”<sup>200</sup>, porque en ella se observa una transformación personal:

No lloró. Sobre el dolor, más allá de su postrer humillación, un nuevo sentimiento de libertad nacía en ella. Por vez primera comprendió también que su vida estaba a punto de cambiar. Sus días junto a Pedro, como aquella semana, como su amor por Pablo, habían terminado. (p. 203)

Antes de llegar a decidir el abandono de los dos, lleva una doble vida como amante de Pablo, quien no la entiende, y como mujer de Pedro, quien tiene miedo de enterrarse de la situación:

La había besado fugazmente, antes de salir a la carretera. Bajo las luces de neón, parecía tranquilo, incapaz de sufrir por ella, incapaz de comprender la otra vida que luego

---

<sup>199</sup> En un plano del papel de los personajes C. Alborg dice “Celia no es un personaje atractivo -como Socorro, Soledad o Inés, por ejemplo-; el lector no siente atracción hacia ella, pero su decisión final le hace cobrar dignidad. Es ella la única que se escapa del laberinto de una vida sin amor ni comprensión”. *Idem*, p. 103.

<sup>200</sup> Véase E. M. Forster, *op. cit.*, 2000, pp. 74-84.

comenzaba en casa, en la casa de Pedro, cuando empezaban a servir la cena. (p. 116)

Y se da cuenta de que podría emprender una nueva vida lejos de los dos, aprovechando una beca que le había propuesto Antonio, y que le permitiría viajar y refugiarse en Italia:

Ahora quería el viaje. Estaba dispuesta a conseguirlo. Entrando a su lado en el Hostal, se prometió ser firme, no ceder. Su porvenir, el rumbo de su vida, aún estaba en sus manos. (p. 180)

En cambio, Pedro representa a un escritor fracasado que desea el éxito. Recuerda cómo una vez había conseguido una beca, aunque el mérito no era de él sino de su madre:

— Para vicios. En realidad la consiguió mi madre. Fue al ministerio a hablar con no sé quién. Ella tiene allí enchufe. Yo no hice más que pegar los artículos en unos cuantos folios y mandarlos. (p. 20)

Además de ser un resentido, por lo que le juzgaba Julio, tampoco le dio a Celia ni una confianza<sup>201</sup>:

---

<sup>201</sup> En cierto modo, Pablo es parecido a Pedro, incapaz de decidir algo e “incapaz de tomar nada en serio” (p. 115). En otro pasaje, igual que Pedro, también Pablo es visto y juzgado por Julio: “Si hubiera querido

— No le hagas caso. No hace nada, aparte de ir al café. Eso sí, todos los días. (p. 44)

— ¡Ya estamos con la historia de siempre! Pedro no hará nunca nada. (p. 45)

La estancia en París ya nos indica que se trata de dos personalidades distintas en el matrimonio: allí empezarían las continuas riñas. Con esta referencia el autor quiere demostrar que Pedro y Celia no sólo tienen distintos caracteres, sino que también existen diferencias por el hecho de ser hombre y mujer, lo que constituiría uno de rasgos fundamentales para entender la novela desde el punto de vista de los personajes. Cuando comienzan a asustarles de verdad la miseria, renuncian al café, al periódico, al cine y a comer si siquiera en un restaurante barato; aun así Celia intenta salir adelante:

Celia intentó pintar, pero acabó claudicando el día en que la dueña del hotel descubrió una mancha de óleo en la colcha<sup>202</sup>. (p. 73)

---

luchar más, más hubiera conseguido, pero él no era orgulloso como Fornell o vividor como Fontán y en su interior tampoco se tomaba el arte tan en serio. Le gustaba vivir bien, simplemente, y parecía haber encontrado la manera”. (p. 145)

<sup>202</sup> La vocación de la pintora de Celia fue argumentada por Pedro: “Miró la mancha azul que, en rasgos decididos, crecía sobre el papel.

Pedro muestra su incapacidad para trabajar ante las continuas preguntas de su amigo Daniel:

— [Daniel] ¿Trabajáis?

— [Pedro] ¿en qué vamos a trabajar?

— Hombre, no sé ... Quiero decir que si os dedicáis a algo.

— Así, en concreto, a poco.

— A nada, querrás decir — aclaró Celia. (p. 76)

— Yo creo —continuó Pedro— que por pensarlo demasiado no intentemos nada aquí. Quiero decir que no hemos hecho nada por quedarnos. (p. 77)

Junto al reproche de Celia, se aprecia el distanciamiento del matrimonio, continuación de “un noviazgo veloz, apresurado” (p. 47), en diversas conversaciones en las que se ve claramente el cinismo o la burla de Celia respecto a la actitud de su marido, por carecer de convicciones:

— [Pedro] En tu país puedes trabajar, y si no ... — calló sin decidirse a continuar.

— Si no, está la familia. —concluyó Celia por él.

Había un suave cinismo en sus palabras que Pedro se apresuró a paliar:

---

Por encima de todos los reproches, siempre tenía que reconocer en Celia su vocación tenaz”. (p. 24)

— Es que estamos a cero —explicó—. Nos queda dinero para un mes escaso. (p. 79)

Este distanciamiento es visto y justificado por Julio, quien “comprendía por qué Pedro necesitaba, por encima de todo, alguien con quien charlar, con quien discutir y para ello Celia no servía” (p. 28). Mientras, Celia no tenía los mismos intereses que a Pedro: “— Ahora sólo sabe hablar de política, se harta de llamarme burra, porque dice que no me interesa nada de lo que pasa en el mundo”<sup>203</sup> (p. 46).

Respecto a los personajes, puede distinguirse los fracasados de los que han conseguido el éxito<sup>204</sup>. En el conflicto del matrimonio, se puede entender la diferenciación de hombres y mujeres, pues cada cual comprende la vida a su manera. También se trata el enfrentamiento, incompreensión o disensión entre los viejos y los jóvenes en la discusión con el tío y sus compañeros frente a Pedro:

---

<sup>203</sup> El tratamiento de Pedro hacia su mujer, Celia, no sólo se quedaba en la agresión verbal, como hemos visto, sino que también había llegado a la agresión física: “Era como si temiera hacer cara a la realidad, incluso cuando llegaba a pegarla obligándola a defenderse con la amenaza de una separación definitiva”. (p. 64)

<sup>204</sup> La mayoría de los personajes de esta novela siguen sin tener apellidos, sólo algunos gozan de tener el nombre completo, curiosamente, los que habían conseguido algún éxito, como el comisario, Vicente Jordán, Joaquín Coello y José María Fornell.



A veces, cuando cobraba, traía algún compañero a cenar a casa y si Pedro, por cualquier circunstancia se hallaba presente, la conversación, de un modo fatal, recaía sobre los jóvenes. (p. 133)

Pedro responde a estos reproches de su tío abarcando a toda su generación, por medio del monólogo interior ordenado, según el criterio de Óscar Barrero Pérez:

No. El tío jamás había ido a la ópera, ni siquiera a un concierto ni en su vida se había molestado en comprar un disco. Nunca fue más allá de las zarzuelas que defendía por españoles y porque en su juventud había escrito un par de libretos. No volvió a pisar el Museo de Prado desde que tuvo uso de razón, desde que cierta vez le llevó su padre, pero todo era hablar de Goya y Velázquez, de si pintaban o no mejor que Rubens, de si Madrid no la cambiaban por París ni Londres; de Galdós, de Benavente y Federico. Luego, como consecuencia inevitable, pasaban a su generación. (p. 134)

Fernández Santos “va persiguiendo únicamente la naturalidad de la «forma novelística», que es la que da consistencia al valor artístico y al fondo de la obra”<sup>205</sup>.

---

<sup>205</sup> T. Aparicio López, art. cit., (1983), p. 690.

#### 5-4-4. Reducción temporal retrospectiva y espacial

En cuanto al tiempo y al espacio, se sigue respetando la línea general de la narrativa española en los años cincuenta: reducción temporal y espacial. *Laberintos* tiene una mayor condensación temporal que *Los bravos* (14 días) o *En la hoguera* (seis meses): “El tiempo narrado se reduce a una Semana Santa en una ciudad próxima a Madrid e identificable con Segovia por múltiples razones”<sup>206</sup>. Se alude, en varias ocasiones, al tiempo histórico: la bomba atómica, los comienzos de la televisión en España, etc.

El tiempo lineal predomina en toda la novela, salvo en los capítulos 1, 4, 7, 10 y 12, donde se observan analepsis externas parciales, porque el alcance está siempre fuera del relato primario y nunca enlaza con éste. También hay una analepsis interna en la que el alcance se sitúa dentro del relato primario: así, cuando Pedro sale a pasear en la noche del miércoles (p. 113) y la siguiente acción es recordada en el capítulo posterior, ya jueves, al encontrarse con Fidel en el mismo bar (p. 137). Los capítulos 2, 5 y 8 están contruidos íntegramente en un tiempo pasado (analepsis externas parciales). Estos tres capítulos son recuerdos de Pedro sobre su tío escritor, la guerra, el refugio en Segovia y la estancia en París. Podríamos definirlos como un pasado más lejano que el pasado que venía fundido con el presente (capítulos 1, 4, 7, 10 y 12); éstos se remontarían a un

---

<sup>206</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 99.

pasado más cercano al del relato primario, por ejemplo, la aventura de Celia con Pablo, la estancia de Wanda en Madrid recordada por Julio o Celia en los primeros tiempos de su matrimonio.

El capítulo 2 se ocupa del tiempo más lejano desde un punto de vista cronológico porque se alude al tiempo anterior a la guerra civil: “el auge económico que a poco comenzaría a declinar y la guerra ahogaría por completo” (p. 11), y es el momento en que Pedro y su hermano visitaban a su tío y buscan entre los libros de éste, entre los cuales había recortes de fotografías pornográficas.

Es una época en la que ya aparecen el tedio y la lluvia como *leit motiv*: “En aquel tiempo de tedio, de continuo deseo, otra gran ilusión era la lluvia” (p. 15). También la lluvia impregna el capítulo 8: “Llovía” (p. 75), ubicado en París, donde Pedro y Celia visitan la ciudad: “negra, inhóspita y vacía” (p. 80). Igualmente, la lluvia está presente en el recuerdo de la infancia de Pedro: “Un día de lluvia vino el padre de Madrid a la colonia” (p. 16); en el martes, “En el silencio que se hizo mientras bebían, llegó desde el jardín el rumor de la lluvia” (p. 53); en los días de la procesión; en el jueves “Rompió a llover” (p. 117) y en el viernes: “Comenzaba a llover” (p. 170).

El capítulo 5 se detiene en la guerra misma y en la época de la posguerra; algunos de los datos manejados coinciden con la biografía de Fernández Santos. Aparte de sus declaraciones en entrevistas, el propio Fernández Santos confesó que la principal

materia de la novela en su recuerdo personal. Rodríguez Padrón señala que:

Se ha dicho que es donde el autor hace más concesiones al estilo imperante en la época y así sería si Fernández Santos no hubiera aplicado a su relato algo que es muy característico en él: la óptica de la degradación, de la decadencia, desde el cansancio experimentado al deambular por la memoria<sup>207</sup>.

Así, la ciudad de Segovia donde se refugió y a la que se llegaba por “breve viaje de dos horas que duraba casi tres largos años” (p. 38); y el estudio de Letras. Para estos datos, Martínez García nos confirma que: “Durante la guerra -que nos pilló veraneando y fuimos evacuados a Segovia- fui a los Misioneros en Segovia: hice ingreso y primero. Luego, acabada la guerra y ya en Madrid, volví a los Maristas y después, por eliminación, escogí la carrera de Filosofía Y Letras”<sup>208</sup>.

En la narrativa de Fernández Santos, suele encontrarse la guerra como el telón de fondo de la novela: así, en *Los bravos*, y, con mayor intensidad, en *Cabeza rapada*. Sin embargo, esta novela, en mi opinión, no tendría la misma ambientación,

---

<sup>207</sup> J. Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982<sup>1</sup>, p. 25.

<sup>208</sup> Francisco Martínez García, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982, p. 1047.

porque la guerra sólo aparecería con un recuerdo del “protagonista intensivo”<sup>209</sup>: Pedro. Además, algunos personajes, como Celia y Joaquín (p. 161), ni siquiera quieren recordar la guerra<sup>210</sup>. La novela se centraría más en los problemas de una sociedad como la franquista que prohibía y limitaba la cultural. De este modo, el telón de fondo de la novela lo ocuparía la crítica social<sup>211</sup>, particularizada en casos como la procesión: (podemos encontrar la descrita en las páginas 90, 116-118, 122, 126, 165-166 y 202).

De estos capítulos referidos al pasado (capítulos 2, 5 y 8), creo que destaca una observación de la relación entre el tiempo presente y el pasado: el pasado de esta novela siempre se utiliza para justificar las actitudes de los personajes y las situaciones que rodean a cada uno.

Con referencia al espacio, se puede observar variaciones o diferencias respecto a las dos novelas anteriores, ambientadas

---

<sup>209</sup> La terminología utilizada por R. Jiménez Madrid para el médico de *Los bravos*, se puede aplicar a Pedro, pues también éste, frente a un “protagonista múltiple”, sobresale en la novela y cobra importancia como personaje central de la misma.

<sup>210</sup> Teófilo Aparicio López cree que “[en] *Laberintos* o *La que no tiene nombre*, la guerra actúa como condicionador de anhelos, limitaciones, deseos o frustraciones de una colectividad, pero nunca aparece como protagonista de las mismas”. T. Aparicio López, “Jesús Fernández Santos: Entre el realismo social y la fidelidad a sí mismo”, *Religión y Cultura*, (1983), vol. XXIX, n° 136-137, p. 678.

<sup>211</sup> Véase en mi tesis p. 458.

en espacios rurales; en cambio, en esta obra, la pequeña ciudad de Segovia sería el núcleo espacial en donde transcurre casi todo el texto<sup>212</sup>.

Precisamente, para conseguir este retrato de los jóvenes abúlicos el novelista recurre a espacios reducidos y tiempos reducidos que transmiten una sensación de opresión que refleje este estado. Si recorremos los núcleos más importantes en la novela, veremos que son sitios encerrados, el café, la casa de Joaquín, la habitación del hotel, en donde discuten disquisiciones banales como para elegir entre ir al cine y hacer un viaje, que se necesita casi un capítulo entero, seguido a una discusión de que se toman algo o no:

Pero ya se alejaba, camino del bar, proponiendo:

— ¿No tomamos café, antes?

— ¡Dichosos cafés tuyos! ¡Qué pesadez!

— ¿Lo tomamos o no?

Celia le siguió de mala gana, con Julio.

— Venga, tómatelo, pero en la barra. (p. 32)

Frente a este tipo de diálogo, que es frecuente en la novela, las descripciones ambientales se describen para darnos

---

<sup>212</sup> G. Sobejano señaló también que “Fernández Santos sale de la contemplación preferente del ámbito campesino y pasa al examen del mundo ciudadano”. G. Sobejano, *op. cit.*, 1975, p. 330.

una imagen más concreta. La descripción que viene es el salón de Joaquín cuando Daniel lleva a Celia y Pedro:

Les hizo pasar a una salita con mesa circular, sofá y sillas tapizadas en raso. Los quinqués, los marcos redondos de los retratos y algún grabado diminuto, le daban cierto aire evocador, como de viejo decorado. (p. 49)

El simple diálogo será suficiente, sin intervención del narrador, para plasmar el estado psicológico de los personajes y las detalles descripciones sirven de producir la situación exacta de los personajes.

Hay que notar que en las novelas de Fernández Santos es frecuente no nombrar el espacio novelesco y que predomina el espacio cerrado: los habitantes de *Los bravos* están encerrados en su aldea y los protagonistas de *Laberintos* se mueven de una habitación a otra -obligados por la lluvia- y el único lugar abierto para conversar que tienen es la plaza<sup>213</sup>. Además, como hemos observado anteriormente, la salida de estos lugares cerrados se relaciona con un destino fatal: la salida de don Prudencio sirve para que Socorro se vaya con el médico y el propio don Prudencio confirme que su único hermano no le quiere recibir;

---

<sup>213</sup> La preferencia por un lugar cerrado en las novelas de Fernández Santos resulta evidente si seguimos a los espacios de las novelas; un pueblo astúr-leonés de *Los bravos*, la isla de *Cabrera*, un monasterio en *Extramuros*.

en la salida de los jóvenes hacia la finca de Joaquín, Julio sufre un desmayo a causa de su enfermedad. En palabras de Milagros Sánchez Arnosi, “son espacios que presionan al individuo o a la colectividad, acentuado las limitaciones en la que éstos se encuentran. Los espacios agobian y constriñen el interior de los personajes, cuya existencia viene a ser un lucha por la supervivencia en un medio difícil”<sup>214</sup>.

Respecto a esta observación, las tres novelas de Fernández Santos tienen:

el mismo esquema inicial: un recién llegado, especialmente un madrileño, llega a la aldea y traba una relación afectuosa que, más tarde, se convierte en conflictiva por oponer la misericordia y la justicia a la venganza o violencia (*Los bravos*), en la siguiente se trata del ingreso en el pueblo de un enfermo que busca recuperarse de sus heridas espirituales mientras que, finalmente, en *Laberintos* es un grupo de aburridos y tediosos pintores los que penetran en el santuario provinciano<sup>215</sup>.

---

<sup>214</sup> M. Sánchez Arnosi, “Jesús Fernández Santos: La coherencia de un estilo”, *Nueva Estafeta*, (1983), nº 54, p. 60. Además se encuentra una larga lista de personajes enfermos con distintos síntomas: los seis enfermos tratados por el médico de *Los bravos*, según Michael Thomas, art. cit., (1980), en especial, pp. 84-87; Miguel, su tío, el marido de doña Constanza y el pequeño de *Rojo* en *En la hoguera*; el niño tuberculoso de “Cabeza rapada”.

<sup>215</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 95.



#### 5-4-5. La vida burguesa

En *Laberintos* se presenta una nueva clase social y con ella Fernández Santos nos señala el paso de una actitud crítica de nivel colectivo a otra más individual. Su interés por el proceso interior de un personaje llegará a plasmarse a través de Antonio Salazar en *El hombre de los santos*. En *Laberintos*, el autor escoge un sector de jóvenes artistas sin grandes ideas, numéricamente más reducido que el de otras obras y, dentro de este grupo, destaca un matrimonio en crisis. M. Sánchez Arnosi cree que la obra tiene la perspectiva del matrimonio, porque, “precisamente, lo que hará el autor es resaltar su conflicto y su historia personal”<sup>216</sup>. Por su parte, el punto de vista crítico-social ha sido vislumbrado por José Domingo:

La obra se parece a las que por aquel entonces escribían los novelas de tendencia social ajena a los medios obreros. En su mayor parte dialogada, ofrece la visión de mundo limitado y mezquino a través de personajes de escasa personalidad, cada cual a cuevas con sus problemas particulares, con su abulia, agudizada por el ambiente<sup>217</sup>.

Hemos visto, en *Los bravos*, el problema de la pobreza de los campesinos y la emigración de los jóvenes hacia la ciudad; en

---

<sup>216</sup> M. Sánchez Arnosi, art. cit., (1983), p. 60.

<sup>217</sup> J. Domingo, *op. cit.*, 1973, pp. 97-98.

*En la hoguera*, el tema de la enfermedad y, en *Laberintos*, el foco se sitúa, más bien, en la denuncia de los jóvenes por su modo de vida<sup>218</sup>. Según Ana María Navales es la obra que hace “una verdadera crítica de un sector de la sociedad que apenas se ha tocado en España”<sup>219</sup>. Esta manera de presentar cada uno de los problemas sociales nos recuerda el dúo de cineastas italianos, De Sica y Zavattini, pues en sus películas también se aprecian los distintos problemas sociales: *Limpiabotas* trata de la infancia; *Ladrón de bicicletas* sobre el paro; *Umberto D.* sobre los pensionistas y jubilados.

