La sociedad española en su literatura. Análisis de textos de los siglos XVIII, XIX y XX. Volumen II: siglo XX

Gloria Hervás Fernández

UCM EDITORIAL COMPLUTENSE

Literatura

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN SU LITERATURA. SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE TEXTOS DE LOS SIGLOS XVIII, XIX Y XX

VOLUMEN II
SIGLO XX

UCM EDITORIAL COMPLUTENSE

LA SOCIEDAD ESPAÑOLA EN SU LITERATURA. SELECCIÓN Y ANÁLISIS DE TEXTOS DE LOS SIGLOS XVIII, XIX Y XX

VOLUMEN II
SIGLO XX

Gloria Hervás

UCM EDITORIAL COMPLUTENSE

Queda rigurosamente prohibida sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

Todos los libros publicados por Editorial Complutense a partir de enero de 2007 han superado el proceso de evaluación experta.

© 2010 by Gloria Hervás
© 2010 by Editorial Complutense, S.A.
Donoso Cortés, 63 – 4. planta (28015) Madrid
Tels.: 91 394 64 60/1 Fax: 91 394 64 58
e-mail: ecsa@rect.ucm.es
www.editorialcomplutense.com

Primera edición: Febrero 2010

ISBN: 978-84-9938-020-9
Depósito legal:

Indice

Siglo XX: cien años de transformaciones sociales

1. España entre 1900 y 1936: contexto histórico y sociocultural

1.1. Generación del 98: la narrativa de Unamuno y Pio Baroja 17
1.2. La Generación novecentista: Ramón Pérez de Ayala 32
1.3. La novela social de los años 30: César M. Arconada. 39
1.4. La novela durante la guerra civil: El asedio de Madrid de Eduardo Zamacois y Madrid de corte a checa de Agustín de Foxá. 46
1.5. El teatro hasta 1936: los dramas sociales de Joaquí Dicenta, el esperpento de Valle Inclán y los dramas de Lorca sobre la frustración femina 51

2. España a partir de 1936: panorama político y cultural

2.1. Tres narradores de la literatura del exilio: Arturo Barea, Ramón J. Sender y Manuel Andújar 81
2.2. Novela de los años 40: trascendencia de Cela y Carmen Laforet. Miguel Delibes y la evolución de su narrativa 92
2.3. Los años 50: neorrealismo y realismo social. Algunas novelas representativas: La noria, Los bravos, El Jarama, La piqueta, La mina, Dos días de septiembre y El capirote 109
2.4. El "cambio" en la narrativa de los 60: Luis Martín Santos, Juan Marsé. 131
2.5. La novela a partir de 1975 148
2.6. Poesía de posguerra. La poesía social de los años 50: el compromiso social y humano de Gabriel Celaya y Blas de Otero 158
2.7. El teatro desde 1936. El drama realista: Buero Vallejo, Lauro Olmo y Alonso de Santos. 180

2.8. El cuento español en el siglo XX: Francisco Ayala, Ignacio Aldecoa, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite y Antonio Muñoz Molina 191

Textos[1]

- "*Un particular concepto de la mujer a principios del siglo XX*" (Fragmento de Amor y pedagogía. Miguel de Unamuno) 203

- "*Visión de la prostitución en Baroja*" (Fragmentos de La Busca y El árbol de la ciencia de Pio Baroja) 212

- "*La educación en un colegio de jesuítas*" (Fragmentos de A.M.D.G. de Ramón Pérez de Ayala) 225

- "*Resistencia al progreso*" (Fragmento de La turbina de César M. Arconada) 237

- "*Visión republicana de la guerra civil*" (Fragmentos de El asedio de Madrid. Eduardo Zamacois) 247

- "*Visión nacionalista de la guerra civil*" (Fragmentos de Madrid de Corte a Checa. Agustín de Foxá) 262

- "*La dignidad personal de un obrero*" (Fragmentos de los actos 1º y 2º. Juan José. Joaquín Dicenta) 273

- "*Max Estrella, espectador de la injusticia social*" (Escenas 6ª y 11ª de Luces de Bohemia. Ramón del Valle Inclán) 288

- "*La solterona*" (Fragmento del Acto 3º. Doña Rosita la soltera. Federico García Lorca) 303

1. Nota: Cada texto seleccionado, para este siglo, consta de dos apartados: Sugerencias de análisis y Comentario. El primer apartado contiene cuestiones como el contexto de la obra, el análisis de su forma y contenido y conclusiones, y en el segundo apartado se analizan esas cuestiones.