Ya hemos visto que el tedio de los jóvenes -la mayoría de ellos son pintores-, reina en esta novela, y se trata de un mundo que Fernández Santos conocía por sus propias experiencias: “Yo seguía de cerca y conocía personalmente a la mayoría de los pintores y grupos que iniciaron el arte no figurativo y a los que la Administración enviaba a certámenes internacionales para mantener fuera de España una imagen decorosa, como ha sucedido más tarde con el cine en los festivales”<sup>220</sup>.

---

<sup>218</sup> El tedio, que aparece en las páginas 7, 15, 55, 65, 89, 93, 144, 173, 193, 209 y 210, como *leit motiv*, casi siempre se menciona por el narrador, como si los mismos personajes no fueran conscientes de él. Así, se incrementa la veracidad por la perspectiva objetiva.

<sup>219</sup> Ana María Navales, “15 años después de «Los bravos»”, *La Estafeta Literaria*, (1969), n° 425, p. 11.

<sup>220</sup> J. Rodríguez Padrón, *Jesús Fernández Santos*, 1982<sup>1</sup>, Madrid, Ministerio de Cultura, pp. 25-26.

De manera que en *Laberintos* se articula una nueva manera de encarar los conflictos de una sociedad compleja como era la española en los finales de los años cincuenta (“Debió ser todo aquello por el año cincuenta, dos antes de que, yendo a buscar a un amigo, en San Fernando, conociera a Celia”) (p. 41). Este aspecto lo subraya Jiménez Madrid, quien señala que “El denominador común suele ser el fracaso, el tedio pavesiano, la insolidaridad, la incomunicación y la falta de amor”<sup>221</sup>. Especialmente, la obra se puede conectar con *El bello verano*, de Pavese, en la que los protagonistas también pintores, frecuentan los cafés para matar una tarde igual que los pintores de *Laberintos*.

Fernández Santos aprovecha para criticar no sólo a estos jóvenes, sino también a la sociedad de entonces en general. Lo podemos apreciar a través de las palabras de Julio: “— No es por los discos —respondió—, lo que me molesta es que cada vez prohíben más cosas” (p. 42). Y, en una conversación -una de las características del objetivismo- entre Pedro y Daniel, nos revelan que si uno consigue algo no es por su propio mérito, sino que “Depende de quien tenga el Ministerio” (p. 19).

---

<sup>221</sup> R. Jiménez Madrid, *op. cit.*, 1991, p. 99.

#### 5-4-6. Técnicas narrativas

Como ha observado anteriormente D. Villanueva, en esta novela hay una reducción temporal retrospectiva, por lo que la simultaneidad que abundaba en otras novelas se ha reducido notablemente.

La técnica cinematográfica del montaje se utiliza la lluvia para señalar la conexión entre el pasado y el presente<sup>222</sup>. Cuando Celia se enfada por el cambio de habitación, decide buscar otro hotel y sale a la calle. En ese momento nos encontramos una breve frase “Llovía” (p. 69). La siguiente frase dice “Un agua tan helada como el viento, como en París en la época en que ellos estuvieron (...)” (p. 69), y ya el siguiente capítulo describe la estancia de París y el encuentro con Daniel<sup>223</sup>. Como puede apreciarse, la lluvia ha sido utilizada para penetrar en el pasado. Esto nos recuerda el pájaro de *Los bravos* que volaba desde la casa de don Prudencio a la de Amador, atravesando, también, las secuencias.

---

<sup>222</sup> También, hay que recordar que se encuentran menciones del cine: “si vamos al cine alguna noche” (p. 44); el recuerdo de una imagen de una película: “A Celia le vino a la memoria alguna película cuyo título no recordaba” (p. 141); o cómo “Los jóvenes se amontonaban ante las carteleras de los cines” (p. 216).

<sup>223</sup> Con idéntica técnica, la del montaje cinematográfico, se observa, en la página 16 de la novela, el ensamblaje en la catedral del antes y el ahora. Véase las páginas 432-433 de mi tesis.

El sueño, también, aparece como un instrumento que lleva hacia el pasado<sup>224</sup>: cuando, en el primer capítulo, Pedro recuerda su matrimonio, la relación con Celia, en el final de ella, finge un sueño para evocar su infancia. Así, el sueño, hoy en día muy utilizado y convertido en tópico, nos lleva a la infancia de Pedro, uniendo dos secuencias o dos tiempos diferentes:

Pensando en ella, fue entornando los ojos, fingiendo un sueño que no sentía, bajo la luz agria del vagón, en el silencio que el convoy llenaba con monótono paso.

2

Por aquellos días, el tío era famoso. No una gran fama, pero sí su nombre conocido a través de revistas ilustradas y media docena de novelas. (p. 11)

El diálogo sigue siendo significativo o incluso tiene más presencia que en otras novelas, tanto que, a veces, puede perderse el hilo de la conversación. Esto se debe a que el autor no se preocupa mucho de designar a los hablantes con los *verba dicendi*, o bien que no le importa quién pronuncia el enunciado.

---

<sup>224</sup> L. M. Fernández subraya que “de un fuerte sabor cinematográfico es el flash-back a través del sueño”. Y añade que el sueño es -entre otros- como un objeto que sirve de enlace entre el presente y el pasado, una referencia temporal con idéntica finalidad, la eliminación de transiciones, que provoca el acceso directo, sin enlaces, del

Así, en algunos casos pueden intercambiarse sus palabras sin que se modifique el discurso en modo alguno:

— ¿Y ése —preguntó Pablo a sus espaldas—, por qué canta ahora?

Alguien respondió en tono brusco:

— Será porque le gusta.

— ¿No estamos en Semana Santa?

— Tendrá bula, para eso está en su casa.

— ¿En su pueblo quieres decir? ... (p. 163)

La preferencia por el diálogo puede relacionarse con el afán de erradicar al narrador que cuenta (*telling*) las situaciones, como en las novelas del siglo XIX, la forma dialogada gana terreno en los narradores del siglo XX, el mostrar (*showing*) las situaciones. Así, gracias al diálogo, el narrador prescinde de las minuciosas descripciones de la psicología de los personajes y su modo de ver la situación. En suma, esta forma mimética se destina a incrementar la “autenticidad” y “realidad” del relato.

Ya se ha mencionado que en los años que estudiamos, el conductismo, refiriéndonos al comportamiento del personaje, desempeña un importante papel. Gómez Parra apunta que se trata de “un mundo adobado con semejantes ingredientes

---

presente y el pasado o viceversa. L. M. Fernández, *op. cit.*, 1992, p. 273.

necesariamente determinado, y [que] al novelista, en su afán de veracidad, no le queda más que un camino: estudiar el comportamiento de sus personajes e intentar llegar, por una vía indirecta, a una mera presentación de los factores que determinan la conducta de esos personajes”<sup>225</sup>. Así por ejemplo, en el artículo de José Tomás Cabot, se menciona a Sánchez Ferlosio entre autores como Thomas Mann y A. Huxley, pues se entiende *El Jarama* como una novela de tendencia conductista: “En el *El Jarama*, el autor se limita a presentarnos el comportamiento externo (...). El narrador no habla nunca por sí mismo, jamás aparece en la novela. no nos dice lo que piensan o sienten los personajes”<sup>226</sup>. Además, *El Jarama*, *Nuevas amistades* y *Tormenta de verano* son consideradas de manera semejante por Santos Sanz Villanueva. Este investigador añade que el conductismo “consiste en un objetivismo extremado en el que se intenta huir de la psicología de los personajes y presentarnos los datos externos de conducta”<sup>227</sup>.

Fernández Santos presenta no un héroe de estilo decimonónico, sino un grupo de jóvenes en un estilo neorrealista, destacando el diálogo hasta parecer que un

---

<sup>225</sup> Sergio Gómez Parra, “El conductismo en la novela española contemporánea”, *Reseña*, (1970), n° 36, p. 328.

<sup>226</sup> José Tomás Cabot, “La narración behaviorista”, *Índice de Artes y Letras*, (1961), n° 147, p. 9.

<sup>227</sup> S. Sanz Villanueva, “El «conductismo» en la novela española reciente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1972), n° 263-264, p. 593.

“magnetófono” grabara las conversaciones. Así, se aprecia la presencia del lenguaje coloquial en expresiones como: “Te cepillaron” (p. 18), “Están copados” (p. 19), “cambió la chaqueta” (p. 20), “está lista la pobre” (p. 44) y “está de mal yogourth” (p. 150); extranjerismos como: *garsonier* (p. 20), *pullman* (p. 23), *orange* (p.30), *pick-up* (p. 55), *maître* (p. 59), *anoracs* y *bluejeans* (p. 72), *bibelots* (p. 132) y *ramassage* (p. 145).



## **Capítulo Sexto: El estilo**

## 6. El estilo del lenguaje

Después de haber analizado las obras en el sentido narratológico, conviene señalar algunos aspectos del lenguaje de Jesús Fernández Santos. Aunque el mismo autor no pretende dar más importancia al lenguaje, ya que su andadura novelística empezó con la idea de ofrecer a los lectores una imagen de la España de “verdad” que no necesitaba adornos retóricos, sin embargo, la crítica ha mencionado ampliamente el valor de su prosa narrativa. Por ejemplo, José Domingo le considera uno de los mejores prosistas entre los narradores contemporáneos<sup>1</sup>.

Como he comentado a lo largo de este estudio, en su primera etapa novelística, lo que destaca es el diálogo de los personajes por ser un diálogo “magnetofónico” para lograr su objetividad narrativa, por otra parte, se preocupa por el paisaje, el ambiente, la atmósfera de unos pueblos en un momento concreto de la posguerra española. Así, en *Los bravos* y *En la*

---

<sup>1</sup> José Domingo señala, aprovechando el comentario sobre *Las catedrales*, que Fernández Santos tiene “una prosa de largos párrafos, que se adapta a los conceptos con una sinuosidad expresiva, casi orgánica, escueta cuando hace falta, levemente espolvoreada de poesía cuando el discurso lo requiere”. J. Domingo, “Narrativa española: Narradores de *aquí* y de *allá*”, *Ínsula*, (1970), nº 286, p. 5.

hoguera, el diálogo expresivo y original del pueblo español es una parte muy importante, culminando en *Laberintos*. “A partir de *El hombre de los santos* el diálogo va perdiendo importancia y se introducen nuevas técnicas, a saber: la conversación elíptica, observable en *Las Catedrales* y que es parte íntegra del *Libro de las memorias de las cosas*”<sup>2</sup>.

Un aspecto novedoso de su prosa llega cuando publica *Extramuros*, ya que toda la novela es una recreación del habla del Siglo de Oro. Entre muchos estudios sobre el lenguaje de esta novela, quiero destacar dos trabajos de Luis Miguel Fernández y Concha Alborg. El primero recurre al término “neobarroquismo” como vocablo caracterizado por el afán actualizador del pasado desde el presente<sup>3</sup>. La segunda valora la obra, señalando que: “se podrían buscar paralelos entre Santa Teresa y las monjas protagonistas (...). Es evidente que en *Extramuros* el lenguaje de la narradora tiene muchos rasgos de la prosa teresiana: la expresividad, la sencillez y la

---

<sup>2</sup> Concha Alborg, *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos, 1984, p. 162.

<sup>3</sup> Luis Miguel Fernández, “El filo de la flaca. El neobarroquismo de *Extramuros*”, *España Contemporánea*, (1994), tomo VII, n° 1, pp. 7-27; y Sánchez Arnosi señala que el propio Fernández Santos se refiere al “afán actualizador”: “Yo siempre digo de este tipo de narraciones que son historias de hoy contadas desde otro tiempo. Para mí bucear en la historia es como bucear en el presente”. M. Sánchez Arnosi, “Entrevista con Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1983), n° 422, p. 4.

espontaneidad; el uso del polisíndeton en las oraciones yuxtapuestas, la elipsis y el pleonismo entre otros”<sup>4</sup>. Sin embargo, la intención de este apartado no es observar el lenguaje de *Extramuros*, sino el de las otras novelas neorrealistas, en las que el autor se ausencia dejando que los personajes se expresen por sí mismos.

En general, la conversación de *Los bravos* destaca por lo escueto y sobrio de sus frases, bastando con un mínimo de palabras para definir la situación o estado emocional. A veces, faltan las indicaciones del narrador para aclarar quien habla y quien contesta, con lo cual, se requiere la participación activa del lector. En la secuencia 37, cuando el médico baja del monte tras atender un enfermo, se encuentra con el estafador herido por los golpes y le cura, entonces se producen estas conversaciones entre los aldeanos sin *verba dicendi*:

— Ganas tienes de amargarte; mejor es no saberlo.

— ¿Y no nos van a devolver nada?.

— ¡Qué nos han de devolver, mujer!

— ¡No sé a quién vas a reclamar!

— ¿Y los papeles que nos dio? (*Los bravos*, p. 209)

---

<sup>4</sup> Concha Alborg, “El lenguaje teresiano en la obra de Jesús Fernández Santos”, en Manuel Criado de Val, ed., *Santa Teresa y la literatura*

En cuanto a la descripción paisajística claramente se diferencia de tradición novelística anterior a *Los bravos*, en las que predomina la descripción lírica y subjetiva, en cambio, Fernández Santos parte de la descripción desde el realismo, donde se carece de explicaciones sobre fenómenos, pensamientos o actividades, pero se refleja en ella una objetividad que muestra lo visible. Según Diego Santos, en *Los bravos* existen tres mecanismos de técnicas narrativas que le dan un aire especial y original a la hora de describir: cinematográfica, anticipación y ambigüedad. Los dos primeros mecanismos ya están comentados a lo largo de mi tesis y la ambigüedad, dice Diego Santos, “contribuye a dar unidad a la descripción, al mismo tiempo que crea una intriga en el lector”<sup>5</sup>. Cuando Pilar ve al hombre forastero, primero, no se le describe, y será luego Manolo quien lo haga. Así, se mantiene la ambigüedad para atraer la atención de los lectores.

En los diálogos de *En la hoguera*, se aprecian las mismas técnicas de la novela anterior; es escueto y expresivo al servicio de dar verosimilitud a la acción. Además, C. Alborg cree que hay más uso del análisis psicológico por medio de monólogos interiores y de comentarios del narrador<sup>6</sup>. Y se puede rastrear

---

*mística Hispánica: Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*, Madrid, Edi-6, 1984, p. 794.

<sup>5</sup> José Diego Santos, *op. cit.*, 2001, p. 69.

<sup>6</sup> Véase C. Alborg, *op. cit.*, 1984, p. 166.

desde la primera página, a diferencia de *Los bravos*, unas largas descripciones que van moldeando la novela, y en las que existe un afán por describir en la propia lengua el reflejo de la realidad:

Solitaria, gris, infinita, la galería de los niños no acaba nunca. Las hileras de diminutas ventanas convergen en la lejanía, y cada paso en el cemento devuelve un eco opaco. Las paredes, ilustradas de nombres, forman una inmensa colmena, y en algunos huecos hay flores. Angelitos desconchados, guirnaldas, floreros... Hay ventanas tapiadas, con el único adorno de las franjas rojas y blancas que forman la cal. (*En la hoguera*, p. 23.)

De modo que en esta novela el paisaje parece que ocupa un lugar muy destacado, ya que Miguel recorre los pueblos segovianos y castellanos. Y, de este modo, hace que la naturaleza alcance mayor importancia que los personajes<sup>7</sup>. Así, el novelista prefiere empezar, a partir del capítulo VIII, con una descripción paisajística y del ambiente de la situación que va a desarrollar:

A pocos días de estar allí, Miguel empezó a encontrar agradable la casa. Desde su cuarto, pequeño, encalado, podía distinguir a sus pies todo el pueblo, y también la

---

<sup>7</sup> Véase José M<sup>a</sup> Alfaro, “Jesús Fernández Santos, *En la hoguera*”, *Ínsula*, (1957), n<sup>o</sup> 128-129, p. 13.

llanura cenicienta, inhóspita. El río discurría lentamente en torno a la llanura, para desaparecer poco a poco en la tierra, más allá del puente y de la puerta pequeña, convirtiendo en ciénagas los alrededores de la ermita. (*En la hoguera*, p. 95)

Además, su elección de adjetivos (cenicienta e inhóspita) y sustantivos (ciénagas), crea una sensación de angustia y de pesimismo. La misma sensación de pesimismo que proceden las cavilaciones de Miguel, ocupan el primer párrafo del capítulo XII, mientras observa el ciprés de Baltasar. Se ve un detallismo en las descripciones con “un castellano puro y con un estilo perfecto y carente de vocablos inventados”<sup>8</sup>, que no podíamos haber observado en un personaje de *Los bravos*:

A Miguel le gusta el ciprés de Baltasar porque en la planicie abrasada, en los alrededores del pueblo moribundo que el polvo entierra paulatinamente, es el único hito de vida que perdura. (...) Ambos, el árbol y el río, el uno agotado, el otro viejo y más ciego cada día, quizá lleguen a perdurar, como ahora, uno a expensas de otro, prendidos fielmente a la tierra, unidos por las misma vena de agua. (*En la hoguera*, p. 122)

---

<sup>8</sup> *Idem*, p. 14.

Por último, se puede apreciar la captación visual de los ambientes; la habilidad observadora de Fernández Santos se transforma en imágenes muy acertadas, sobre todo en descripciones con una adjetivación muy precisa. Cuando Carlos, el hijo de Constanza, acompaña a su madre al cementerio, observa a las hormigas:

A sus pies, bajo el polvo, un cortejo de hormigas rojas, de largas y velludas patas, arrastraban el caparazón vacío de un alacrán. (*En la hoguera*, p. 227)

O la descripción del capítulo XXI, donde el narrador comenta la vida de las moscas. La descripción que nos presenta parece fruto de una observación con lupa:

Subieron desde el río. Quedaban durante la noche girando sin descanso en torno a las luces, para formar de día una nube negra. Hasta el interior de la iglesia invadieron las moscas, y la muralla hervía en sus mil orificios. Pero una invisible muerte debía amenazarlas porque, al poco tiempo de abandonar el agua, se les fue viendo languidecer, inmóviles, por las paredes, arrastrándose sobre la cal, sus alas paralizadas, pegadas al cuerpo. Verdes, azules, sus reflejos metálicos, la negra mancha de sus cuerpos ennegrecía los muros a la luz del día, subiendo penosamente hacia los techos, como si el mal que las diezmaba viniera de la tierra. Y al fin los suelos, las blancas



tarimas fueron apareciendo sembradas de pequeños cadáveres, tiesos, anquilosados, hasta que toda la viva nube cayó a tierra. Fue preciso barrerlas. (*En la hoguera*, p. 240)

En las narraciones de *Cabeza rapada* sigue la reproducción fiel del habla de los adolescentes y la gente del campo. De hecho, el uso peculiar del lenguaje es uno de los aspectos más relevantes que presenta esta colección de cuentos, lo que pone de manifiesto el afán del autor por reflejar el habla real en todos los cuentos. Este uso peculiar del lenguaje se puede relacionar con lo que define Esteban Soler como la “captación del lenguaje interno”. El crítico cree que la transcripción textual “no empaña los logros de otros tipos de plasmación literaria donde lo fundamental no ha sido la sintaxis y la fonética sino la captación del lenguaje interno, con base preferente en el significado o concepción de la realidad expresada, es decir, la semántica”<sup>9</sup>.

Por ejemplo, en “Una fiesta” se destaca el lenguaje de los adolescentes, exaltados por el robo de una garrafa de vino, abunda en exclamaciones, vocativos e imperativos, mediante los cuales se manifiestan sus estados de ánimo:

— Ahora; agárrala ahora. (...)

---

<sup>9</sup> Hipólito Esteban Soler, “Narradores españoles del medio siglo”, *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), nº 24, p. 306.

— Cógela, que salen. (*Cabeza rapada*, p. 16)

— ¡Anda bebe!

— Vaya tío.(...)

— ¡Cómo baja el río! -exclamó jadeante. (*Cabeza rapada*, p. 19)

Frente a esto, la expresión que adoptan los adultos para dirigirse a los niños muestra también el predominio de la función imperativa, pero el sentido bien distinto como en “Muy lejos de Madrid”, la frase repetida “— Duérmete” o en “El primo Rafael”, “— Cierra los ojos, ya verás como viene el sueño”.

En *Laberintos*, el empleo del diálogo es más intenso, pues los capítulos VI y VII están íntegramente dialogados. Estos diálogos no se suelen alargar más de dos líneas, salvo cuando tratan de pintura. Se acerca más al relato intimista, sobre todo, a la adecuación entre emoción y sintaxis, en la que desvela la postura cada uno de los personajes. Por ejemplo, en la conversación siguiente, Pedro demuestra su disgusto por la propuesta que el periodista local, Fidel, le hace a su mujer:

De nuevo a oscuras, al leve resplandor de la plaza, volvió Pedro a preguntar:

— ¿Qué te decía el periodista ése?

— ¿Cuál? ¿El amigo de Antonio?

— ¿Cuál va a ser? El único que hay, el de Solana.

— Hablaba del artículo que quiere hacerme.

— Pues por la lata que te dio parece que va a hacer una tesis. Esta mañana, ¿también te decía lo mismo?

— Esta mañana le vino la idea, por lo visto...

— ¿Sin conocer los cuadros?

— Sin conocerlos.

— Yo creo que la idea le vino nada más verte. (*Laberintos*, p. 108)

La ambigüedad comentada arriba se puede aplicar a las primeras páginas de esta novela, cuando Pedro deja de ser el interlocutor de Julio y su mirada se fija en Celia.

En definitiva, el diálogo cortante entre gentes de pueblos, en *Los bravos* y *En la hoguera* y entre los jóvenes “pseudo intelectuales” en *Laberintos*, ocuparía un lugar privilegiado desde el punto de vista del lenguaje. Junto a un estilo que surge de su capacidad indagadora y que progresa hacia un lenguaje cada vez más propio. Un lenguaje que se inició en el objetivismo<sup>10</sup>, “se une en Fernández Santos a un permanente interés por indagar en la memoria y en el destino de la colectividad. Desde *Los bravos* su mundo se configura a través

---

<sup>10</sup> “Ahora bien, yo pienso que de calificarme de alguna manera sería más preciso llamarme «novelista objetivo».” Juan Pedro Quiñonero, “Jesús Fernández Santos: «Quiero que me llamen novelista objetivo»”, *Informaciones de las artes y las letras*, 7- ene.- 1971.

de un microcosmos en el que los destinos individuales están inevitablemente unidos al destino común”<sup>11</sup>.

Fernández Santos no formula puntos de vista personales, pero a través de su novela se perfila una auténtica pintura de la vida española de posguerra. Como conclusión hay que apreciar la declaración del propio Fernández Santos “Cuando crea una novela siempre se crea el lenguaje. El auténtico escritor crea siempre su propio lenguaje”<sup>12</sup>.

---

<sup>11</sup> Luis Suñén, “Jesús Fernández Santos: La vida, la pasión y la muerte”, *Ínsula*, (1984), nº 449, p. 6.

<sup>12</sup> La declaración recogida por F. Martínez García, *Historia de la literatura leonesa*, León, Everest, 1982, p. 1055.

## **Bibliografia**

## Conclusiones

El propósito de esta tesis es analizar la narrativa neorrealista de Jesús Fernández Santos que, según hemos visto, es fundamental para comprender la totalidad de su producción literaria. Efectivamente, su formación novelística se empezó a establecer partiendo de los contactos con los escritores de su generación, influenciada enormemente por la cultura europea y, en especial, por la cultura italiana que vivía un momento de auge con el neorrealismo cinematográfico y literario. He presentado de forma breve una descripción de la situación de Italia, seguida de la de España, porque mi principal objetivo era analizar las obras de Fernández Santos escritas en los años comprendidos entre 1954-1964. Junto con toda una serie de las nuevas aportaciones sobre técnicas literarias, Fernández Santos nos presenta unas narraciones que se van a convertir en obras de referencia fundamental en la novela española contemporánea, si bien hasta ahora Fernández Santos había quedado ensombrecido por la atención crítica dispensada a novelistas coetáneos con los que podría medirse estéticamente.

En *Los bravos*, *En la hoguera* y *Laberintos*, veremos un narrador que combina dos actitudes: una es la del narrador tradicional y otra es la del narrador con nuevas facetas, acorde con las tendencias de la novela moderna, que bien podría

denominarse narrador “objetivista”. A menudo, el autor deja que el personaje mismo presente la situación, es decir, la focalización coincide con el personaje. Así, a veces, el narrador sólo transcribe lo que ve, por ejemplo, en *En la hoguera* y en *Laberintos*. Pero es sin duda con la introducción de diálogos magnetofónicos como se aprecia mejor el narrador objetivista que cede su propio terreno creativo a los personajes de novela con la intención de que éstos muestren lo sucedido en vez de contarlo.

Las nuevas técnicas narrativas, que deben mucho a la influencia del cine, se observan, por ejemplo, en la división en secuencias en vez de en capítulos, en el empleo del monólogo interior y del estilo indirecto libre, que limitan la función del narrador -pieza clave en las novelas decimonónicas-, y en la introducción del personaje colectivo, formado por los campesinos con recursos económicos escasos, los pastores, los enfermos, los artistas apáticos, las solteras desilusionadas ante la vida... frente a los protagonistas de las novelas tradicionales. Aun así, el empleo del personaje colectivo no significa que no pueda considerarse a un médico como “protagonista intensivo” en *Los bravos*, que Miguel e Inés tengan una fuerte presencia en *En la hoguera*, o que exista un problemático triángulo amoroso entre Celia, Pedro y Pablo que lleve el hilo de la trama en *Laberintos*.

Como apuntó Esteban Soler, una de las características de las novelas del medio siglo es la reducción temporal y espacial. Lo más sobresaliente en la temporalidad sería la inclusión de la

simultaneidad, empleada para dar una mayor impresión de realidad cotidiana, ya que nuestra vida es una parte del mundo en el que se suceden acciones simultáneas. Fernández Santos no realiza sólo una exposición paralela de secuencias, sino que introduce éstas en pleno diálogo para darnos información sobre lo que ocurre en otro lugar o para enfocar otra acción, congelando en un momento lo sucedido.

Esta presentación la podemos observar en las primeras secuencias de *Los bravos*, donde se nos presentan dos acciones separadas con cambios espaciales sin ningún marcador que nos guíe, y luego se unen en un mismo plano. Otra forma de presentar la simultaneidad es introducir el diálogo de un tercero, de alguien que no está en escena, o incluir una descripción de lo que ve un interlocutor mientras conversa con otro. Así, por ejemplo, en *En la hoguera*, la simultaneidad se aprecia cuando varios personajes escuchan la campana del pueblo, interpretándola de diferentes modos.

En la lectura de *Los bravos*, se observa, en contadas ocasiones, la aparición de “anacronías”: en este caso “internas completivas”. El día de la boda de Antonio, el herrero, el hijo de Amador recuerda lo que oyó por la tarde a la hora de cenar. Como el recuerdo no rebasa el relato primario -los catorce días- o sea, como el “alcance” queda dentro del relato primario y su “amplitud” es sólo unos minutos del recuerdo, así, la anacronía funciona sólo para llenar una laguna informativa de la novela. Por su parte, ejemplos de analepsis externas parciales se



encuentran en *En la hoguera* cuando se explican las relaciones de Inés con su primo Agustín, ya que éstas se inician antes del tiempo de la novela.

En *Laberintos*, lo que sobresale es la reducción temporal, una semana, respecto a las dos novelas anteriores, que abarcarían catorce días y seis meses. Y es una reducción temporal más retrospectiva que simultaneística, según el criterio de Darío Villanueva, quien apunta, en su libro *Estructura y tiempo reducido en la novela*, que *Laberintos* logra la penetración en el pasado mediante el *flash back*. La novela representa el tedio de unos jóvenes artistas fracasados, que persiguen simplemente el éxito y el dinero. La obra está marcada por la dicotomía en todos los aspectos: la bipartición rige la temporalidad de presente y pasado. El primero abarca toda la semana, que sería el relato primario y, el segundo, se constituye con las analepsis externas parciales, especialmente el “alcance” abarca hasta la infancia de Pedro y la estancia del matrimonio en París; además, se da una clara preferencia por la descripción en el pasado y por el diálogo en el presente. En cuanto al espacio, se alternan la pequeña ciudad en la que los personajes pasan las vacaciones y Madrid, desde donde se desplazan, o la Segovia de su presente, repleta de turistas, y la de antes, con el recuerdo de Pedro, es decir, el antes y el después de la guerra.

El espacio de estas mismas novelas se reduce a casi un sólo lugar: en *Los bravos*, posiblemente Cerulleda, el pueblo de su familia; en *Laberintos*, Segovia. El hecho de escoger un

pueblo desconocido es también significativo, porque lleva consigo la intención de mostrar una parte de la realidad española hasta entonces oculta.

Este deseo de mostrar la realidad oculta -iniciado por los directores de cine italianos- mediante el conocimiento directo, se valora mejor en *En la hoguera* por la simple razón de que el espacio de esta novela fue elegido tras el viaje realizado por el autor por tierras castellanas y segovianas. Además, este deseo coincide con la crítica social del autor, pues subraya la pobreza de los campesinos, las pésimas condiciones laborales de los mineros, la falta de iniciativa de los jóvenes burgueses, etc.

Las tres novelas se construyen, según Jiménez Madrid, desde la visión de personajes de ciudad que llegan a un pueblo donde observan la diferente forma de vida, así algunos se integran en el lugar y otros no lo consiguen. El médico de *Los bravos* es un buen ejemplo de integración en la vida campesina. Miguel de *En la hoguera* decide operarse, probablemente después de la conversación que mantuvo con el abuelo de Soledad. Además, esta conversación tiene gran importancia porque es mantenida por tres generaciones: adolescencia (el hijo de Gregorio), juventud (Miguel e Inés) y vejez (El abuelo de Soledad), en la que podemos observar una lección moral por parte del viejo.

Las técnicas narrativas como el monólogo interior, el estilo indirecto libre o la técnica cinematográfica, cabe decir que sirven, en buena parte, para modificar la importancia del

narrador convencional. En *Los bravos*, se aprecia una narración en tercera persona sin *verba dicendi*. Esta supresión, a veces, crea una ambigüedad sobre el sujeto de la enunciación: así, el lector está obligado a pensar en el hecho y a llegar a la conclusión de que la narración pertenece al narrador, aunque realmente sea un personaje quien exponga su pensamiento mediante el estilo indirecto libre.

La “óptica cinematográfica” de que habló Gonzalo Sobejano en *Los bravos* y que fue ampliamente estudiada por Luis Miguel Fernández e Hipólito Esteban Soler es una de las características más notables de esta novela. Esta técnica va ganando terreno en *En la hoguera*, donde se puede apreciar el “travelling adelante” en la primera página, el frontispicio, y “travelling atrás” en la escena en que Inés se encuentra el cuerpo de su amiga violada. En *Laberintos*, como ya hemos visto, algunos capítulos alternan el pasado y el presente, fundiendo los dos de manera magistral. La lluvia y el sueño han sido utilizados para saltar del pasado al presente y viceversa. La presencia del pájaro que atraviesa varias secuencias, en *Los bravos*, también muestra una técnica cinematográfica. Del mismo modo, un café sirve para estimular la retrospectiva de don Manuel, en donde se aprecia la incomunicación con los lugareños, y, más tarde, el mismo referente le hace regresar al tiempo de la historia.

En *Cabeza rapada*, por la cercanía cronológica con su primera novela, existe una relación en lo que se refiere al espacio y a la temática. Teniendo en cuenta que Fernández Santos no

llega a denunciar la injusticia social sistemáticamente, al modo de los escritores del realismo social, esta colección de cuentos apunta diversos problemas: la indiferencia de la sociedad, la crueldad de la guerra, la desmitificación del mundo de los adultos, la incompreensión de los adultos hacia los adolescentes, las condiciones laborales, etc. Así, los narradores de *Cabeza rapada* son, en muchas ocasiones, adolescentes, como en el caso de “Cabeza rapada” y “El primo Rafael”, ya sean narrados en primera o tercera persona, y desde sus perspectivas se desarrollan buena parte de los relatos.

La preferencia por las montañas astur-leonesas es otro rasgo de los cuentos de Fernández Santos. La estación preferida del año es el verano y el otoño, y el tiempo tratado en el sentido genettiano se presenta sin grandes modificaciones respecto al tiempo cronológico, es decir, no se encuentran analepsis, ni prolepsis extensas. Sin embargo, “Llegar a más” nos presenta una compleja estructura temporal al alternar pasado y presente sin ningún tipo de marcador.

Lo cierto es que la narrativa de los años cincuenta se caracteriza por tratar de cualquier asunto en un momento cualquiera, y esto también es visible en el mundo de los relatos breves, donde se abunda cada vez más, en una serie de problemas, aparentemente sin énfasis, existentes en la vida cotidiana. Así que, de acuerdo con las técnicas narrativas de los años cincuenta, los cuentos de *Cabeza rapada* son objetivistas: a menudo, cada uno de los narradores deja que el personaje

mismo cuente la historia, y del mismo modo que los diálogos cobran una gran importancia. Incluso, se comenta que en *Los bravos* se advierten ya rasgos peculiares de muchos cuentos de Jesús Fernández Santos, por ejemplo, el final abierto de los relatos.

En cuanto a los aspectos del estilo en las obras neorrealistas, se apunta a una prosa concisa sin demasiados adornos retóricos, que se puede observar en diálogos expresivos y originales, y en las descripciones del paisaje con un afán de reflejar la realidad gracias a las técnicas del cine. A veces, esas descripciones parecen ser un fruto de una observación minuciosa.

En resumen, las novelas y los cuentos de Fernández Santos, entre los años de 1954-1964, apuntan temáticamente a mostrar los problemas de la sociedad poco tratados por escritores anteriores a él y, formalmente, intentan renovar las técnicas narrativas. En conclusión y para finalizar, quisiera recalcar de nuevo que la figura de este novelista, integrante de la generación del medio siglo, debería ser valorada por la historia de la literatura española contemporánea de posguerra.

## **Bibliografia**

## **I. Obras de Jesús Fernández Santos**

I-1. Novelas y cuentos [ \* primeras ediciones]

*Los bravos*, Valencia, Castalia, 1954.

*En la hoguera*, Madrid, Editorial Arión, 1957.

*Cabeza rapada*, Barcelona, Seix-Barral, 1958.

*Laberintos*, Barcelona, Seix-Barral, 1964.

*El hombre de los santos*, Barcelona, Destino, 1969.

*Las catedrales*, Barcelona, Seix-Barral, 1970.

*Libro de las memorias de las cosas*, Barcelona, Destino, 1971.

*Paraíso encerrado*, Barcelona, Destino, 1973.

*La que no tiene nombre*, Barcelona, Destino, 1977.

*Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.

*Extramuros*, Barcelona, Argos Vergara, 1978.

*A orillas de una vieja dama*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

*Cabrera*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981.

*El reino de los niños*, Madrid, Debate-Literatura Infantil, 1981.

*Jaque a la dama*, Barcelona, Planeta, 1982.

*Los jinetes del alba*, Barcelona, Seix-Barral, 1984.

*El Griego*, Barcelona, Planeta, 1985.

*Historia de la dama. El corazón de una ciudad*, Barcelona, Plaza  
y Janés, 1986.

*El viaje en el jardín*, Madrid, Anaya, 1986.

*Balada de amor y soledad*, Barcelona, Planeta, 1987.

I-2. Ensayos [\*primeras ediciones]

*Europa y algo más*, Barcelona, Destino, 1977.

*Las puertas del Edén*, Madrid, Espasa-Calpe, 1981.

*Palabras de libertad*, Barcelona, Ariel, 1982.

*El rostro del país*, Madrid, El País, 1987.

I-3. Teatro

*Mientras cae la lluvia* (inédita)

I-4. Prólogos

Martín Nogales, José Luis. *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*,  
Madrid, Cátedra, 1984, pp. 13-16.

Stevenson, Robert Louis. *La isla del tesoro*, Madrid, Salvat,  
1969, pp. 11-14.

I-5. Traducciones

Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*, Madrid,  
Taurus, 1963.

Giacobbe, María. *Cerdeña, mi país*, Madrid, Taurus, 1962

I-6. Antologías de Jesús Fernández Santos

*Siete narradores de hoy*, Madrid, Taurus, 1963.

I-7. Antologías que incluyen textos de Jesús Fernández Santos

Barrero Pérez, Óscar. *El cuento español (1940-1980)*, Madrid,  
Castalia, 1989. (“La vocación”, pp. 100-110)



- Labajo, Aurelio, Trini González y Carlos Urdiales. *Novelistas de 1955*, Madrid, Cocusa, 1970. (*Los bravos*, pp. 21-34)  
\*Textos selectivos
- Fraile, Medardo. *Cuento español de posguerra*, Madrid, Cátedra, 1990. (“Muy lejos de Madrid”, pp. 197-201)
- Pujol, Carlos. *Premios Planeta 1982 – 1984*, Barcelona, Planeta, 1985. (*Jaque a la dama*, pp. 1-229)
- Rodríguez, Josefina. *Los niños de la guerra*, Madrid, Anaya, 1983. (“El primo Rafael”, pp. 23-66)
- Villanueva, Darío. *Aunque no sé tu nombre*, Barcelona, Edhasa, 1991. \*El libro contiene otros nueve relatos de Jesús Fernández Santos.
- VV. AA.. *Antología del cuento español*, Madrid, Alhambra, 1990. (“Cabeza rapada”, pp. 68-71)
- VV. AA.. *Crónicas de España*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1966. (“Muy lejos de Madrid”, pp. 9-16)
- VV. AA.. *Nueva Estafeta*, (1979), nº 3. (“A orillas de una vieja dama”, pp. 20-26)
- VV. AA.. *Anthropos*, (1993), nº 39, Suplemento. (“El primo Rafael”, pp. 94-95) \*Textos selectivos
- VV. AA.. *Premios Nadal*, tomo IX, Barcelona, Planeta, 1994. (*Libro de las memorias de las cosas*, pp. 373-694)
- I-8. Guiones cinematográficos
- Venta por pisos*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1954.
- España 1800*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1959.

*España. Fiestas y castillos*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1959.

*Llegar a más*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1963.

*Miguel de Cervantes*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1964.

*Lope de Vega*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1964.

*Elogio y nostalgia de Toledo*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1966.

*Gustavo Adolfo Bécquer*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1966.

*Fernando, un pintor de León*, Madrid, Sociedad General de Autores, 1966.

*La Celestina*, RTVE, 1980.

#### I-9. Artículos sobre literatura

“Cine y literatura”, *Revista Española*, (1953), nº 4, pp. 457-459.

“Consulta a la nueva novela”, *Acento Cultural*, (1959), nº 4, pp.

VIII-IX.