- "*Los empleados*" (Fragmento de La forja de un rebelde. Arturo Barea) 318

- "*Los pistoleros, la Iglesia y el pueblo*" (Fragmento de Réquiem por un campesino español. Ramón J. Sender) 334

- "*Hijo de exiliado*" (Fragmento de Cita de fantasmas. Manuel Andújar) 343

- "*Un pueblo, un viajante y una escuela*" (Fragmentos de Viaje a la Alcarria. Camilo José Cela) 355

- "*Lo joven y lo viejo*" (Fragmentos de Nada. Carmen Laforet) 366

- "*La jubilación*" (Fragmentos de La hoja roja. Miguel Delibes) . . . 379

- "*Un hombre sin papeles*" (Fragmento de La noria. Luis Romero) 390

- "*Un pueblo de España*" (Fragmento de Los bravos. Jesús Fernández Santos) 401

- "*Un incidente en el cementerio*" (Fragmento de El Jarama. Rafael Sánchez Ferlosio) 412

- "*Los de abajo*" (Fragmentos de La piqueta. Antonio Ferres) 422

- "*Mineros*" (Fragmentos de La mina. Armando López Salinas) . . . 434

- "*El hijo del intermediario y el sobrino del cosechero*" (Fragmentos de Dos días de septiembre. José María Caballero Bonald) 450

- "*Semana Santa: pasión y muerte de un jornalero*" (Fragmentos de El capirote. Alfonso Grosso) 467

- "*Madrid en los 50: las chabolas y el café literario*" (Fragmentos de Tiempo de silencio. Luis Martín Santos) 487

- "*Historia de un charnego contada en tres tiempos*"
(Fragmentos de Últimas tardes con Teresa. Juan Marsé) 505

- "*Los jóvenes del sesenta y cuatro*" (Fragmento de Luz
de la memoria. Lourdes Ortiz) 527

- "*La Universidad, la experiencia proletaria y el servicio militar*"
(Fragmentos de Historia de un idiota contada por él mismo.
Felix de Azúa). 541

- "*La muerte de un pueblo*" (Fragmento de La lluvia amarilla.
Julio Llamazares) 556

- "*Un matrimonio convencional*" (Fragmentos de Algún amor
que no mate. Dulce Chacón). 572

- Comentario de cinco poemas "sociales"

"*Libertad*". Ángela Figuera. 588

"*La poesía es un arma cargada de futuro*". Gabriel Celaya. 593

"*Pido la paz y la palabra*", "*Fidelidad*" y "*Censoria*".
Blas de Otero. 599

"*La esperanza de la lotería*" (Fragmentos de Hoy es fiesta.
Buero Vallejo). 606

- "*La vida diaria de un barrio extremo de Madrid*" (Fragmentos
de La camisa. Lauro Olmo) 633

-"*El atraco*" (Fragmentos de La estanquera de Vallecas.
J. L. Alonso de Santos) 660

-Análisis de cinco relatos del siglo XX

La vida por la opinión. Francisco Ayala. 676

Quería dormir en paz. Ignacio Aldecoa. 695

La tata. Carmen Martín Gaite. 708

La chusma. Ana María Matute. 725

La poseída. Antonio Muñoz Molina. 740

Conclusión: la sociedad española del siglo XX
en los textos seleccionados 757

BIBLIOGRAFÍA. 774

Siglo XX: Cien años de transformaciones sociales y culturales

1. España entre 1900 y 1939: contexto histórico y socio-cultural

En los últimos años del siglo XIX España vivió una profunda crisis. El período de paz y estabilidad que siguió a la restauración borbónica se rompió con el inicio de las guerras coloniales, cuyo detonante fue la insurrección cubana en 1895. La guerra con Estados Unidos (1898) se enmarca en el reparto del mundo entre las grandes potencias del siglo XIX; el final de la contienda supuso la pérdida de Cuba, Puerto Rico y Filipinas. En 1899 España cedió a Alemania los archipiélagos de las Marianas, Palaos y las Carolinas, liquidando así los restos de su imperio. A esto habría que añadir la guerra de Marruecos que no terminará hasta 1921 con el desastre de Annual (retirada de 20.000 hombres ante la ofensiva de unos miles de kalibeños) y que había provocado un grave conflicto, y la "Semana Trágica" la cual estalló en 1909 en Barcelona como protesta contra el envío de reservistas a Marruecos.

Aunque muchos indicios apuntaban hacia un profundo cambio espiritual, este cristalizó motivado por la derrota experimentada por España ante los Estados Unidos. El frívolo optimismo oficial, el fácil patriotismo callejero, dejaron paso a una consternación general, que en unos fue un simple escalón para otra etapa intrascendente y en otros sentimiento de humillación y vergüenza, de voluntad de cambio, bien por los caminos de la exaltación nacionalista, bien por los del internacionalismo revolucionario. Estos dos últimos grupos estaban de acuerdo en que el gobierno, la sociedad, la vida cursi y boba, el engaño, la rutina y la pereza no podían seguir sin provocar la ruina de España.

Así, a pesar de que el desastre del 98 no supuso cambios políticos importantes, originó propuestas de "regeneración" del país por parte de algunos políticos, intelectuales y literatos. Estas propuestas, que consistían en una moralización de la vida política y en una transformación económica, social y de desarrollo cultural, se hicieron en ocasiones desde posiciones socialistas o anarquistas y plantearon la crítica y la necesidad de renovación. Nace ahora, iluminado por el fogonazo del Desastre, el concepto de la contraposición entre dos Españas: una "España oficial", conservadora, católica e integrista, y una "España real" o "vital", liberal, krausista y regeneracionista. La

reacción moral provocada por el 98 se traduce en una llamada a la segunda y un rechazo de la primera.

A los "regeneracionistas" no les gustaba España tal como era y resultaba urgente transformarla a toda costa. Sobre qué forma se daría a la futura España que ambicionaban aquellos hombres hubo divergencias de puntos de vista: los periféricos, sobre todo los catalanes, cuya intervención entonces en la vida científica, social y económica de España fue superior a la de cualquiera que tuvieran en el pasado, predicaron una solución optimista, constructiva, burguesa e historicista; los castellanos, en cambio, se caracterizaron por su pesimismo, el desgarro de su pasado y su aristocraticismo.

Durante el reinado de Alfonso XIII (1902-1931), en el que se intentó la aplicación correcta del régimen parlamentario tal como se presentaba en la Constitución de 1876, se emprendieron reformas económicas, laborales y sociales, pero los constantes cambios de gobierno, unidos al descrédito de los partidos políticos tradicionales y de dicho sistema parlamentario, contribuyeron al fracaso de estas reformas. La crisis del régimen se agudizó en 1917 (con la huelga obrera sofocada por el Ejército) y culminó en 1923 con la dictadura de Miguel Primo de Rivera, aceptada por el rey. Se derogó la Constitución mencionada y quedó roto el mismo principio de legitimidad de la corona. Pero en aquellas circunstancias –terrorismo, campañas coloniales desfavorables, disgregación del Estado- el monarca y el ejército creyeron que debían intervenir y reorganizar la vida del país. Primo de Rivera aplicó un sistema de gobierno paternalista, puramente defensivo, que duró tanto cuanto duró la oleada de prosperidad general que siguió al fin de la Primera Guerra Mundial. La crisis económica de 1929 le alejó del poder. Su caída reveló la magnitud de su fracaso: aparte de la pacificación de Marruecos y la realización de algunas obras públicas, todo estaba por hacer.