“Ignacio y Yo”, *Ínsula*, (1970), nº 280, p. 11.

“Retrato de una dama”, *El País*, 31- ago.- 1979.

“Un amigo en la Gomera”, *El País*, 18- sep.- 1984.

“*El Griego*”, *El País*, 4- dic.- 1985.

#### I-10. Artículos sobre cine

“Entorno a un cine político”, *El País*, 9- jun.- 1976, p. 21.

“El público nunca se equivoca”, *El País*. 26- jun.- 1976, p. 22.

“El ídolo por tierra”, *El País*, 4- jul.- 1976, p. 30.

“El retorno de Mae West”, *El País*, 15- jul.- 1976, p. 23.

“El joven Marx visto por Rosellini”, *El País*, 29- jul.- 1976, p. 17.

“Las tres luces de un maestro del cine”, *El País*, 4- ago.- 1976, p. 18.

“Una extraña Semana de Cine Francés”, *El País*, 25- jun.- 1977, p. 25.

“Homenaje a Luis Cuadrado”, *El País*, 1- dic.- 1977, p. 31.

“Los inmortales”, *El País*, 8- ene.- 1980, p. 32.

“De Rosellini al cine de ciencia ficción”, *El País*, 16- ene.- 1980, p. 23.

“Hollywood no perdona”, *El País*, 2- abr.- 1981, p. 33.

“Verano anticipado”, *El País*, 24- jun.- 1981, p. 37.

“La chica de Broadway”, *El País*, 4- jul.- 1981, p. 28.

“Venecia”, *El País*, 2- sep.- 1981, p. 25.

“En busca de una imagen”, *El País*, 6- sep.- 1981, p. 29.

“Un premio, una mujer”, *El País*, 12- sep.- 1981, p. 28.

“Posguerra en el Ateneo”, *El País*, 28- may.- 1984, p. 9.

“Rubayer”, *Bitzoc*, (1986), n° 1, pp. 13-23.

“Viajeros y mercados”, *El País*, 18- mar.- 1986.

“El arte de robar”, *El País*, 22- abr.- 1986.

“La marquesa que quiso volver”, *El País*, 2- may.- 1986.

“Tiempo de Europa”, *El País*, 18- may.- 1986.

“El timo de la estampida”, *El País*, 11- jun.- 1986.

“Obras son amores”, *El País*, 26- jul.- 1986.

“Bufones”, *El País*, 10- jul.- 1986.

“Millones”, *El País*, 9- ago.- 1986.

“Italianos y españoles”, *El País*, 1- nov.- 1986.

“Los álamos de Garcilaso”, *El País*, 22- dic.- 1986.

“Comunas: naturaleza y tranquilidad”, *El País*, 15- mar.- 1987.

I-11. Otros artículos de crítica cinematográfica en *El País*<sup>1</sup>

“Fidelidad imaginativa en «*La familia de Pascual Duarte*»”, *La familia Pascual Duarte*, de Ricardo Franco, 4- abr.- 1976, p. 20.

“Llegó «*El gran dictador*», treinta años después”, *El gran dictador*, de Charles Chaplin, 6- may.- 1976, p. 22.

“La religión del amor”, *Diario íntimo de Adela H*, de François Truffaut, 7- may.- 1976, p. 18.

“Una nueva picaresca”, *La Raúlita*, de Laurato Murúa y “Difícil aceptación cinematográfica de la novela”, *The lansman*, de Terence Young, 9- may.- 1976, p. 30.

“La estación de los escualos”, *Tiburón*, de Steven Spielberg, 12- may.- 1976, p. 22.

“Humor y fía sátira”, *Blanche*, de Walerian Borowczyk, 13- may.- 1976, p. 21.

“Historia de una venganza”, *El viejo fusil*, de Sam Peckinpah, 15- may.- 1976, p. 23.

---

<sup>1</sup> Datos recogidos en Susana Pastor Cesteros, *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Univ. de Alicante, 1996, pp. 153-175.

- “Alicia ante el espejo”, *Alicia ya no vive aquí*, de Martín Scorsese, 30- may.- 1976, p. 16.
- “Hombre joven a la deriva”, *Destino fatal*, de R. Aldrich, 28- may.- 1976, p. 21.
- “Richard Lester, de nuevo”, *Royal Flash*, de Richard Lester, 5- jun.- 1976, p. 22.
- “Juguetes tontos para burgueses aburridos”, *El gato, el ratón, el amor y el odio*, de Claude Lelouche, 11- jun.- 1976, p. 22.
- “Retrato de familia”, *La nueva tierra*, de Jan Troel, 11- jun.- 1976, p. 31.
- “Los ingleses en la India”, *Culpable sin rostro*, de Michael Anderson, 17- jun.- 1976, p. 21.
- “Veinte años después”, *Rebelde sin causa*, de Nicolas Ray, 18- jun.- 1976, p. 17.
- “Entre el amor y la amistad”, *Lily, ámame*, de Maurice Dugowson, 20- jun.- 1976, p. 30.
- “Robinson y compañía”, *Mi hombre es un salvaje*, de Jean Paul Rappeneau, 24, jun.- 1976, p. 23.
- “Una muestra de biografía musical”, *Una sombra en el pasado*, de Ken Russell, 2- jul.- 1976, p. 17.
- “Parábola del colonialismo”, *El hombre que pudo reinar*, de John Huston, 8- jul.- 1976, p. 21.
- “Melodrama rocambolesco”, *La hora veinticinco*, de Henry Vernell, 17- jul.- 1976, p. 18.
- “Violencia carnal”, *Lipstick*, de Lamont Johnson, 22- jul.- 1976, p. 17.

- “Crónica en imágenes de Roma”, *Roma*, de Federico Fellini, 23-  
jul.- 1976, p. 18.
- “Homenaje ‘vaudeville’”, *La pareja chiflada*, de Herbert Ross, 30-  
jul.- 1976, p. 17.
- “Buenos Aires en los años treinta”, *Los siete locos*, de Leopoldo  
Torre Nilsson, 1- ago.- 1976, p. 30.
- “Preguntas sin respuestas”, *La chute d’ un corps*, de Michel  
Polac, 6- ago.- 1976, p. 18.
- “Divulgación musical”, *La familia mágica*, de Ingmar Bergman,  
8- ago.- 1976, p. 32.
- “Palabras, palabras, palabras”, *El grupo*, de Sidney Lumet, 11-  
ago.- 1976, p. 19.
- “Los nuevos mercenarios”, *Aristócratas del crimen*, de Sam  
Peckinpah, 13- ago.- 1976, p. 19
- “Capital o inteligencia”, *La batalla de los simios gigantes*, de  
Ishiro Honda, 11- ago.- 1976, p. 29.
- “Las ataduras”, *Emilia... parada y fonda*, de Angelino Fons, 16-  
ago.- 1976, p. 22.
- “Vacaciones estivales”, *El conejo caliente*, de Pascal Thomas, 21-  
ago.- 1976, p. 16,
- “Festival Charles Bronson”, *Nevada Express y Fuga suicida*, de  
Tom Gries, 25- ago.- 1976, p. 15.
- “La moral de las muñecas”, *La bambole*, de Dino Risi, Luigi  
Comencini, Franco Rossi y Mauro Bolognini, 27- ago.-  
1976, p. 18.

- “El sexo de los ángeles”, *Fulanita y sus menganos*, de Pedro Lazaga, 31- ago.- 1976, p. 18.
- “En torno a la nostalgia”, *La última película*, de Peter Bodganovich, 5- sep.- 1976, p. 17.
- “Americanos en Europa”, *Una señorita rebelde*, de Peter Bodganovich, 5- sep.- 1976, p. 28.
- “Bodas de sangre”, *Relaciones sangrientas*, de Claude Chabrol, 10- sep.- 1976, p. 22.
- “Huir de una sombra”, *El desencanto*, de Jaime Chávarri, 26- sep.- 1976, p. 31.
- “Entre el amor y la lengua”, *Mash*, de Robert Altman, 6- oct.- 1976, p. 27.
- “El sueño de la razón”, *Alguien voló sobre el nido de cuco*, de Milos Forman, 10- oct.- 1976, p. 25.
- “Tediosa comedia”, *Virginidad*, de Franco Rossi, 14- oct.- 1976, p. 28.
- “Un western diferente”, *Los últimos hombres duros*, de Andrew V. Mac Laglen, 16- oct.- 1976, p. 24.
- “El ocaso de una estrella”, *La trama*, de Alfred Hitchcock, 17- oct.- 1976, p. 23.
- “Retrato de memoria”, *La lozana andaluza*, de Vicente Escrivá, 21- oct.- 1976, p. 25.
- “Comedia de costumbres”, *El secreto inconfesable de un chico bien*, de Jorge Grau, 23- oct.- 1976, p. 31.
- “Los derechos del hombre”, *Todos los hombres del presidente*, de Alan J. Pakula, 23- oct.- 1976, p. 29.

- “Entre el amor y la muerte”, *Quiero la cabeza de Alfredo García*, de Sam Peckinpah, 28- oct.- 1976, p. 29.
- “Un egoísmo lúcido”, *El anacoreta*, de Juan Esterlich, 30- oct.- 1976, p. 26-
- “El silencio es oro”, *La última locura*, de Mel Brooks, 31- oct.- 1976, p. 30.
- “Minidrama”, *Last summer*, de Frank Perry, 3- nov.- 1976, p. 30.
- “Una historia en dos mitades”, *Angela*, de Nokolay Van der Heyde, 4- nov.- 1976, p. 23.
- “Malos presagios”, *La profesía*, de Richard Dooner, 10- nov.- 1976, p. 23.
- “Cine soviético de ayer”, *La balada del soldado*, de Gregori Tchoukrai y “Cine soviético de hoy”, *Dersu Uzala*, de Akira Kurosawa, 12- nov.- 1976, p. 31.
- “Compañías peligrosas”, *La Corea*, de Pedro Olea, 13- nov.- 1976, p. 25.
- “Underground”, *Iconockout*, de José María Nunes, 16- nov.- 1976, p. 25.
- “Cuadros de una exposición”, *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrik, 18- nov.- 1976, p. 27.
- “Recital Glenda Jackson”, *Domingo, maldito*, de John Schlesinger, 20- nov.- 1976, p. 25.
- “Soñar despiertos”, *If*, de Lindsay Anderson, 25- nov.- 1976, p. 29.



- “Tiempo de homenajes”, *Harry y Walter van a New York*, de Mark Rydell y “Muñecas pintadas”, *Juegos de verano*, de Ingmar Bergman, 26- nov.- 1976, p. 29.
- “Cine musical”, *La tercera puerta*, de Álvaro Forqué, 1- dic.- 1976, p. 30.
- “Teléfono rosa, comedia rosa”, *El teléfono rosa*, de Edouard Molinero, 2- dic.- 1976, p. 31.
- “Jardín umbrío”, *Beatriz*, de Gonzalo Suárez, 12- dic.- 1976, p. 33.
- “Mujeres solas”, *Lumière*, de Jeanne Moreau, 18- dic.- 1976, p. 24.
- “El hombre que corre”, *Marathon man*, de John Schlesinger, 19- dic.- 1976, p. 35.
- “De una Amparo a otra”, *Nosotros que fuimos tan felices*, de Antonio Drove, 23- dic.- 1976, p. 29.
- “El buen salvaje”, *La venganza de un hombre caballo*, de Irvin Kershner, 26- dic.- 1976, p. 26.
- “¿Quién? ¿Cómo? ¿Dónde?”, *La marquesa d’O*, de Eric Rohmer, 29- dic.- 1976, p. 27.
- “La dura realidad”, *La escalera*, de Charles Dyer, 31- dic.- 1976, p. 26.
- “La crema de la crema”, *Los mejores años de Miss Brodie*, de Ronald Somme, 5- ene.- 1977, p. 26.
- “La habitual fotonovela de Masó”, *La menor*, de Pedro Masó, 15- ene.- 1977, p. 20.

- “Merienda de negro”, *Dos tramposos con suerte*, de Sidney Poitier, 25- ene.- 1977, p. 27.
- “Mel Brooks antes de Mel Brooks”, *Los productos*, de Mel Brooks, 26- ene.- 1977, p. 30.
- “Cine en el museo”, *Cara a cara*, de Ingmar Bergman, 30- ene.- 1977, p. 29.
- “No tanta corrupción”, *Corrupción en el internado*, de Geza Radvany, 3- feb.- 1977, p. 25.
- “Caza mayor”, *Les biches*, de Claude Chabrol, 8- feb.- 1977, p. 29.
- “La tierra prometida”, *La tierra de la gran promesa*, de Andrzej Wajda, 9- feb.- 1977, p. 27.
- “Toda la verdad”, *Sacco e Vanzetti*, de Giuliano Montaldo, 13- feb.- 1977, p. 29.
- “El otro señor Losey”, *El otro señor Klein*, de Joseph Losey, 18- feb.- 1977, p. 25.
- “Historia ficción”, *El segundo poder*, de Aguado Bleye, 24- feb.- 1977, p. 25.
- “Cierta clase de presa”, *El honor perdido de Katharina Blum*, de Völker Schlöndorff, 26- feb.- 1977, p. 26.
- “A este lado de la cámara”, *El fuera de la ley*, de Clint Eastwood, 3- mar.- 1977, p. 27.
- “Saber a medias”, *España debe saber*, de Eduardo Manzanos, 5- mar.- 1977, p. 25.
- “Adiós al paraíso”, *Próxima parada: Greenwich Village*, de Paul Mazursky, 6- mar.- 1977, p. 29.

- “Festival Forges”, *El vengador gusticiero y su pastelera madre*, de Antonio Fraguas, 11- mar.- 1977, p. 29.
- “El hombre, en la sociedad de las grandes ciudades”, *Taxi driver*, de Martin Scorsese, 13- mar.- 1977, p. 33.
- “Sainete trashumante”, *El puente*, de José Antonio Bardem, 17- mar.- 1977, p. 29.
- “Actores excelentes”, *Parranda*, de Gonzalo Suárez, 19- mar.- 1977, p. 25.
- “Canciones y recuerdos”, *Hollywood, Hollywood*, de Gene Kelly, 24- mar.- 1977, p. 32.
- “El asalto de los fantasmas de la razón”, *El quimérico inquilino*, de Roman Polanski, 3- abr.- 1977, p. 30.
- “Antiguos conocidos”, *Un cadáver a los postres*, de Robert Moore, 8- abr.- 1977, p. 19.
- “A la sombra del ring”, *Fat City*, de John Huston, 14- abr.- 1977, p. 29.
- “Los jóvenes precursores”, *Los niños terribles*, de Jean Pierre Melville, 17- abr.- 1977, p. 32.
- “El mundo en que vivimos”, *Network, un mundo implacable*, de Sidney Lumet, 20- abr.- 1977, p. 30.
- “Cine de autor”, *Elisa, vida mía*, de Carlos Saura, y “En busca de un tiempo perdido”, *Asigatura pendoente*, de José Luis Garci, 23- abr.- 1977, p. 29.
- “Domingos locos”, *El gran magnate*, de Elia Kazan, 5- may.- 1977, p. 29.

- “España desde fuera”, *la guerre est finie*, de Alain Resnais, 10- may.- 1977, p. 23.
- “Anarquista de Dios”, *El juez y el asesino*, de Bertrand Tavernier, 11- may.- 1977, p. 31.
- “Dos más dos son cinco”, *El jugador*, de Karel Reisz, 16- jun.- 1977, p. 35.
- “El sueño de América”, *Hester Street*, de Joan Micklin Silver, 18- jun.- 1977, p. 31.
- “El ángel desmitificador”, *Lenny*, de Bob Fosse, 19- jun.- 1977, p. 33.
- “Entre el vino y el alba”, *Providence*, de Alain Resnais, 22- jun.- 1977, p. 26.
- “Excursión sin retorno”, *Picnic at Hanging Rock*, de Peter Weir, 26- jun.- 1977, p. 29.
- “Vidas paralelas”, *Una fiesta de placer*, de Claude Chabrol, 1- jul.- 1977, p. 27.
- “Elogio de lo cursi”, *Boquitas pintadas*, de Leopoldo Torre Nilson, 2- jul.- 1977, p. 23.
- “Una visión superficial de América”, *Zabriskie Point*, de Michelangelo Antonioni, 7- jul.- 1977, p. 27.
- “Otra historia de médicos”, *La vida privada de una doctora*, de Jean Luis Bertolucci, 10- jul.- 1977, p. 29.
- “Cine de verano”, *Alma perdida*, de Dino Risi, 12- jul.- 1977, p. 28.
- “Humor y paradoja”, *Fernando el radical*, de Alexander Kluge, 15- jul.- 1977, p. 29.

- “El otro Casanova”, *Giacomo Casanova*, Luigi Comencini, 17-  
jul.- 1977, p. 23.
- “Un buen humor al itálico modo”, *La mujer del cura*, de Dino  
Risi, 21- jul.- 1977, p. 23.
- “Otoño en la edad media”, *Robin y Marian*, de Richard Lester,  
23- jul.- 1977, p. 21.
- “Una tragedia andina”, *El chacal de Nambuerto*, de Miguel  
Lattin, 24- jul.- 1977, p. 27.
- “A al sombra de Boccaccio”, *El Decameron*, de Pier Paolo  
Pasolini, 26- jul.- 1977, p. 23.
- “Cleptomanía”, *Roba bien sin mirar a quién*, de Ted Kotchef, 28-  
jul.- 1977, p. 23.
- “Ración de pulpo”, *Tentáculos*, de Olivier Hellman, 30- jul.-  
1977, p. 20.
- “Romy y sus coroneles”, *Una mujer en la ventana*, de Pierre  
Granier Deferre, 2- ago.- 1977, p. 19.
- “El contrato”, *Cien maneras de amar*, de Norman Panamá, 3-  
ago.- 1977, p. 19.
- “Entre sabios y fósiles”, *En el corazón de la tierra*, de Kevin  
Connor, 9- ago.- 1977, p. 17.
- “Imitación de la vida”, *Si empezara otra vez*, de Claude Lelouch,  
11- ago.- 1977, p. 19.
- “Signos de identidad”, *Signos de vida*, Werner Herzog, 13- ago.-  
1977, p. 18.
- “Minigansters”, *Bugsy Malone*, de Alan Parker, 20- ago.- 1977, p.  
17.

- “La escalera de Odessa”, *El acorazado Potemkin*, de S. M. Eisenstein, 26- ago.- 1977, p. 17.
- “La viuda judía”, *Rosa je t’aime*, de Moshe Mizrahi, 27- ago.- 1977, p. 17.
- “Como una fábula histriónica”, *Macunaima*, de Joaquín Pedro de Andrade, 30- ago.- 1977, p. 17.
- “Museo de la familia”, *Viaje al centro de la tierra*, de Carlos Puerto, 1- sep.- 1977, p. 21.
- “Show en el aire”, *Domingo negro*, de John Frankerheimer y “La iniciación”, *Papá, ya no soy virgen*, de Claude Berri, 3- sep.- 1977, p. 17.
- “Amantes pudibundos”, *In memoriam*, de Enrique Brasó, 8- sep.- 1977, p. 27.
- “Una historia cruel y gratuita”, *Carrie*, de Brian de Palma, 29- sep.- 1977, p. 30.
- “Una extraña pareja”, *Dios bendiga cada rincón de esta casa*, de Chumy Chúmez, 30- sep.- 1977, p. 33.
- “La tercera condición”, *Camada negra*, de Manuel Gutiérrez Aragón, 2- oct.- 1977, p. 31.
- “El Camino de Buñuel”, *La vía láctea*, de Luis Buñuel, 5- oct.- 1977, p. 30.
- “Los otros tigres”, *Tigres de papel*, de Fernando Colomo, 6- oct.- 1977, p. 30.
- “Segunda señorita”, *Nunca es tarde*, de Jaime de Armiñán, 9- oct.- 1977, p. 30.