La dimisión del dictador en 1930 dejó malparada a la monarquía y el ascenso del republicanismo se plasmó en la victoria de los partidos de izquierda en las elecciones municipales de 1931. Ante esta circunstancia, el rey partió al exilio y el 14 de abril se proclamó la II República bajo la presidencia de Alcalá Zamora. Llevada al poder gracias a un inicial movimiento de entusiasmo popular, preconizó un Estado democrático, regionalista, laico y abierto a amplias reformas

sociales. Era un sistema conveniente a una burguesía de izquierdas, de clase media liberal y profesional, precisamente las fuerzas menos vivas (excepto en algunos territorios periféricos como Cataluña) del panorama español.

Durante la etapa republicana se planteó una reorganización del Estado, con el reconocimiento de las nacionalidades vasca y catalana, y se emprendieron reformas agrarias, militares y educativas, en medio de posturas encontradas, reacciones de los sectores afectados y agudos conflictos sociales. El camino de la República fue obstaculizado por las presiones de los obreros y la reacción de los grandes latifundistas. También los católicos, que se sentían amenazados en sus conciencias, hostilizaron al gobierno. El agravamiento de la situación internacional por el triunfo del fascismo (en la Alemania de Hitler, la Italia de Mussolini y la Rusia de Stalin), y la crisis económica, con el aumento del paro, multiplicaron los problemas. En febrero de 1936 el Frente Popular gana las elecciones. Azaña forma un gobierno republicano de izquierda apoyado por socialistas y comunistas y nacionalistas catalanes y vascos. Las fuerzas más tradicionales (los grandes propietarios y los financieros) se movilizaron contra el régimen democrático y apoyaron la sublevación militar de 1936, que originó la Guerra Civil. En 1939 Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos reconocieron el gobierno del general Francisco Franco.

En el aspecto **social**, desde finales del siglo XIX España sufría la intensificación de dos problemas originados en el XVII: el crecimiento de la población y el desarrollo de núcleos urbanos procedentes de la población rural.

En las últimas décadas del siglo XIX España era un país fundamentalmente agrario. La mayoría de la población habitaba en zonas rurales dominadas por el caciquismo y con unas condiciones de vida muy duras (sobre todo en Extremadura, Andalucía y Castilla). A principios del siglo XX España seguía atrasada con respecto a Europa, pero experimentó un crecimiento demográfico y un aumento de la población urbana debido, sobre todo, a la inmigración del campo a la ciudad para trabajar en los sectores industrial y de servicios (hacia 1905 Madrid cuenta con 95.000 obreros y Barcelona tiene 145.000). Esta población se instaló en los suburbios. La desigualdad social y económica puso de manifiesto dos tipos de

tensión: la de obreros-patronos en los núcleos urbanos (aprovechada por los anarquistas), y la de terratenientes-jornaleros en los campos. Este doble descontento se manifestó en la creación del sindicato de U.G.T. (Unión General de Trabajadores). Semejantes diferencias, por otra parte, hacían inviable la unidad nacional, dividida también en múltiples conciencias regionales que derivaron, en el caso de Cataluña y el País Vasco, hacia el desarrollo de los nacionalismos.

En cuanto a los estamentos sociales, aparte de los ya citados, la *aristocracia* perdió protagonismo suplantada por una nueva clase social surgida de la Restauración: la de los financieros y empresarios, que llegó a dominar la economía de las ciudades y a concentrar en sus dominios la banca. Existía también una *nueva clase media*, con mayor número de profesionales (abogados, médicos, funcionarios, ingenieros, periodistas...) que frecuentaba los cafés, ateneos y sociedades literarias. Se trataba de una clase pequeño-burguesa que había sufrido un proceso de radicalización política en los últimos años del siglo XIX.

Por otra parte, el desarrollo industrial genera una nueva clase social, el *proletariado*, que toma conciencia de sus ínfimas condiciones de vida y de trabajo, lo que produce el surgimiento y la organización progresiva de los movimientos obreros. La Constitución de 1869, primer fruto de la Revolución del 68, había propiciado la formación de asociaciones obreras que empezaban a dar respuesta a una situación social que consideraban injusta, en la que la inoperancia y debilidad de la pequeña burguesía había favorecido la alianza de la vieja oligarquía terrateniente y una moderna burguesía industrial Estos movimientos, vinculados al anarquismo y al socialismo (en 1879 se había creado clandestinamente el partido Socialista), adquieren fuerza y protagonismo y, a pesar del persistente amaño electoral, los candidatos republicanos y socialistas lograron éxitos en las capitales y zonas industriales. En 1890, en Bilbao y su periferia, se organizó la primera huelga general de los trabajadores orientada por los socialistas, pero la primera huelga general política del país se produce en agosto de 1917, y, desde 1918 hasta 1920 se declaran huelgas campesinas en Andalucía. En Barcelona, la CNT (Confederación Nacional de Trabajadores) llega a paralizar la vida pública con la huelga de marzo de 1919, reprimida brutalmente por los pistoleros de la patronal y por las fuerzas del orden.

El movimiento obrero, aunque carecía de solidez teórica, se expandió progresivamente y se multiplicaron las publicaciones socialistas y anarquistas. Las organizaciones obreras editaron revistas culturales, a veces más que como portavoz de sus ideas, como respuesta al desafío de las publicaciones burguesas. "La Revista Blanca" (1901-1904) barcelonesa fue la más destacada en el ámbito anarquista. Más fugaces y menos jugosas fueron las socialistas "La Nueva Era" y "Revista Socialista". Algunas ideas de estas publicaciones entran en la conciencia de casi todos los trabajadores aunque sea de forma difusa, como la de que el 1º de mayo es la fiesta del trabajo (así lo había declarado el Congreso de la II Internacional en 1889) y la de que la jornada laboral no debe pasar de ocho horas. Esto último será largo de conseguir, pero otras mejoras se van logrando: descanso dominical, leyes de accidentes de trabajo, etc.

En el ámbito **cultural**, el esplendor artístico y literario que se vivió en España entre 1900 y 1939, ha hecho que se hable de "Edad de Plata" para referirse a este período.

En el primer tercio del siglo XX se enmarca la literatura de los escritores de fin de siglo (Modernismo y Generación del 98) y de los integrantes del grupo del 27. Su obra coincidió con magníficas producciones en otros campos artísticos: pintura (Juan Gris, Pablo Picasso, Salvador Dalí), arquitectura (Antonio Gaudí), música (Manuel de Falla) y cine (Luis Buñuel).

La expansión del periodismo favoreció la divulgación cultural. Surgieron nuevas publicaciones (ABC en 1905, "El Sol" en 1917, "Revista de Occidente" en 1923...), se introdujeron innovaciones técnicas en la impresión (rotativas[1] y linotipias[2]), se mejoró la información, y en los diarios se dio cabida a los fenómenos de masas: el cine y el deporte.

En cuanto al *cine*, que llegó a España en 1896, se difundió progresivamente por todo el territorio. Los autores vanguardistas, muy aficionados al nuevo espectáculo, lo incorporaron en sus obras. Los escritores y artistas españoles se tomaron en serio el cine desde fecha muy temprana, y tanto la prestigiosa *Revista de Occidente*, que

[1] *Rotativa*: máquina con que se imprimen los periódicos formada por grandes cilindros entre los que se desliza el papel continuo.
[2] *Linotipia*: máquina para componer caracteres en la que sale la línea en una sola pieza.

dirigía Ortega y Gasset, como la vanguardista *La Gaceta Literaria* (1927), le dedicaron una considerable atención crítica. Se crearon también cine clubes y en los años 30 ya se había establecido una industria nacional convirtiéndose el cine en espectáculo de masas. Además, con el cine llegó no solamente un espectáculo popular, sino un nuevo medio de descubrir, acentuar y aun poetizar la realidad. Influyó en las técnicas narrativas de la novela, del teatro y hasta de la poesía, a las que dotó de la inmediatez y la intencionalidad que descubrimientos como el montaje o el primer plano hicieron posible en el cinematógrafo.