- “Grupo Manouchian”, *L’affiche rouge*, de Frank Cassenti, 12- oct.- 1977, p. 31.
- “Más difícil todavía”, *El puente de Casandra*, de Jorge Pan Cosmatos, 15- oct.- 1977, p. 31.
- “Las segundas intenciones”, *Caudillo*, de Basilio Martín Patino, 18- oct.- 1977, p. 27.
- “Visión de una dictadura mediterránea”, *Z*, de Costa Gaveras, 19- oct.- 1977, p. 31.
- “Un suave castañazo”, *El castañazo*, de George Roy Hill, 21- oct.- 1977, p. 31.
- “Un Galdós clásico”, *Doña Perfecta*, de César Fernández Ardavin, 26- oct.- 1977, p. 29.
- “Triste vida de Suzanne Simonin”, *La religiosa*, de Jacques Rivette, 29- oct.- 1977, p. 30.
- “Los vicios y los muertos”, *Excelentísimos cadáveres*, de Franco Rosi, 30- oct.- 1977, p. 22.
- “Así en el cielo como en la tierra”, *Los gitanos van al cielo*, de Emil Lottana, 2- nov.- 1977, p. 27.
- “El valor de la ironía”, *Raza, el espíritu de Franco*, de Gonzalo Herralde, 3- nov.- 1977, p. 29.
- “Más allá del bien y del mal”, *La guerra de los galaxias*, de George Lucas, 12- nov.- 1977, p. 27.
- “Ibiza es diferente”, *More*, de Barber Schroeder, 17- nov.- 1977, p. 41.
- “La vida en el espejo”, *Los ídolos también aman*, de Sidney J. Furie, 22- nov.- 1977, p. 36.

- “El peso de la púrpura”, *El príncipe y el mendigo*, de Richard Fleischer, 26- nov.- 1977, p. 30.
- “Los riesgos de la crítica”, *Todo lo que usted siempre quiso saber del sexo...*, de Woody Allen, 29- nov.- 1977, p. 32.
- “Jugando a la utopía”, *La fuga de Logan*, de Michael Anderson, 7- dic.- 1977, p. 31.
- “El mal gusto del buen gusto”, *Bilitis*, de David Hamilton, 9- dic.- 1977, p. 28.
- “Cine de turismo”, *Un instante, una vida*, de Sidney Pollack, 10- dic.- 1977, p. 29.
- “La última batalla de Rosellini”, *Padre patrón*, de Paolo y Vittorio Taviani, 13- dic.- 1977, p. 26.
- “Tres días que conmovieron al cine”, *Octubre*, de S. M. Eisenstein, 16- dic.- 1977, p. 29.
- “Dobles parejas”, *Una jornada particular*, de Ettore Scola, 17- dic.- 1977, p. 29.
- “Una victoria pírrica”, *Un puente lejano*, de Richard Attenborough, 21- dic.- 1977, p. 31.
- “El vacío del éxito”, *New York, New York*, de Martin Scorsese, 22- dic.- 1977, p. 33.
- “Entre el amor y la muerte”, *Último tango en París*, de Bernardo Bertolucci, 27- dic.- 1977, p. 29.
- “Pasiones y razones”, *La batalla de Argel*, de Gillo Pontecorvo, 30- dic.- 1977, p. 29.
- “Un capítulo más de Feldman”, *Mi bello legionario*, de Martin Feldman, 6- ene.- 1978, p. 19.



- “Clasificación ‘S’”, *Emmanuelle*, de Just Jaeckin, 8- ene.- 1978,  
p. 20.
- “Un invento que perdura”, *La espía que me amó*, de Lewis  
Gilbert, 12, ene.- 1978, p. 24.
- “Amor prohibido”, *Le souffle au coeur*, de Louis Malle, 15- ene.-  
1978, p. 19.
- “Berlanga y su muñeca”, *Tamaño natural*, de Luis G. Berlanga,  
18- ene.- 1978, p. 25.
- “La vida se repite”, *El rito*, de Ingmar Bergman, 24, ene.- 1978,  
p. 25.
- “Trilogía de la vida”, *Los cuentos de Canterbury*, de Pier Paolo  
Pasolini, 31- ene.- 1978, p. 25.
- “Una obra maestra”, *Providence*, de Alain Resnais, 1- feb.- 1978,  
p. 29.
- “Año de perros”, *El perro*, de Antonio Isasi, 3- feb.- 1978, p. 27.
- “Sadoaburrimento”, *Historia de O*, Just Jaeckin, 11- feb.- 1978,  
p. 27.
- “El ajedrez de V. I. Pudokin”, *La madre*, de Pudokin, 14- feb.-  
1978, p. 27.
- “Gatomaquias”, *El gato caliente*, de Ralph Bakshi, 14- feb.- 1978,  
p. 29.
- “El guerrero cansado”, *El hombre clave*, de Robert Mulligan, 21-  
feb.- 1978, p. 39.
- “Dos mujeres, dos amores”, *Julia*, de Fred Zinnemann, 23- feb.-  
1978, p. 31.

- “Cuatro vacaciones sobre el amor”, *Cuentos inmorales*, de Walerian Borowczyk, 1- mar.- 1978, p. 27.
- “Raíz de nuestro tiempo”, *Los días del pasado*, de Mario Camus, 2- mar.- 1978, p. 31.
- “Caza de brujas”, *The front*, de Martin Ritt, 11- mar.- 1978, p. 27.
- “Los ovnis”, *Encuentros en la tercera fase*, de Steve Spielberg, 12- mar.- 1978, p. 25.
- “Una nueva frontera”, *2001, una odisea del espacio*, S. Kubrick, 15- mar.- 1978, p. 31.
- “Un Arrabal mediocre”, *Iré como un caballo loco*, de F. Arrabal, 17- mar.- 1978, p. 29.
- “Un error de producción”, *Candy*, de Christian Marquand, 21- mar.- 1978, p. 23.
- “En busca de caminos nuevos”, *Reina zanahoria*, de Gonzalo Suárez, 23- mar.- 1978, p. 22.
- “Contamos contigo”, *Contamos contigo*, de José Luis García Sánchez, 30- mar.- 1978, p. 29.
- “Los demonios barrocos de Ken Russell”, *Los diablos*, de Ken Russell, 2- abr.- 1978, p. 27.
- “Nuevo cine ‘cohcon’”, *La bestia*, de W. Borowczyk, 6- abr.- 1978, p. 29.
- “A través de la radio”, *Solos en la madrugada*, de José Luis Garci, 7- abr.- 1978, p. 23.
- “Buñuel dos veces”, *La edad de oro y Simón del desierto*, de Luis Buñuel, 11- abr.- 1978, p. 31.

- “La mujer nueva”, *Una canta, la otra no*, de Agnes Varda, 12-  
abr.- 1978, p. 29.
- “Una lección de historia”, *Por qué perdimos la guerra*, de D. Abad  
de Santillán y Luis Galindo, 15- abr.- 1978, p. 31.
- “Buñuel, Mateo y Conchita”, *Ese oscuro objeto de deseo*, de Luis  
Buñuel, 18- abr.- 1978, p. 32.
- “La condición humana”, *1900*, de Bernardo Bertolucci, 20- abr.-  
1978, p. 29.
- “El príncipe de Travolta”, *Fiebre del sábado noche*, John  
Badhem, 28- abr.- 1978, p. 39.
- “Valentino, según Russell”, *Valentino*, Ken Russell, 2- may.-  
1978, p. 36.
- “Vidas paralelas”, *La dentelliere*, de Claude Goretta, 5- may.-  
1978, p. 39.
- “Biografía imaginada”, *Andrei Rublev*, de Andrei Tarkovski, 9-  
may.- 1978, p. 31.
- “Morir por algo”, *Morir en Madrid*, de Frederic Rossif, 12- may.-  
1978, p. 37.
- “Sebastián Underground”, *Sebastiane*, de Paul Humfress y Derek  
Jarman, 18- may.- 1978, p. 37.
- “Un banquete medieval”, *La grande bouffe*, de Marco Ferreri, 19-  
may.- 1978, p. 37.
- “Los ojos fríos”, *Los ojos vendados*, de Carlos Saura, 23- may.-  
1978, p. 31.
- “Una mujer excepcional”, *Más allá del bien y del mal*, de Liliana  
Cavani, 27- may.- 1978, p. 28.

- “La guerra de los sexos”, *La última mujer*, de Marco Ferreri, 30-  
may.- 1978, p. 34.
- “Mafia blanca”, *Siete muertos por prescripción facultativa*, de  
Jacques Rouffio, 16- jun.- 1978, p. 35.
- “Los hijos”, *El relojero de San Paul*, de Bertrand Tavernier, 17-  
jun.- 1978, p. 31.
- “Adiós a las armas”, *Alerta misiles*, de Robert Aldrich, 20- jun.-  
1978, p. 37.
- “Masculino / femenino”, *Yo soy mía*, Sofía Scandurra, 21- jun.-  
1978, p. 29.
- “Soledad compartida”, *Balance matrimonial*, de Krzystof Zanussi,  
25- jun.- 1978, p. 25.
- “Sierras de Teruel”, *L’espoir*, de André Malraux, 28- jun.- 1978,  
p. 35.
- “El otro descontento”, *Noche de curas*, de Carlos Morales  
Mengotti, 29- jun.- 1978, p. 35.
- “Nuevo en su plaza”, *El monosabio*, de Ray Rivas, 5- jul.- 1978,  
p. 27.
- “Antígona 70”, *Los caníbales*, de Liliana Cavani, 7- jul.- 1978, p.  
31.
- “Galería de batallas”, *Los duelistas*, de Ridley Scott, 11- jul.-  
1978, p. 27.
- “Malos tiempos para Bergman”, *El huevo de la serpiente*, de  
Ingmar Bergman, 13- jul.- 1978, p. 27.
- “El valor de la palabra”, *Equus*, de Peter Shaffer, 18- jul.- 1978,  
p. 27.

- “Bernardo Bertolucci: segundo acto”, *Novecento*, Bernardo Bertolucci, 21- jul.- 1978, p. 25.
- “Campanas lejanas”, *Por quién doblan las campanas*, de Sam Wood, 26- jul.- 1978, p. 21.
- “Buen humor francés”, *Los inquilinos*, de Bertrand Tavernier, 29- jul.- 1978, p. 21.
- “El diablo y Bresson”, *El diablo probablemente*, de robert Bresson, 6- sep.- 1978, p. 23.
- “El amor compartido”, *El harén*, de Marco Ferreri, 7- sep.- 1978, p. 27.
- “Cita de famosos”, *El amigo americano*, de Wim Wenders, 23- sep.- 1978. p. 28.
- “La bella durmiente”, *Sleeping Beauty*, de James B. Harris, 28- sep.- 1978, p. 29.
- “*Love story* proletaria”, *Delito de amor*, Luigi Comencini, 30- sep.- 1978, p. 27.
- “Una chica como tú”, *¿Qué hace una chica como tú en un sitio como éste?*, de Fernando Colomo, 3- oct.- 1978, p. 32.
- “Los mitos”, *Grease*, de Randal Kleiser, 7- oct.- 1978, p. 27.
- “El último hombre”, *Adiós al malo*, de Marco Ferreri, 13- oct.- 1978, p. 29.
- “Pintorescos camioneros”, *Convoy*, de Sam Peckkinpah, 20- oct.- 1978, p. 33.
- “Al servicio del cine español”, *Al servicio de la mujer española*, de Jaime de Armiñán, 23- oct.- 1978, p. 31.

- “Retrato desvaído”, *Retrato en negro de la burguesía*, de Tonino Cervi, 26- oct.- 1978, p. 35.
- “Vida infeliz del capitán Penderton”, *Reflejos en un ojo dorado*, de John Huston, 2- nov.- 1978, p. 33.
- “Zola en tono menor”, *El pecado del padre Mouret*, de Georges Franju, 3- nov.- 1978, p. 31.
- “El turismo del sexo”, *Sex o'clock USA. América, de noche, prohibida*, de François Reichenback, 9- nov.- 1978, p. 29.
- “Un Altman diferente”, *Un día de boda*, de Robert Altman, 10- nov.- 1978, p. 36.
- “Quien mal anda, mal acaba”, *F. I. S. T. Símbolo de fuerza*, de Norman Jewison, 14- nov.- 1978, p. 35.
- “Las bellas y la bestia”, *Sucedió entre las doce y las tres*, de Frank D. Gilroy, 18- nov.- 1978, p. 31.
- “La hora de la fantasía”, *Casanova*, de Federico Fellini, 20- nov.- 1978. p. 29.
- “El jardín de las delicias”, *Vicios privados, públicas virtudes*, de Miklos Jancso, 26- nov.- 1978, p. 31.
- “Cigüeñas tardías”, *Cuando pasan las cigüeñas*, de Kalatazov, 30- nov.- 1978, p. 29.
- “Nabokov a medias”, *Desesperación*, de Rainer W. Fassbinder, 6- dic.- 1978, p. 31.
- “Cine navideño”, *Jesús de Nazaret* (1ª parte), de Franco Zeffirelli, 10- dic.- 1978, p. 28.
- “El rehén”, *Estado de sitio*, de Costa Gavras, 13- dic.- 1978, p. 33.

- “Un cierto chauvinismo”, *El expreso de medianoche*, de Alan Parker, 20- dic.- 1978, p. 35.
- “De un impreso a otro imperio”, *El imperio de la pasión*, Nagisa Oshima, 26- dic.- 1978, p. 23.
- “Otro westen espacial”, *Galáctica*, de Robert Colla, 30- dic.- 1978, p. 23.
- “Fábula del amor total”, *¿Por qué no?*, de Colline Serrau, 5- ene.- 1979, p. 19.
- “Entre la muerte y la vida”, *Hooper, el increíble*, de Had Nedham, 9- ene.- 1979, p. 25.
- “Ciencia-ficción soviética”, *Solaris*, Andrei Tarkovski, 12- ene.- 1979, p. 21.
- “Ensalada napolitana”, *El abogado de paja*, de Sergio Corbucci, 14- ene.- 1979, p. 23.
- “Vísperas de elecciones”, *Noticia de una violación en primera página*, de Sergio Donati, 21- ene.- 1979, p. 29.
- “Los negros nacen blancos”, *África ama*, de G. Guerrasio, A. Castiglioni y O. Pellini, 23- ene.- 1979, p. 25.
- “La imaginación, en crisis”, *¡Que vida Italia!*, de Mario Monicelli, Dino Risi y Ettore Scola, 26- ene.- 1979, p. 23.
- “Una historia inverosímil”, *Un burgués pequeño, muy pequeño*, de Mario Monicelli, 4- feb.- 1979, p. 25.
- “El porqué de unas muertas”, *Trío infernal*, de Francis Girod, 13- feb.- 1979, p. 33.
- “El arte de interpretar”, *Madame Rosa*, de Moshe Mizrahi, 20- feb.- 1979, p. 33.

- “El oficio más viejo”, *El lugar sin límites*, de Arturo Ripstein, 24- feb.- 1979, p. 35.
- “El alegre erotismo de los clásicos”, *La insólita y gloriosa hazaña del cipote de Archidona*, Ramón Fernández, 8- mar.- 1979, p. 31.
- “Confidencias puritanas”, *Sonata de otoño*, de Ingmar Bergman, 15- mar.- 1979, p. 35.
- “Cuando el cine es carnaval”, *Lisztomanía*, Ken Russell, 22- mar.- 1979, p. 33.
- “Siete días inolvidable”, *Siete días de enero*, de Juan Antonio Bardem, 29- mar.- 1979, p. 35.
- “La guerra y la paz”, *El cazador*, de Michael Cimino, 31- mar.- 1979, p. 28.
- “Un Sade en modo”, de Elio Petri, 25- may.- 1979, p. 35.
- “Una mujer, dos hombres y una guerra”, *Mujer entre perro y lobo*, André Delvaux, 27- may.- 1979, p. 25.
- “Los sobrevivientes”, *Quinteto*, de Robert Altman, 30- may.- 1979, p. 31.
- “Hombres, color y gana”, *Días del cielo*, de Terence Malick, 8- jun.- 1979, p. 38.
- “Un premio merecido”, *Norma Rae*, de Martin Ritt, 10- jun.- 1979, p. 27.
- “Perros calientes”, *Caniche*, de Bigas Luna, 15- jun.- 1979, p. 30.
- “Un western diferente”, *A través del huracán*, de Monte Hellman, 14- jun.- 1979, p. 29.



- “Mil millones de dólares”, *El síndrome de China*, de James Bridges, 11- oct.- 1979, p. 29.
- “Basura”, *Trash*, de Paul Morrissey, 17- oct.- 1979, p. 29.
- “Abrigo de entretiempo”, *Corazón de perro*, de Michael Bulgakov, 25- oct.- 1979, p. 29.
- “El destino y el dinero”, *El dinero de los demás*, de Christian de Chalongue, 8- nov.- 1979, p. 31.
- “Los desastres de la guerra”, *Apocalypse Now*, de Francis Ford Coppola, 13- nov.- 1979, p. 33.
- “Los viajeros románticos”, *La Sabina*, de José Luis Borau, 23- nov.- 1979, p. 33.
- “De corazón a corazón”, *El corazón del bosque*, de Manuel Gutiérrez Aragón, 30- nov.- 1979, p. 37.
- “Hijos y amantes”, *La luna*, de Bernardo Bertolucci, 13- dic.- 1979, p. 34.
- “De Fellini a Prokofiev”, *Ensayo de orquesta*, de Federico Fellini, 26- dic.- 1979, p. 26.
- “El recurso de la huida”, *Fuga de Alcatraz*, de Donald Siegel, 3- ene.- 1980, p. 23.
- “Cine y literatura”, *La mujer zurda*, de Peter Handke, 8- ene.- 1980, p. 29.
- “Violette Noziere”, *Prostituta de día, señorita de noche*, de Claude Chabrol, 11- ene.- 1980, p. 25.
- “Sin ira y sin melancolía”, *El hombre de mármol*, de Andrzej Wadja, 18- ene.- 1980, p. 27.

- “Un homenaje al maestro del suspense”, *Laberinto mortal*, de Claude Chabrol, 23- ene.- 1980, p. 27.
- “Minidecamerón”, *Tres mujeres inmorales*, de W. Borowczyk, 26- ene.- 1980, p. 23.
- “Bob Dylan y el mayor espectáculo del mundo pop”, *Renaldo y Clara*, de Bob Dylan, 30- ene.- 1980, p. 28.
- “El espíritu y la carne”, *Más allá del amor*, de Stanley Kramer, 6- feb.- 1980, p. 27.
- “Astracán actualizado”, *Salut y forsa al canut*, de Fransece Bellmunt, 10- feb.- 1980, p. 31.
- “Elogio del cuerno”, *Cinco tenedores*, de Fernando Fernán- Gómez, 14- feb.- 1980, p. 27.
- “Entre el absurdo y la provocación”, *El topo*, de Alejandro Jodorowsky, 22- feb.- 1980, p. 33.
- “El azar y el desafío”, *Carretera asfaltada de dos direcciones*, de Monte Hellman, 24- feb.- 1980, p. 33.
- “Caza de brujas”, *Escenas de caza en la baja Baviera*, de Peter Fleischmann, 28- feb.- 1980, p. 27.
- “Hijos del miedo”, *F.E.N.*, de Antonio Hernández, 2- mar.- 1980, p. 35.
- “Malos consejeros”, *Terror en Amityville*, de Stewart Rosenberg, 8- mar.- 1980, p. 25.
- “Vida de artista”, *Laura*, de David Hamilton, 15- mar.- 1980, p. 27.
- “La otra cara de la guerra”, *Yankis*, de John Schlesinger, 19- mar.- 1980, p. 33.