Junto con el cine, los españoles ocupaban su tiempo de ocio en el *teatro*, todavía el espectáculo cultural más importante, y en los *toros*, afición colectiva. También en esta época se popularizaron los *deportes*, sobre todo el boxeo y el fútbol. El fonógrafo, el disco, la radio y la revista musical ayudaron, por su parte, a difundir la llamada canción española.

La situación cultural de los españoles fue uno de los problemas más importantes planteados a raíz de la crisis de fin de siglo. La mayoría de la población española era analfabeta (el 58'6 % en 1900). En los primeros treinta años del siglo la promoción de la educación se concretó en el fomento de la enseñanza pública y, en especial, en el desarrollo de la cultura universitaria. En este sentido hay que destacar la creación de la *Junta para la Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas* (1907) presidida por Santiago Ramón y Cajal que pretendía fomentar la investigación científica. La *Junta* creó el *Centro de Estudios Históricos* (1909), dirigido por Ramón Menéndez Pidal, eminente filólogo, y fundó la *Residencia de Estudiantes* (1910), que debía ayudar a la reforma y mejora de la vida universitaria española y en donde estuvieron escritores y artistas como Lorca, Alberti, Dalí y Buñuel, entre otros. Además, continúa la actividad de la *Institución Libre de Enseñanza* en su intento de formar una élite política y cultural al servicio de la burguesía.

Por otra parte, el hecho social y cultural más caracterizador de la vida literaria de este período fue la llamada aparición del término y condición de "intelectual" que vino a designar colectivamente a escritores o a profesionales de la erudición que compartían su actividad específica con la manifestación de opiniones y actitudes políticas, normalmente al margen de partidos concretos y como

respuesta común a los conflictos que sacudieron al país: el desastre colonial de 1898; el impacto de las ideologías proletarias (Unamuno militó en el socialismo; Azorín y Maeztu en el anarquismo); la campaña contra Maura (1909)[3] y la conjunción republicano-socialista que presidieron Pablo Iglesias y Benito Pérez Galdós; la crisis de 1917; la oposición a la Dictadura; la acogida y rectificación de la Segunda República, etc.

Durante la República se realizó una gran labor en la *educación pública* con la construcción de centros escolares y el aumento del número de maestros. Son destacables también las actividades culturales en zonas rurales organizadas por las *Misiones Pedagógicas* (grupos de estudiantes y profesores que iban a los pueblos dando conferencias, recitales, espectáculos... y que dejaban allí libros para que siguieran divirtiéndose y aprendiendo), las representaciones de la Compañía teatral *La Barraca* (subvencionada por el Ministerio de Instrucción Pública y formada por hombres de teatro y cine, escritores y estudiantes, con un repertorio de teatro clásico) y las reformas docentes y pedagógicas en Cataluña.

Por último, hay que señalar que en esta primera mitad del siglo XX se incrementó la edición y comercialización de libros. A principios de siglo se abrieron las primeras librerías modernas como la *Casa del Libro,* en Madrid, o *Catalònia* en Barcelona, y se crearon asociaciones de editores y libreros. En 1933 se inauguró la *Feria del Libro* en el paseo de Recoletos de Madrid.

1.1. Generación del 98: la narrativa de Unamuno y Pío Baroja

"En la literatura española la generación de 1898 representaba un renacimiento *[...]*. Un espíritu de protesta, de rebeldía, animaba a la juventud de 1898". Con estas conocidas palabras de una serie de artículos publicados en el periódico madrileño ABC hacia 1900, José Martínez Ruiz, *Azorín*, creaba la noción de "Generación del 98" que desempeñaría un importante papel en la crítica literaria española. Se trata de la invención de un testigo y, al tiempo, parte interesada, que

[3] El político Antonio Maura, ante la crisis de 1898 defendió posiciones reformistas. En 1902 pasó al Partido conservador del que fue líder. Presidente del gobierno en 1904 y de nuevo desde 1907, su política represiva durante la Semana Trágica le obligó a dimitir (1909). Desde entonces perdió su influencia política, aunque presidió el gobierno en 1918, 1919 y 1921.

años después, mediando la sistemática formulada por Petersen, consolidaría Pedro Salinas. Pero la idea estaba en el ambiente, y otros críticos o historiadores habían sugerido ya que la fecha del "desastre" militar español en las colonias y frente a Estados Unidos en 1898, señalaba quizá una renovación cultural en España. Sin embargo, esta idea no adquirió auténtica consistencia hasta el momento en que Azorín la bautizó afirmando que este grupo estaría formado por todos los que arrancan a escribir con ansias renovadoras y bajo el influjo de la moderna literatura europea.

Aunque el membrete de "Generación del 98" ha sido ampliamente debatido (incluso entre sus mismos "componentes", como Ramiro de Maeztu y Pío Baroja), lo cierto es que se ha impuesto y que lo único que actualmente se discute es la funcionalidad de los miembros de la Generación con respecto a los problemas que en su época tenía planteados España. En el año 1901 Ramiro de Maeztu, Pío Baroja y José Martínez Ruiz publican el llamado "Manifiesto de los tres", denuncia de las lacras sociales del país en la que proclaman la necesidad de aplicar la ciencia social a las injusticias. Ni la democracia, ni la religión, ni las ideologías sirven para remediar realmente el problema español y la solución solo puede provenir de un reformismo científico que traiga la regeneración del país.

El resultado del llamamiento de los tres fue un completo fracaso; el desengaño se apoderó de ellos y efectúan un giro ideológico que les aleja de la acción y les empuja a la ensoñación desilusionada. La evolución de los hombres del 98 (exceptuando a Antonio Machado cuyo compromiso social aumenta con los años) en el terreno de la política deriva así desde un radicalismo inicial hacia un paulatino despego por la política, cuando no hacia un conservadurismo conformista.

La Generación del 98 reúne la mayoría de los requisitos fijados por Petersen en su estudio *Las generaciones literarias* para la existencia de un movimiento generacional: edad parecida de sus miembros; formación ideológica más o menos común (la filosofía idealista de Krause ejerció una gran influencia en ellos); convivencia en un mismo medio (el Ateneo de Madrid tuvo gran repercusión como centro difusor de la cultura); manifestaciones colectivas coincidentes (visita a la tumba de Larra en 1901, banquete a Baroja...); un hecho histórico condicionante para todos ellos (catástrofe del 98); dirección de un

guía generacional (Nietzsche y Schopenhauer, ideológicamente, y, sobre todo, Larra); analogía estilística y existencia de otra generación a la que suceder (los jóvenes de entonces creían que el arte inmediatamente anterior estaba anquilosado).

Es unánime la adscripción a esta generación de autores como Unamuno, Baroja, Azorín, Antonio Machado y Ramiro de Maztu. Ángel Ganivet sería un precursor del grupo. Para algunos críticos Valle Inclán compartiría esta filiación con la modernista, pero esto valdría para todos los autores si consideramos el modernismo como movimiento englobador de toda la literatura del primer cuarto de siglo.

A las características generacionales señaladas habría que añadir el espíritu patriótico, agudizado por la desastrosa pérdida colonial, el descubrimiento del paisaje castellano y la valoración de nuestros clásicos y de otros autores como Jovellanos y Larra, además de un sentimiento pesimista de la vida, un modo de pensar radicalmente escéptico y una carencia de voluntad. Nacidos en la periferia, los hombres del 98 se dejan seducir, sin embargo, por la idea central, monolítica, del Estado. Fue la primera generación española que tenía una conciencia clara de su papel rector en la vanguardia política y social.