- “Nueva historia de Madrid”, *Viva la clase media*, de J. M<sup>a</sup> González Sinde, 20- mar.- 1980, p. 26.
- “Tercera edad”, *Las pequeñas fugas*, de Yves Yersin, 28- mar.- 1980, p. 41.
- “Understatement”, *The lunatic, the lover and the poet*, de Jane McCulloh, 29- mar.- 1980, p. 23.
- “Homenaje a Carlo Levi”, *Cristo se detuvo en Eboli*, de Franco Rosi, 1- abr.- 1980, p. 27.
- “Billy, Hoffman y Vivaldi”, *Kramer contra Kramer*, de Robert Benton, 4- abr.- 1980, p. 17.
- “Cristo sin Cristo”, *Sangre sabia*, de John Huston, 11- abr.- 1980, p. 23.
- “Anillos para una fábula”, *El señor de los anillos*, Ralph Bakshi, 13- abr.- 1980, p. 33.
- “Más allá de la memoria”, *El cuhillo en la cabeza*, de Reinhard Hauff, 15- abr.- 1980, p. 31.
- “La cuestión palpitante”, *Comenzar de nuevo*, de Alan J. Pakula, 19- abr.- 1980, p. 27.
- “La colina de la libertad”, *Winstanley*, de Kevin Brownlow y Andrew Mollo, 22- abr.- 1980, p. 27.
- “Los pistoleros de la patronal”, *La verdad sobre el caso Savolta*, de Antonio Drove, 24- abr.- 1980, p. 31.
- “Chaplin, todo o nada”, *Una mujer de París*, Charles Chaplin, 30- abr.- 1980, p. 39.
- “Testimonio y simpatía”, *Ópera prima*, de F. Trueba y O. Ladoire, 2- may.- 1980, p. 33.

- “Culpable es sólo una palabra”, *El campo de cebollas*, de Harold Becker, 9- may.- 1980, p. 33.
- “Fotonovela para la tercera edad”, *El jinete eléctrico*, Sindney Pollack, 10- may.- 1980, p. 31.
- “El túnel”, *Operación ogro*, de Gillo Pontecorvo, 15- may.- 1980, p. 39.
- “El guerrero cansado”, *Cuba*, de Richard Lester, 21- may.- 1980, p. 37.
- “Mussolini y Pasolini”, *Salo o los 120 días de Sodoma*, de Pasolini, 24- may.- 1980, p. 35.
- “Drácula 80”, *Drácula*, de John Badhan, 28- may.- 1980, p. 31.
- “La corrida del amor”, *El imperio de los sentidos*, de Nagisa Oshima, 4- jun.- 1980, p. 39.
- “Rosa de pasión”, *La rosa*, de Mark Rydell, 7- jun.- 1980, p. 31.
- “Cuando la ley empuja camino de la horca”, *Tom Horn*, de William Wiard, 13- jun.- 1980, p. 43.
- “Un cine y una época”, *Lo que el viento se llevó*, de Víctor Fleming, 14- jun.- 1980, p. 32.
- “Buenos propósitos, malos recuerdos”, *Todos nos llaman Alí*, de Rainer W. Fassbinder, 18- jun.- 1980, p. 29.
- “Goletas y pesqueros”, *La niebla*, de John Carpenter, 20- jun.- 1980, p. 38.
- “Nunca es tarde si la dicha es buena”, *Buena suerte*, Miss Wyckoff, de marvin Chomsky, 21- jun.- 1980, p. 29.
- “Tiempo de verano”, *Contratiempo*, de Nicolás Roeg, 2- jul.- 1980, p. 36.

- “Fassbinder otra vez”, *El matrimonio de María Braun*, 2- feb.-  
1980, p. 31.
- “El rubio sin zapato”, *Un dromedario en el armario*, de Pierre  
Richard, 10- jul.- 1980, p. 27.
- “El mago judío”, *El mago de Lublin*, de Menahem Golan, 12- jul.-  
1980, p. 25.
- “Divorcio a la española”, *El divorcio que viene*, de Pedro Masó,  
17- jul.- 1980, p. 23.
- “Recital Walter Mathau”, *El truhán y su prenda*, de Walter  
Bernstein, 19- jul.- 1980, p. 29.
- “Los amores difíciles”, *La consecuencia*, de Wolfgang Pertersen,  
24- jul.- 1980, p. 23.
- “Entre la vida y al muerte”, *Bienvenido, Mr. Chance*, de Hal  
Ashby, 1- ago.- 1980, p. 23.
- “Entre el amor y el humor”, *Dedicatoria*, de Jaime Chávarri, 11-  
sep.- 1980, p. 25.
- “Biografía o testamento”, *Empieza el espectáculo*, de Bob Fosse,  
14- sep.- 1980, p. 29.
- “Pobre chico rico”, *Cowboy de ciudad*, de James Bridges, 18-  
sep.- 1980, p. 31.
- “Los amores difíciles”, *El nido*, Jaime de Armiñán, 21- sep.-  
1980, p. 31.
- “Demasiado como juego”, *El jugador de ajedrez*, de W. Petersen,  
25- sep.- 1980, p. 32.
- “La España pintoresca”, *Paco el seguro*, de Didier Haudepin, 30-  
sep.- 1980, 32.

- “Un Polanski académico”, *Tess*, de Polanski, 2- oct.- 1980, p. 35.
- “La saga de las galaxias”, *El imperio contraataca*, de Irvin Kershner, 7- oct.- 1980, p. 33.
- “Melodrama socialista”, *El director de orquesta*, de Andrzej Wadja, 9- oct.- 1980, p. 35.
- “La opinión de los demás”, *Fama*, de Alan Parker, 15- oct.- 1980, p. 43.
- “Espías en el laberinto”, *El factor humano*, de Otto Preminger, 19- oct.- 1980, p. 31.
- “Malos tiempos para el circo”, *Bronco Billy*, de Clint Eastwood, 22- oct.- 1980, p. 41.
- “El retorno de Nicolas Ray”, *Johnny Guitar*, Nicolas Ray, 24- oct.- 1980, p. 41.
- “Juana y María”, *Messidor*, Alain Tanner, 29- oct.- 1980, p. 35.

## II. Estudios sobre Jesús Fernández Santos

### II-1. Libros y artículos

Acín, Ramón. “Jaque, pero no mate. *Jaque a la dama*, de Jesús Fernández Santos”, *Quimera*, (1983), n° 27, p. 67.

Alborg, Concha. *Temas y técnicas en la narrativa de Jesús Fernández Santos*, Madrid, Gredos, 1984.

———. “Jesús Fernández Santos, *Los jinetes del alba*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1984), n° 9, pp. 308-310.

———. «El lenguaje teresiano en la obra de Jesús Fernández Santos», en Manuel Criado de Val, ed., *Santa Teresa y la literatura mística hispánica: Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa y la mística hispánica*, Madrid, Edi-6, 1984, pp. 793-799.

Alcover, Norberto. “*El Griego*. Hacia el best-seller de calidad”, *Reseña*, (1986), n° 160, p. 33.

Alfaro, José María. “Jesús Fernández Santos, *En la hoguera*”, *Ínsula*, (1957), n° 128-129, p. 13.

Alsina, Jean. “Para una relectura de *Los bravos*”, *Cuadernos Interdisciplinarios de Estudios Literarios*, (1993), tomo 4, n° 1, pp. 87-100.

Aparicio López, Teófilo. “Jesús Fernández Santos: entre el realismo social y la fidelidad a sí mismo”, *Religión y Cultura*, (1983), vol. XXIX, n° 136-137, pp. 675-718.

- Aymes, Jean-René. “Cabrerera, la isla de la muerte”, *Historia* 16, (1980), n° 52, pp. 45-55.
- Batlló, José. “Laberintos”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1964), n° 177, pp. 451-455.
- Blanch, Antonio. “Cabrerera”, *Reseña*, (1981), n° 135, pp. 13-14.
- . “Jaque a la dama: Jesús Fernández Santos. Trágico acoso a una mujer”, *Reseña*, (1982), n° 141, pp. 15-16.
- Blanco Vila, Luis. “Fernández Santos: una leve escapada”, *Diario Ya*, 11- abr.- 1987.
- Bustamante, Judy. “Fernández Santos”, *Diario 16*, 17- oct.- 1982.
- Campanella, Hortensia. “Amor extramuros”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1979), n° 348, pp. 712-716.
- Cardín, Alberto. “La historia sosificada: Cabrerera, de Jesús Fernández Santos ”, *Los Cuadernos del Norte*, (1985), n° 34, pp. 97-99.
- Castaldi, Maria. “La aldea de *Los bravos*”, *El País*, 2- jun.- 1991.
- Cerezales, Manuel. “*Extramuros*, de Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 14- dic.- 1978.
- . “*A orillas de una vieja dama*”, *ABC*, 10- may.- 1979.
- Conte, Rafael. “El rigor de Jesús Fernández Santos”, *El País*, 7- ene.- 1979.
- . “El Premio Planeta se encuentra con Jesús Fernández Santos: *Jaque a la dama*”, *El País*, 21- nov.- 1982.
- Cruz, Juan. “*Extramuros*”, *El País*, 16- oct.- 1982.



- . “El año increíble de Jesús Fernández Santos”, *El País*, 17-oct.- 1982.
- Delclaux, Borja. “El mundo literario de Jesús Fernández Santos: *Jaque a la dama*”, *Libros*, (1983), nº 13, pp. 12-13.
- Diego Santos, José. “Jesús Fernández Santos. El hombre y su obra”, *Alcántara*, (1984), nº 3, pp. 7-27.
- . *Léxico y sociedad en “Los bravos” de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Univ. de Alicante, 2001.
- DiNubila, Daniel John. “Entrevista con Jesús Fernández Santos”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), nº 5, pp. 171-175.
- Domingo, José. “Estilo y testimonio”, *Ínsula*, (1974), nº 328, p. 7.
- Dougherty, Dru. “Jesús Fernández Santos. *A orillas de una vieja dama*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1981), nº 6, pp. 281-284.
- Fernández, Luis Miguel. “El filo de la flaca. El neobarroquismo de *Extramuros*”, *España Contemporánea*, (1994), tomo VII, nº 1, pp. 7-27.
- . “La luz de las luciérnagas en el cuento neorrealista español (Aldecoa y Fernández Santos)”, *Revista Hispánica Moderna*, (1994), vol. XLVII, nº 2, pp. 457-475.
- Fernández-Braso, Miguel. “Jesús Fernández Santos y su última y excepcional novela”, *El Pueblo*, 30- jul.- 1969.
- Fernández y González, Ángel-Raimundo. «Función y expresividad del intertexto en las novelas de Jesús Fernández Santos»,

en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 649-657.

—. «*Libro de las memorias de las cosas*. Un tema insólito y una expresión compleja en la narrativa de 1971», en José Manuel López de Abiada, ed., *Entre la cruz y la espada: entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 149-165.

Ferrán, Jaime. “Jesús Fernández Santos. *Cuentos completos*”, *Revista de Estudios Hispánicos*, (1981), tomo XV, nº 1, pp. 146-147.

Gáinza, Gastón. “Vivencia bélica en la narrativa de J. Fernández Santos”, *Estudios Filológicos*, (1967), nº 3, pp. 91-125.

García Díez, Sergio. “*El hombre de los santos*, de Jesús Fernández Santos”, *Reseña*, (1970), nº 40, pp. 591-593.

García Nieto, José. “*El Griego*, de Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 21- sep.- 1985.

—. “*Balada de amor y soledad*, de Jesús Fernández Santos”, *ABC*, 19- abr.- 1987.

García Sánchez, Javier. “Jesús Fernández Santos: la novela intramuros”, *Camp de l'Arpa*, (1981), nº 89-90, pp. 57-63.

- Garrido, Carlos. "Los desastres de la guerra. *Cabrera*", *Quimera*, (1982), n° 16, pp. 50-53.
- Gazzolo, Ana María. "*Cabrera*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1982), n° 383, pp. 448-450.
- Gil Novales, Alberto. "*Los bravos*", *Ínsula*, (1955), n° 120, p. 6.
- . "Jesús Fernández Santos: *En la hoguera*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1959), n° 112, pp. 74-75.
- Gimferrer, Pere. "*Paraíso encerrado*", *Destino*, 12- may.- 1973.
- Gobbi, Márcia Valéria Zamboni. "A aventura do descobrimento em *Cabeza rapada*", de Jesús Fernández Santos", *Revista de Letras*, (1993), n° 33, pp. 237-247.
- Gómez López-Egea, Rafael. "*Libro de las memorias de las cosas*", *Arbor*, (1971), n° 305, pp. 101-106.
- Gómez Parra, Sergio. "*Libro de las memorias de las cosas*", *Reseña*, (1971), n° 45, pp. 277-280.
- Herzberger, David K.. "Entrevista con Jesús Fernández Santos", *Anales de la novela posguerra*, (1978), n° 3, pp. 117-121.
- . "Jesús Fernández Santos' *La que no tiene nombre*: towards a literature of imagination", *Hispanic Journal*, (1983), vol. 4, n° 2, pp. 99-110.
- . *Jesús Fernández Santos*, Boston, Twayne Publishers, 1983.
- Iglesias Laguna, Antonio. "Razón de soledad: *El hombre de los santos*", *La Estafeta Literaria*, (1969), n° 423, pp. 169-170.

- . “Jesús Fernández Santos en *Los bravos*”, *La Estafeta Literaria*, (1971), n° 460, pp. 18-19.
- . “*Libro de las memorias de las cosas*”, *ABC*, 27- may.- 1971.
- Jiménez Madrid, Ramón. *El universo narrativo de Jesús Fernández Santos (1954-1987)*, Murcia, Univ. de Murcia, 1991.
- Jordon, Barry. “Caciquismo, determinism and desire in Fernández Santos’ *Los bravos*”, *Forum for Modern Language Studies*, (1989), vol. 25, n° 3, pp. 238-247.
- Lara, Antonio. “Validez actual de la novela testimonial”, *El País*, 22- ago.- 1976.
- López Molina, Luis. “Jesús Fernández Santos y *Las catedrales* Notas sobre técnica del cuento”, *Revista de Literatura*, (1979), tomo XVI, n° 82, pp. 185-191.
- Mainer, José-Carlos. “Sólo una cabeza rapada”, *El Sol*, 12- abr.- 1991.
- Margenot, John B.. “Architecture space in Jesús Fernández Santos’ *Los bravos*”, *Studia Neophilologica*, (1991), vol. 63, n° 1, pp. 107-112.
- Marra-López, José Ramón. “*Laberintos*”, *Ínsula*, (1964), n° 214, p. 9.
- Martín, Gregorio C.. “Personajes en *Los bravos*: el buen samaritano”, *Estudios Ibero-Americanos*, (1976), vol. II, pp. 11-23.

- Martín Gaité, Carmen. “Vuelve Jesús Fernández Santos”, *La Estafeta Literaria*, (1969), n° 425, p. 10.
- . . Prólogo a *Los bravos*, Madrid, Salvat, 1975.
- . . “La innovación intrínseca”, *Diario 16*, 11- jul.- 1977.
- Martínez García, Francisco. «Jesús Fernández Santos», en *Historia de la literatura leonesa*, León, Editorial Everest, 1982, pp. 1045-1063.
- Martínez-Lage, Miguel. “Adueñémonos de lo que es nuestro. Cabrera de Jesús Fernández Santos”, *Los Cuadernos del Norte*, (1982), n° 11, pp. 96-97.
- Martínez Ruiz, Florencio. “Fernández Santos o la superación del barojismo”, *ABC*, 20- may.- 1979.
- Navajas, Gonzalo. “Confesión, sexualidad, discurso: *Extramuros*, de Jesús Fernández Santos”, *Hispania*, (1985), vol. 68, n° 2, pp. 242-251.
- Navales, Ana María. “Una entrevista”, *La Estafeta Literaria*, (1969), n° 425, p. 11.
- Núñez, Antonio. “Encuentro con Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1969), n° 275-276, p. 20.
- Osés, Boris. “Tres maestros de la novela española contemporánea: Luis Martín-Santos, Rafael Sánchez Ferlosio y Jesús Fernández Santos”, *Letras*, (1982), n° 4, pp. 82-92.
- Pastor Cesteros, Susana. *Cine y literatura: La obra de Jesús Fernández Santos*, Alicante, Univ. de Alicante, 1996.

- Pérez Minik, Domingo. “Jesús Fernández Santos escribe otra novela”, *El Día*, 21- sep.- 1969.
- Perlado, José Julio. “Jesús Fernández Santos: *Cabeza rapada*”, *La Estafeta Literaria*, (1959), n° 165, p. 15.
- Picazo, Miguel. “*Extramuros*”, *Diario 16*, 25- sep.- 1985.
- Piñeyro Sanjurjo, Valentín. “Una novela testimonial de Jesús Fernández Santos”, *Concepción Arenal*, (1982), año 1, n° 1, pp. 83-84.
- Prado, Benjamín. “Grandes historias de pequeñas derrotas: Jesús Fernández Santos”, *Olvidos de Granada*, (1985), n° 13, pp. 38-40.
- Quesada, Montse y José M. Bertrán. “Entrevista con Jesús Fernández Santos: *Cabrera*, un atroz cautiverio”, *El Ciervo*, (1982), n° 371, pp. 27-28.
- Quiñonero, Juan Pedro. “Jesús Fernández Santos: «Quiero que me llamen novelista objetivo.»”, *Informaciones de las Artes y las Letras*, 7- ene.- 1971.
- Reyzabal, María Victoria. “*Extramuros*”, *Reseña*, (1979), n° 121, pp. 9-10.
- Rodríguez Padrón, Jorge. “Jesús Fernández Santos y la novela de hoy”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1970), n° 242, pp. 437-448.
- . “Jesús Fernández Santos y *Las catedrales*”, *El Día*, 17- may.- 1970.

- . “Jesús Fernández Santos o la fidelidad”, *Papeles de Son Armadans*, (1972), tomo LXV, nº CXCIV, pp. 343-351.
- . “Cuentos completos, de J. Fernández Santos: una experiencia narrativa”, *Ínsula*, (1978), nº 380, p. 3.
- . “Un poso amargo de soledad”, *El País*, 22- abr.- 1979.
- . “Jesús Fernández Santos y la culminación de su ciclo narrativo”, *Nueva Estafeta*, (1980), nº 17, pp. 43-50.
- . *Jesús Fernández Santos*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1982<sup>1</sup>.
- . Estudio preliminar en *La que no tiene nombre*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982<sup>2</sup>, pp. 9-51.
- . “Jesús Fernández Santos: la coherencia de un estilo”, *Nueva Estafeta*, (1983), nº 54, pp. 59-61.
- . “La recuperación de un espacio novelesco. *Los jinetes del alba*”, *El País*, 11- mar.- 1984.
- . “Volver a leer *Los bravos*. Falso, pregonado realismo”, *El País*, 9- dic.- 1984.
- Rubio, Miguel. “Jesús Fernández Santos quiere «llegar a más»”, *Film Ideal*, (1963), nº 122, pp. 399-401.
- Sáinz de Robles, Federico Carlos. “*Libro de las memorias de las cosas*, Premio Nadal 1970: Entre el sueño y la imitación”, *Diario Madrid*, 17- mar.- 1971.
- Sánchez Arnosi, Milagros. Introducción a *En la hoguera*, Madrid, E.M.E.S.A., 1976, pp. 9-20.

- . “*Cabrera*, de Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1983), n° 422, p. 4.
- . “Entrevista con Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1983), n° 422, p. 4.
- . “*Jaque a la dama*”, *Ínsula*, (1983), n° 434, p. 8.
- Sánchez Ferlosio, Rafael. “Una primera novela: *Los bravos*”, *Correo Literario*, (1954), n° 6, octubre, 2ª época, s.p..
- Sánchez Reboredo, José. “*A orillas de una vieja dama*”, *Nueva Estafeta*, (1979), n° 9, pp. 166-167.
- Santos, Dámaso. “Escritores con clave”, *Arriba*, 5- jun.- 1960.
- Satué, Francisco J.. “Fernández Santos: «Trabajo en la novela por una versión concreta de la historia.»”, *Diario 16*, 25-sep.- 1985.
- Serrables, Juan. “Jesús Fernández Santos. Premia a «Planeta»”, *Nueva Estafeta*, (1982), n° 48-49, p. 158.
- Sordo, Enrique. “*Cabrera*, de Jesús Fernández Santos”, *El Ciervo*, (1982), n° 371, p. 42.
- Stagno, Vittoria. “Il tempo come costruzione e come oggetto della “storia” in “La que no tiene nombre” di Jesús Fernández Santos”, *Quaderni di Lingue Straniere*, (1981), n° 1, pp. 5-45.
- . “La “vaguedad” dei tratti dei personaggi in “La que no tiene nombre” di Jesús Fernández Santos e la loro possibile ricomposizione”, *Quaderni di Lingue Straniere*, (1983), n° 2, pp. 3-27.



- Suñén, Luis. “Jesús Fernández Santos o la memoria colectiva”,  
*Ínsula*, (1977), n° 371, p. 5.
- . “*Extramuros*, de Jesús Fernández Santos”, *Ínsula*, (1979),  
n° 386-387, pp. 17-18.
- . “Jesús Fernández Santos. La vida, la pasión y la muerte.  
*Los jinetes del alba*”, *Ínsula*, (1984), n° 449, pp. 6-7.
- . “Cuatro pinceladas sobre la vida de El Greco: *El Griego*”, *El País*, 17- oct.- 1985.
- Thomas, Michael. “Penetrando en la superficie: apuntes sobre la estructura narrativa de *Los bravos*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), n° 5, pp. 83-90.
- Tizón, Héctor. “Los riesgos superados de la novela histórica: *Cabrera*”, *Libros*, (1982), n° 3, pp. 14-15.
- Tola de Hibich, Fernando y Patricia Grieve. «Jesús Fernández Santos», en *Los españoles y el boom*, Barcelona, Editorial Tiempo Nuevo, 1971, pp. 137-150.
- Valencia, Antonio. “Enfoque, desenfoco de una novela”, *El Adelanto de Salamanca*, 30- jul.- 1987.
- Vázquez-Rial, H.. “*Cabrera*, de Jesús Fernández Santos. Idioma y gente de España”, *Camp de l’Arpa*, (1982), n° 98-99, pp. 50-52.
- Vázquez Zamora, Rafael. “*Libro de las memorias de las cosas*, de Jesús Fernández Santos, Premio Eugenio Nadal 1970”, *Destino*, 16- ene.- 1971.

- Vicent, Manuel. "El hígado en una taza de manzanilla", *El País Semanal*, 1- jun.- 1980.
- Vilanova, Antonio. "Los bravos", *Destino*, 16- abr.- 1955.
- . "Cabeza rapada", *Papeles de Son Armadans*, (1959), tomo XII, n° XXXVIII, pp. 231-233.
- Villanueva, Darío. "Fernández Santos: Historia, Estilo y Novela", *Nueva Estafeta*, (1979), n° 7, pp. 67-69.
- VV. AA.. "Entrevista: Jesús Fernández Santos", *Ínsula*, (1959), n° 148, p. 4.
- VV. AA.. "Extramuros, nueva novela de Jesús Fernández Santos", *El País*, 5- dic.- 1978.
- Zamora, Carlos. "Tiempo e ideología en dos novelas sociales españolas", *Revista de Estudios Hispánicos*, (1985), vol. 19, n° 2, pp. 71-85.

## II-2. Tesis doctorales

- Alborg, Concha. *Un estudio temático y estilístico de la narrativa de Jesús Fernández Santos*, University of Temple, 1982.
- Diego Santos, José. *Léxico y sociedad en "Los bravos" de Jesús Fernández Santos*, Universidad de Alicante, 1999.
- DiNubila, Daniel John. *Nothingness in the narrative works of Jesús Fernández Santos*, University of Pennsylvania, 1978.
- Freedman, Spencer Gordon. *Jesús Fernández Santos: The trajectory of his fiction*, University of Massachusetts, 1972.
- Jiménez Madrid, Ramón. *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos (1954-1985)*, Universidad de Murcia, 1985.
- Mubarek, Georgie Pauline. *Negativity and self: Characterization in four of Jesús Fernández Santos' existential novels*, University of Connecticut, 1990.
- Pastor Cesteros, Susana. *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos y su relación con el cine*, Universidad de Alicante, 1994.
- Rodríguez Padrón, Jorge. *La obra narrativa de Jesús Fernández Santos*, Universidad de La Laguna, 1977.
- Zahn, Constance Thomas. *Devitalization in three novels of Jesús Fernández Santos*, University of Virginia, 1976.

### III. Estudios sobre narrativa española y teoría literaria

- Aguiar e Silva, Víctor Manuel de. *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1999.
- Agustí, Ignacio. “Rebelión y continuidad en la novelística española”, *La Estafeta Literaria*, (1960), n° 198, pp. 8-10 y 23.
- Albérès, René-Marie. *Metamorfosis de la novela*, Madrid, Taurus, 1971.
- Alborg, Juan Luis. *Hora actual de la novela española*, vol. II, Madrid, Taurus, 1962.
- Alvar, Manuel. «Técnica cinematográfica en la novela de hoy», en *Estudios y ensayos de literatura contemporánea*, Madrid, Gredos, 1971, pp. 291-311.
- . *El mundo novelesco de Miguel Delibes*, Madrid, Gredos, 1987.
- Álvarez, Carlos Luis. “Técnicas y gaitas: el relato objetivo”, *Punta Europa*, (1960), n° 54, pp. 44-48.
- Anderson Imbert, Enrique. *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Aristarco, Guido. “Las 4 fases del cine italiano de posguerra”, *Nuestro cine*, (1961), n° 4, pp. 27-33.
- Asensio Solaz, Eugenio. Tesis inédita de *La presencia de Cesare Pavese en los narradores del medio siglo*, Barcelona, Univ. de Barcelona, 1996.
- Asís Garrote, María Dolores de. *Última hora de novela en España*, Salamanca, Eudema, 1992.

- Asún, Raquel. “Treinta años en la historia de la literatura española”, *El País*, 16- oct.- 1982, p. 25.
- Bajtín, Mijail. *Estética de la creación verbal*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1982.
- . *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.
- Bal, Mieke. *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Baquero Goyanes, Mariano. “Trayectoria de la novela actual”, *Ínsula*, (1955), nº 117, p. 5.
- . *Antología de cuentos contemporáneos*, Barcelona, Labor, 1964.
- . «Tiempo y “tempo” en la novela», en Germán Gullón y Agnés Gullón, *Teoría de la novela (Aproximaciones hispánicas)*, Madrid, Taurus, 1974, pp. 231-242.
- . *¿Qué es la novela?, ¿qué es el cuento?*, Murcia, Univ. de Murcia, 1998.
- Barral, Carlos. “Reflexiones acerca de las aventuras del estilo en la penúltima literatura española”, *Cuadernos para el Diálogo*, (1969), nº XIV [extra], pp. 39-42.
- Barrero Pérez, Óscar. *La novela existencial española de posguerra*, Madrid, Gredos, 1987.
- . *El cuento español (1940-1980)*, Madrid, Castalia Didáctica, 1989.
- . “Monólogo interior y ruptura de lenguaje en la novela española contemporánea (1939-1961)”, *Boletín de la Real*

- Academia Española*, (1990), tomo LXX, nº CCXLIX, pp. 201-228.
- . “Reducto de la estética socialrealista: Acento Cultural (1958-1961)”, *España Contemporánea*, (1991), tomo IV, nº 1, pp. 7-22.
- . “Novela española de los años cuarenta y cincuenta: los vínculos del realismo”, *Salina*, (1995), nº 9, pp. 96-98.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?*, Madrid, Ediciones Rialp, 1999.
- Bonet, Laureano. “La revista «Laye» y la novela española de los años cincuenta”, *Ínsula*, (1979), nº 396-397, p. 8.
- . *El jardín quebrado*, Barcelona, Ediciones Península, 1994. Bosch,
- Rafael. *La novela española del siglo XX: De la República a la posguerra (Las generaciones novelísticas del 30 y del 60)*, vol. II, Madrid, Las Américas, 1971.
- Bousoño, Carlos. “Novela española en la postguerra”, *Revista Nacional de Cultura*, (1957), nº 124, pp. 157-167.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela: semiología de “La Regenta”*, Madrid, Gredos, 1993.
- . *La novela*, Madrid, Editorial Síntesis, 1998.
- Brandenberger, Erna. *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973.
- Bravo, María Elena. “Ante la novela de la democracia: Reflexiones sobre sus raíces”, *Ínsula*, (1983), nº 444-445, pp. 1 y 24-25.

- . *Faulkner en España*, Barcelona, Ediciones Península, 1985.
- Buckley, Ramón. *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Barcelona, Ediciones Península, 1973.
- . “Del realismo social al realismo dialéctico”, *Ínsula*, (1974), nº 326, pp. 1 y 4.
- . «La novela de la ruptura», en VV. AA., *Narrativa española actual*, Univ. de Castilla - La Mancha, 1990, pp. 65-72.
- Buendía, Felicidad. Estudio preliminar en *Antología de la novela histórica Española (1830-1844)*, Madrid, Aguilar, 1963, pp. 9-36.
- Bueno Martínez, Gustavo. “*La Colmena*, novela behaviorista”, *Claviñero*, (1952), nº 17, pp. 53-58.
- Burunat, Silvia. *El monólogo interior como forma narrativa en la novela española*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1980.
- Cabot, José Tomás. “La narración behaviorista”, *Índice de Artes y Letras*, (1961), nº 147, pp. 8-9.
- Calvino, Italo. Prólogo a *El sendero de los nidos de araña*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 11-36.
- . *Punto y aparte: ensayo sobre literatura y sociedad*, Barcelona, Tusquets, 1995.
- Cano Ballesta, Juan. Introducción a *Nuevas amistades*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 9-47.

- Cañizal de la Fuente, Luis. “Recostarse y arregostarse a la última novela de Ferlosio”, *Ínsula*, (1988), n° 496, p. 13.
- Carrasquer, Francisco. “Una subida más de Juan Goytisolo”, *Ínsula*, (1988), n° 497, p. 13.
- Castellet, José María. “De la objetividad al objeto”, *Papeles de Son Armadans*, (1957), tomo V, n° XV, pp. 309-332.
- . “Técnicas narrativas, tiempo histórico, novela colectiva”, *Acento Cultural*, (1959), n° 4, pp. 5-8.
- . «Tiempo de destrucción para la literatura española», en *Literatura, ideología y política*, Barcelona, Anagrama, 1976, pp. 135-157.
- . *La hora del lector*, Barcelona, Ediciones Península, 2001.
- Cela, Camilo José. “Dos tendencias de la nueva literatura española”, *Papeles de Son Armadans*, (1962), tomo XXVII, n° LXXIX, pp. 1-20.
- . *La Colmena*, Madrid, Austral, 1997.
- Cirre, José Francisco. “El protagonista múltiple y su papel en la reciente novela española”, *Papeles de Son Armadans*, (1964), tomo XXXIII, n° XCVIII, pp. 159-170.
- Corrales Egea, José. “¿Crisis de la nueva literatura?”, *Ínsula*, (1965), n° 223, pp. 3 y 10.
- . *La novela española actual*, Madrid, Edicusa, 1971.
- Cortázar, Julio. «Algunos aspectos del cuento», en VV. AA., *Literatura y arte nuevo en Cuba*, Barcelona, Editorial Estela, 1971, pp. 261-276.



- Couffon, Claude. "Las tendencias de la novela actual", *Revista Nacional de Cultura*, (1962), n° 154, pp. 14-27.
- Crespo Matellán, Salvador. "La figura del narrador en *Los santos inocentes*, de Miguel Delibes", *Anuario de Estudios Filológicos*, (1990), n° XIII, pp. 65-72.
- Curutchet, Juan Carlos. *Introducción a la novela española de postguerra*, Montevideo, Alfa, 1966.
- Chatman, Seymour. *Historia y discurso: la estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990.
- Chicharro Chamorro, Antonio. "Juan Benet y el pensamiento literario del medio siglo", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1995), n° 537, pp. 43-54.
- Díaz Navarro, Epicteto. *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992.
- . *La forma del enigma*, Zaragoza, Anexos de Tropelías, 2000.
- Domenech, Ricardo. "Una generación en marcha", *Ínsula*, (1960), n° 162, p. 11.
- . "El tiempo joven: una generación en marcha", *Ínsula*, (1960), n° 163, p. 5.
- . "Una reflexión sobre el objetivismo", *Ínsula*, (1961), n° 180, p. 6.
- . "Luis Martín Santos", *Ínsula*, (1964), n° 208, p. 4.
- Domingo, José. "Narrativa española", *Ínsula*, (1969), n° 272-273, p. 38.

———. “Análisis de una sociedad conformista”, *Ínsula*, (1969), n° 274, p. 7.

———. “Narrativa española. Narradores *de aquí y de allá*”, *Ínsula*, (1970), n° 286, p. 5.

———. “«Novísimos», «nuevos» y «renovados»”, *Ínsula*, (1973), n° 316, p. 6.

Elizalde, Ignacio. «El problema generacional, en la novela de la década 1960-1970», en José Manuel López de Abiada, ed., *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 133-146.

Encinar, Ángeles. *Novela española actual: La desaparición del héroe*, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

Espadas, Elizabeth. “Técnica literaria y fondo social del cuento “A ti no te enteramos”, de Ignacio Aldecoa”, *Papeles de Son Armadans*, (1976), tomo LXXXII, n° CCXLV-VI, pp. 163-173.

Esteban Soler, Hipólito. “Narradores españoles del medio siglo”, *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), n° 24, pp. 217-370.

Fernández, Antonio. “La hora de la novela española”, *Nuestras Ideas*, (1960), n° 9, pp. 25-28.

Fernández, Luis Miguel. “Aldecoa y el cine. La adaptación cinematográfica de “Un cuento de Reyes””, *Lucanor*, (1991), n° 9, pp. 119-136.

- . “Acercamiento humanitario a la realidad: un aspecto del neorrealismo literario español”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1991), nº 16, pp. 255-274.
- . *El Neorrealismo en la narración española de los años cincuenta*, Santiago de Compostela, Univ. de Santiago de Compostela, 1992.
- Ferreras, Juan Ignacio. *Tendencias de la novela española actual (1931-1969)*, París, Hispanoamericanas, 1970.
- Fontenla, César Santos. *Cine español en la encrucijada*, Madrid, Editorial Ciencia Nueva, 1966.
- Forster, Edward Morgan. *Aspectos de la novela*, Madrid, Editorial Debate, 2000.
- Fraile, Medardo. “Panorama del cuento contemporáneo en España”, *Caravelle*, (1971), nº 17, pp. 169-185.
- Gallego Morell, Antonio. «El monólogo interior», en VV. AA., *Novela y novelistas: reunión de Málaga*, Málaga, Instituto de Cultura de la Diputación Provincial de Málaga, 1972, pp. 123-138.
- García-Viñó, Manuel. *Novela española de posguerra*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1971.
- . “Etapas de la novela española de posguerra”, *Nuestro Tiempo*, (1972), nº 222, pp. 20-39.
- . *Novela española actual*, Madrid, Heliodoro, 1986.
- Garrido Domínguez, Antonio. *El texto narrativo*, Madrid, Ediciones Síntesis, 1996.

- Garrido Gallardo, Miguel Ángel. «La moderna teoría literaria en España (1940-1980)», en *Estudios de semiótica literaria*, Madrid, CSIC, 1982, pp. 27-47.
- Genette, Gérard. *Figuras III*, Barcelona, Editorial Lumen, 1989.
- . *Ficción y Dicción*, Barcelona, Editorial Lumen, 1993.
- Gich, Juan. “Pequeña historia del cine neorrealista italiano”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1952), n° 25, pp. 63-72.
- Gil Casado, Pablo. *La novela social española*, Barcelona, Seix-Barral, 1975.
- Gómez Parra, Sergio. “El conductismo en la novela española”, *Reseña*, (1970), n° 36, pp. 323-333.
- González, B.A.. “Perspective in Juan Goytisolo’s *Fiesta*: towards an understanding of «objectivity» in Neorealism”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1981), n° 6, pp. 63-77.
- Goytisolo, Juan. *Problemas de la novela*, Barcelona, Seix-Barral, 1959.
- . “La novela española contemporánea”, *Libre*, (1971-1972), n° 2, pp. 209-216.
- Grosso, Alfonso. *La zanja*, José Antonio Fortes, ed., Madrid, Cátedra, 1984.
- Heller, Felisa L.. “Voz narrativa y protagonista en *Tiempo de silencio*”, *Anales de la novela posguerra*, (1978), n° 3, pp. 27-36.

- Hernando Cuadrado, Luis Alberto. “La lengua de *El Jarama* a través de sus personajes”, *Anuario de Estudios Filológicos*, (1987), nº X, pp. 161-175.
- Hernadi, Paul. «Discurso indirecto libre y técnicas afines», en *Teoría de los géneros literarios*, Barcelona, Editor Antoni Bosch, 1978, pp. 145-158.
- Hierro, José. “El cuento, como género literario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1955), nº 61, pp. 60-66.
- Hovald, Patrice G.. *El neorrealismo y sus creadores*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962.
- Isasi Angulo, Armando Carlos. “La novelística de Juan Goytisolo”, *Papeles de Son Armadans*, (1974), tomo LXXVI, nº CCXXVI, pp. 64-87.
- Jiménez Madrid, Ramón. “Tres generaciones frente al cuento (1975-1990)”, *Lucanor*, (1991), nº 6, pp. 55-66.
- Jost, François. “Propuestas para una Narratología Comparada”, *Discurso*, (1988), nº 2, pp. 21-32.
- Lacarra, María Jesús. “El cuento de “La rata transformada en niña” (*Calila e Dimna*, VI, 7)”, *Lucanor*, (1989), nº 3, pp. 73-88.
- Lázaro Carreter, Fernando. “El realismo como concepto crítico-literario”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1969), nº 238-240, pp. 128-151.
- López Quintas, Alonso. “¿Es objetivo el «relato objetivo»? objetividad del «cine» y la novela”, *Punta Europa*, (1961), nº 72, pp. 33-43.

- Mangini González, Shirley. "Últimas tardes con Teresa: Culminación y destrucción del realismo social en la novelística española", *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), n° 5, pp. 13-26.
- . "La novela picaresca y la obra de Juan Marsé", *Hispanic Journal*, (1985), vol. 7, n° 1, pp. 67-78.
- Marco, Joaquín. "En torno a la novela social española", *Ínsula*, (1963), n° 202, p. 13.
- . «El realismo simbólico en la novela española de los cincuenta», en Adolfo Sotelo Vázquez, coord., y Marta Cristina Carbonell, ed., *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. II, Barcelona, Univ. de Barcelona, 1989, pp. 359-372.
- Marra-López, José Ramón. "Lirismo y esperpento en la obra de Ignacio Aldecoa", *Ínsula*, (1965), n° 226, p. 5.
- Martín, Gregorio C.. "Juventud y vejez en *El Jaramá*", *Papeles de Son Armadans*, (1975), tomo LXXVII, n° CCXXIX, pp. 9-33.
- Martín Gaité, Carmen. *Usos amorosos de la postguerra española*, Barcelona, Círculo de lectores, 1987.
- Martín Nogales, José Luis. «La influencia del cine», en *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 198-205.
- Martínez Bonati, Félix. *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix-Barral, 1972.

- . “El sistema del discurso y la evolución de las formas narrativas”, *Dispositio*, (1980-1981), vol. V-VI, n° 15-16, pp. 1-18.
- Martínez Cachero, José María. “La novela actual en España”, *Revista de la Universidad Complutense*, (1975), vol. XXIV, n° 99, pp. 151-160.
- . *La novela española entre 1936 y el fin de siglo*, Madrid, Castalia, 1997.
- Merino, José María. “El cuento: narración pura”, *Ínsula*, (1988), n° 495, p. 21.
- Micciche, Lino. *Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano*, 3 vols., Valencia, Ayto. de Valencia, 1982.
- Montero, Isaac. “Acotación a una mesa redonda (Respuestas a Juan Benet y defensa apresurada del realismo)”, *Cuadernos para el Diálogo*, (1970), n° XXIII [extra], pp. 65-76.
- Morán, Fernando. *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971.
- . «Los personajes femeninos en la novela española contemporánea», en *La destrucción del lenguaje y otros ensayos literarios*, Madrid, Editorial Mezquita, 1982, pp. 30-51.
- Nieto, Ramón. “La joven novela francesa: una generación estética”, *Acento Cultural*, (1961), n° 14, pp. 17-24.

- Nora, Eugenio García de. *La novela española contemporánea (1939-1967)*, tomo III, Madrid, Gredos, 1973.
- Oguiza, Tomás. “Del realismo al testimonio”, *Papeles de Son Armadans*, (1972), tomo LXV, n° CXCIV, pp. 257-276.
- Ortega, José. “La técnica del esperpento en *Tiempo de silencio* de Martín-Santos”, *Nueva Estafeta*, (1979), n° 7, pp. 56-62.
- Palomo, María del Pilar. «La novela histórica en la narrativa actual», en VV. AA., *Narrativa española actual*, Univ. de Castilla - la Mancha, 1990, pp. 73-89.
- Paredes Núñez, Juan. *Algunos aspectos del cuento literario (Contribución al estudio de su estructura)*, Granada, Univ. de Granada, 1986.
- . “Del cuento y sus desenlaces”, *Lucanor*, (1988), n° 1, pp. 105-114.
- Peña-Ardid, Carmen. “La influencia del cine en la novela española del medio siglo: una revisión crítica”, *Cuadernos de Investigación Filológica*, (1991), tomo XVII, fasc. 1 y 2, pp. 169-191.
- . *Literatura y cine*, Madrid, Cátedra, 1996.
- Peñate Rivero, Julio. “Cuento literario y teoría de la argumentación”, *Lucanor*, (1994), n° 11, pp. 129-140.
- Pericás, Antonio G.. “Perfiles de la oposición Vanguardia – Realismo”, *Acento Cultural*, (1961), n° 14, pp. 58-63.
- Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, Ediciones Akal, 1998.



- Quintana, Ángel. *El cine italiano 1942-1961: Del neorrealismo a la modernidad*, Barcelona, Paidós, 1997.
- Redondo Goicoechea, Alicia. *Manual de análisis de literatura narrativa. La polifonía textual*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.
- Rey, Alfonso. *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, 1977.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual*, Madrid, Gredos, 1984.
- Riley, Edward C.. "Sobre el arte de Sánchez Ferlosio: aspectos de *El Jarama*", *Filología*, (1963), año IX, pp. 201-221.
- Rioja Murga, Antonio-José. "Vindicación del término cuento", *Lucanor*, (1993), n° 9, pp. 49-55.
- Risco, Antonio. "Una relectura de *El Jarama*, de Sánchez Ferlosio", *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1974), n° 288, pp. 700-711.
- Robbe-Grillet, Alain. *Por una novela nueva*, Barcelona, Seix-Barral, 1964.
- Roberts, Gemma. *Temas existenciales en la novela española de postguerra*, Madrid, Gredos, 1973.
- Rodríguez, Juan Carlos. "Notas sobre la novela española a partir de 1939", *Olvidos de Granada*, (1985), n° 10, pp. 7-9.
- Rodríguez Padrón, Jorge. "Apuntes para una teoría benetiana", *Ínsula*, (1988), n° 499-500, pp. 48-49.
- Rojas, Mario. "Tipología del discurso del personaje en el texto", *Dispositio*, (1980-1981), vol. V-VI, n° 15-16, pp. 19-55.

- Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet. «El neorrealismo italiano», en *Fuentes y documentos del cine*, Barcelona, Editorial Fontamara, 1980, pp. 197-223.
- Rosa, Nicolás. “Cine y literatura. La teoría del montaje”, *Filología*, (1998), año XXXI, n° 1-2, pp. 5-18.
- Ruiz, Gabriel. “¿Por qué novela objetiva?”, *Nuestras Ideas*, (1960), n° 9, pp. 21-25.
- Salvador, Gregorio. «La novela, entre el arte y el testimonio», en VV. AA., *Prosa novelesca actual*, Madrid, Univ. Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 117-131.
- Sánchez-Rey, Alfonso. *El lenguaje literario de la «nueva novela» hispánica*, Madrid, Editorial Mapfre, 1991.
- Santos, Dámaso. *Generaciones juntas*, Madrid, Bullón, 1962.
- Sanz Villanueva, Santos. “El «conductismo» en la novela española reciente”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1972), n° 263-264, pp. 593-603.
- . *Tendencias de la novela española actual (1950-1970)*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1972.
- . *Historia de la novela social (1942-1975)*, vol. I, Madrid, Alhambra, 1980.
- . “Una realidad en la última novela española”, *Ínsula*, (1989), n° 512-513, pp. 3-4.
- . “El cuento, de ayer a hoy”, *Lucanor*, (1991), n° 6, pp. 13-25.

- Sarraute, Nathalie. *La era del recelo*, Madrid, Guadarrama, 1967.
- Scuderi, María. “Reflexiones estéticas sobre la novela objetiva”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1963), nº 165, pp. 502-508.
- Schraibman, José. “Notas sobre la novela española contemporánea”, *Revista Hispánica Moderna*, (1969), nº 1-2, pp. 113-121.
- . “Ruptura de «forma» y «lenguaje» en la novela española de posguerra”, *Ínsula*, (1979), nº 396-397, pp. 11-12.
- Senabre, Ricardo. “La novela del «Realismo crítico»”, *Eidós*, (1972), nº 34, pp. 3-18.
- Shklovski, Víctor. «La construcción de la “nouvelle” y de la novela», en T. Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978, pp. 127-146.
- Sito Alba, Manuel. “La novela actual en Italia: orígenes y evolución del neorrealismo”, *Revista de la Universidad Complutense*, (1975), vol. XXIV, nº 99, pp. 261-279.
- Sobejano, Gonzalo. “Notas sobre lenguaje y novela actual”, *Papeles de Son Armadans*, (1966), tomo XL, nº CXIX, pp. 125-140.
- . “Reflexiones sobre *La familia de Pascual Duarte*”, *Papeles de Son Armadans*, (1968), tomo XLVIII, nº CXLII, pp. 19-58.

- . *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa Española, 1975.
- . “Ante la novela de los años setenta”, *Ínsula*, (1979), nº 396-397, pp. 1 y 22.
- . «Retrovisión de *El Jarama*: el día habitado», en José Manuel López de Abiada, ed., *Entre la cruz y la espada: en torno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Madrid, Gredos, 1984, pp. 327-344.
- . «Novela española contemporánea. La renovación formal (1962-1973)», en VV. AA., *Literatura contemporánea en Castilla y León*, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación y Cultura, 1986, pp. 349-361.
- . “Novela y metanovela en España”, *Ínsula*, (1989), nº 512-513, pp. 4-6.
- Soldevila Durante, Ignacio. *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1982.
- . “Esfuerzo titánico de la novela histórica”, *Ínsula*, (1989), nº 512-513, p. 8.
- Spang, Kurt, Ignacio Arrellano y Carlos Mata. *La novela histórica: teoría y comentarios*, Pamplona, Eunsa, 1998.
- Spires, Robert. *La novela española de posguerra*, Madrid, Cupsa, 1978.
- . “El nuevo lenguaje de la «nueva novela»”, *Ínsula*, (1979), nº 396-397, p. 6.

———. “From Noorealism and the new novel to the self-referential novel: Juan Goytisolo’s *Juan sin tierra*”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), n° 5, pp. 73-82.

Suñén, Luis. “Hacia una perspectiva crítica de la novela española escrita en castellano: 1970-1981”, *Quimera*, (1982), n° 16, pp. 4-8.

———. “Presencia de una generación”, *Ínsula*, (1983), n° 442, pp. 5-6.

———. “La lección de los *seniors*: Camilo José Cela y Juan Benet”, *Ínsula*, (1983), n° 444-445, p. 12.

Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1989.

Tamayo Pozueta, Fermín. «Espacialidad narrativa en *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos», en Miguel Ángel Garrido Gallardo, ed., *Crítica semiológica de textos literarios hispánicos: Volumen II de las Actas del Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo celebrado en Madrid en los días del 20 al 25 de junio de 1983*, Madrid, CSIC, 1984, pp. 749-754.

Todorov, Tzvetan. «Las categorías del relato literario», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1974, pp. 155-192.

Torre, Guillermo de. *Ultraísmo, existencialismo y objetivismo en literatura*, Madrid, Guadarrama, 1968.

- Troncoso Durán, Dolores. “Evolución novelística de Juan García Hortelano”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1981), n° 6, pp. 21-42.
- Vallejo, Catharina V. de. “El estado actual de la teoría cuentística en la lengua castellana”, *Lucanor*, (1988), n° 1, pp. 49-60.
- Varela Jácome, Benito. *Renovación de la novela en el siglo XX*, Barcelona, Destino, 1967.
- Vásquez Montalbán, Manuel. “Tres notas sobre literatura y dogma”, *Cuadernos para el Diálogo*, (1970), n° XXIII [extra], pp. 17-22.
- Verdín Díaz, Guillermo. “Introducción al estilo indirecto libre en español”, *Revista de Filología Española*, (1970), anejo XCI, pp. 1-164.
- Vilanova, Antonio. *Las literaturas contemporáneas en el mundo*, Barcelona, Editorial Vicens-Vives, 1967.
- . «De la objetividad al subjetivismo en la novela española actual», en VV. AA., *Prosa novelesca actual*, Madrid, Univ. Internacional Menéndez Pelayo, 1968, pp. 135-156.
- . *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Editorial Lumen, 1995.
- Villanueva, Darío. “El tema infantil en las narraciones de Ana María Matute”, *Miscellanea di studi ispanici*, (1971-1973), n° 24, pp. 387-417.

- . “La novela española en 1977”, *Anales de la novela posguerra*, (1978), nº 3, pp. 87-109.
- . “Últimas aportaciones críticas a la novela española contemporánea”, *Ínsula*, (1979), nº 396-397, p. 15.
- . “La novela española en 1979”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), nº 5, pp. 107-139.
- . *El comentario de textos narrativos: La novela*, Gijón, Ediciones Júcar, 1989.
- . *El polen de ideas*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1991.
- . *Teorías del Realismo literario*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992.
- . “El Jarama”, de Sánchez Ferlosio: *su estructura y significado*, Santiago de Compostela, Edition Reichenberger, Kassel, 1993.
- . *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Barcelona, Anthropos, 1994.
- Villegas, Juan. «Delimitación y precisión de algunos conceptos fundamentales», en *Estructura mítica del héroe en la novela del siglo XX*, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 43-67.
- Villegas López, Manuel. “Neo-realismo de arriba abajo”, *Ínsula*, (1960), nº 168, p. 18.
- . “Neo-realismo no ha muerto. Escribo.”, *Ínsula*, (1961), nº 180, p. 14.
- VV. AA. “La crítica literaria en España”, *Cuadernos para el Diálogo*, (1970), nº XXIII [extra], pp. 31-37.

———. “Encuentros con el 50. La voz poética de una generación”,  
*Ínsula*, (1988), n° 494, pp. 21-24.



#### IV. Otras obras citadas y consultadas

- Agustín Mahieu, José. “Cine y literatura: la eterna discusión”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1985), n° 420, pp. 175-184.
- Alonso, Santos. “Un año tranquilo, pero diferente”, *Leer*, (1985), n° 3, pp. 60-62.
- . “La transición: Hacia una nueva novela”, *Ínsula*, (1989), n° 512-513, pp. 11-12.
- . “La novela como valor (económico) de la modernidad”, *El Urogallo*, (1990), n° 52-53, pp. 36-39.
- . “Poética del cuento. Los escritores actuales meditan sobre el género”, *Lucanor*, (1991), n° 6, pp. 43-54.
- Aranguren, José Luis L.. “¿Por qué no hay novela religiosa en España?”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, (1955), n° 62, pp. 193-214.
- Auerbach, Erich. *Mimesis*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Barthes, Roland. «Introducción al análisis estructural de los relatos», en VV. AA., *Análisis estructural del relato*, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.
- Benito González, Carlos. “Cine y Novela de aventuras: en fin de la ilusión”, *Nueva Estafeta*, (1979), n° 7, pp. 117-119.
- Brasó, Enrique. *Carlos Saura*, Madrid, Taller de Ediciones J. B., 1974.
- Carr, Edward H.. *¿Qué es la historia?*, Barcelona, Ariel, 1999.

- Clotas, Salvador. “Meditación precipitada y no premeditada sobre la novela en lengua castellana”, *Cuadernos para el Diálogo*, (1969), n° XIV [extra], pp. 7-9.
- Dagrada, Elena. “La narración en primera persona y la cámara subjetiva: El error de *Lady in the Lake*”, *Discurso*, (1988), n° 2, pp. 33-48.
- Díaz Navarro, Epicteto y José Ramón González. *Cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- Domingo, José. “Problemática religiosa e histórica”, *Ínsula*, (1971), n° 294, p. 5.
- Duque, Aquilino. “Realismo de ciudad y realismo de campo”, *Ínsula*, (1961), n° 175, p. 7.
- Durán, Manuel. “«Así que pasen diez años», la novela española de los setenta”, *Anales de la literatura española contemporánea*, (1980), n° 5, pp. 91-106.
- Eichenbaum, B.. «La teoría del “método formal”», en T. Todorov, ed., *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1978, pp. 21-54.
- Fernández-Cañedo, José Antonio. “La guerra en la novela española (1936-1947)”, *Arbor*, (1949), n° 37, pp. 60-68.
- Fernández Prieto, Celia. “Poética de la novela histórica como género literario”, *Signa*, (1996), n° 5, pp. 185-202.
- . *Historia y Novela: Poética de la novela histórica*, Pamplona, Eunsa, 1998.
- García, Carlos Javier. “Rectificaciones: la escritura como falsificación en *La cólera de Aquiles* (Luis Goytisolo)”,

*Revista Hispánica Moderna*, (1994), vol. XLVII, n° 1, pp. 157-166.

García Gual, Carlos. *Los orígenes de la novela*, Madrid, Istmo, 1972.

———. *La Antigüedad novelada*, Barcelona, Anagrama, 1995.

———. “Apología de la novela histórica”, *Claves*, (1999), n° 98, pp. 44-48.

Garrido Domínguez, Antonio. “Sobre el relato interrumpido”, *Revista de Literatura*, (1988), tomo L, n° 100, pp. 349-385.

———. “El discurso del tiempo en el relato de ficción”, *Revista de Literatura*, (1992), tomo LIV, n° 107, pp. 5-45.

Gimferrer, Pere. “Literatura y cine”, *Academia: Revista del cine español*, (1995), n° 12, pp. 35-45.

Gómez Rufo, Antonio. *Berlanga: contra el poder y la gloria*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1990.

Goñi, Javier. “Un telegrama de 3500 palabras, de destino incierto”, *Leer*, (1990), n° 30, pp. 39-44.

Guarner, José Luis. *Roberto Rossellini*, Madrid, Fundamentos, 1973.

Gutiérrez Girardot, Rafael. “La estética de Georg Lukács”, *Ínsula*, (1964), n° 211, p. 3.

Huerta Calvo, Javier. “Notas sobre la cuentística de algunos autores leoneses”, *Congreso Internacional de escritores castellano-leoneses*, Valladolid, Sociedad V Centenario del Tratado de Tordesillas.

- Linsky, Leonard. "Names and Descriptions", *The Journal of Philosophy*, (1979), vol. LXXVI, n° 8, pp. 436-452.
- Lukács, Georg. *Problemas del Realismo*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1966.
- . *La novela histórica*, Barcelona, Grijalbo, 1976.
- Mañas Martínez, María del Mar. "El concepto de Hollywood en algunos textos y experimentos vanguardistas de Jardiel: la reflexión metacinematográfica", *Dicenda (Cuadernos de Filología Hispánica)*, (1997), n° 15, pp. 229-249.
- Marfany, Joan-Lluís. "Notes sobre la novella espanyola de postguerra", *Els Marges*, (1977), n° 11, pp. 3-29.
- Martín, Marcel. «El tiempo: diversas estructuras temporales de la narración», en *La estética de la expresión cinematografía*, Madrid, Ediciones Rialp, 1962, pp. 202-222.
- Mayoral, José Antonio. *Figuras retóricas*, Madrid, Editorial Síntesis, 1994.
- Méndez-Leite, Fernando. *Historia del cine español*, Madrid, Ediciones Rialp, 1965.
- Olea, Pedro y Vasconcelos Couto. "Pavese: precursor del cine moderno", *Nuestro cine*, (1963), n° 21, pp. 4-6.
- Palley, Julián. "El interlocutor soñado de *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaité", *Ínsula*, (1988), n° 499-500, p. 50.
- Pavese Cesare. *De tu tierra*, Madrid, Alianza, 1973.
- . *El diablo sobre las colinas*, Navarra, Salvat, 1982.
- . *La playa*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

- . *El bello verano*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Penas, Ermitas. “Discurso dramático y novela histórica romántica”, *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, (1993), n° LXIX, pp. 167-193.
- Pullini, Giorgio. *La novela italiana de la posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1969.
- Salvador, Tomás. “La narrativa premonitoria”, *La Estafeta Literaria*, (1963), n° 281, pp. 3-4.
- Sebeok, Thomas A.. “¿Es posible una semiótica comparada?”, *Discurso*, (1988), n° 2, pp. 5-18.
- Sontag, Susan. “De la novela al cine”, *Revista de Occidente*, (1984), n° 40, pp. 21-31.
- Svatoñ, Vladimir. “Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica”, *Revista de Literatura*, (1989), tomo. LI, n° 101, pp. 5-20.
- Vernon Kathleen M.. *Juan Benet*, Madrid, Taurus, 1986.
- Vilanova, Ángel. “Algunas notas sobre las relaciones entre el cine y la literatura”, *Revista de Literatura Hispanoamericana*, (1996), n° 33 [extra], 2ª época, pp. 27-32.
- VV. AA.. *El comentario de texto, 3: La novela realista*, Madrid, Castalia, 1989.
- Ynduráin, Francisco. «La novela desde la segunda persona análisis estructural», en *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969, pp. 215-239.
- Zavattini, Cesare. “*Milagro en Milán*” y otros relatos, Madrid, Fundamentos, 1983.