Por lo que se refiere a los *temas*, los que más les interesan a estos escritores son aquellos relacionados con España (sus pueblos, sus gentes, sus costumbres, su presente, pasado y futuro), así como los que permiten una reflexión sobre el hombre y su destino. Las preocupaciones existenciales se convierten también en piedras angulares dentro de las obras de Azorín, Baroja y Unamuno, especialmente. Los autores del 98 dieron gran importancia al paisaje y lo popularizaron como tema literario.

En el aspecto *estilístico*, rompen con el costumbrismo de los autores que los preceden, con la retórica ochocentista y con el naturalismo importado por los miembros más jóvenes de la generación anterior. Su estilo es voluntariamente sencillo, con un gran interés por la pureza del idioma y por los términos tradicionales y propios. En el movimiento noventayochista se manifiesta una intención de romper con los viejos moldes decimonónicos adoptando el método, coincidente con el impresionismo, de los párrafos breves, cuyos

efectos hay que buscar en el conjunto, y huir de lo vulgar con cierto sentido de lo aristocrático. Lo mismo repudian el pretendido prosaísmo galdosiano, que el revolucionarismo activo y popular de un Blasco Ibáñez.

En resumen, la Generación del 98 tiene una gran importancia en el terreno de las letras, ya que contribuyó decisivamente a la renovación literaria que se produce en los primeros años del siglo XX. Con los escritores del 98 llega un aire nuevo y reformador a la literatura española. Destaca, sobre todo, su afán de naturalidad, de sencillez y sinceridad, tanto estilístico como temático. Del 98 quedan indiscutibles conquistas como el antidogmatismo, el uso de la crítica como instrumento normal y la prioridad concedida al "problema de España".

La **narrativa** del siglo XX tiene su arranque en los escritores noventayochistas, los cuales se enfrentan al proceso creador con una voluntad decidida de ser originales y de experimentar nuevas técnicas narrativas. Azorín propugnaba como ideal de la novela futura el total rompimiento con cualquier artificio o convención y el acercamiento a la vida misma, en el deseo de que la novela sea como ésta, "diversa, multiforme, ondulante, contradictoria".

La novela de principios de siglo ya no se esfuerza por describir la realidad; se aparta de la reconstrucción "nacional" de las historias y de las mentalidades. Aunque Pérez Galdós, que muere en 1920, prosiga la elaboración de sus "Episodios Nacionales", y aunque la obra de Pardo Bazán, que desaparece en 1921, desprenda sus últimos fulgores, se trata de los supervivientes de una época caduca. A partir de ahora, lo "real como la vida misma" ya no constituye un ideal estético, a pesar de que Baroja observe atentamente las costumbres del pasado y del presente, y saque original partido de los efectos de realidad. Lo importante en esta época ya no es la historia que se cuenta, sino "cómo se cuenta". Ya no satisface el escribir desde una perspectiva única e invariable, como hasta entonces. La pervivencia del narrador omnisciente como último informador del relato será una teoría de la "vieja" novela, de la novela realista. Ahora se buscarán nuevos puntos de vista, nuevos ángulos narrativos que proporcionan una mayor riqueza de visión y de información para el lector.

Así pues, realismo y naturalismo, que cristalizaron la reflexión sobre la novela a finales del siglo XIX, ya no despiertan las mismas emociones. Por lo tanto, el siglo XX está preparado para todas las experimentaciones: el análisis psicológico, el absurdo y la ironía invaden la escritura; la fantasía se apodera del escenario literario. Lo cotidiano sustituye a lo épico, el tedio hace las veces de aventura espiritual, la abulia[4] alimenta toda una escritura de rechazo y de defensión. De Unamuno, Baroja y Azorín procede esa escritura que seguirá siendo la de un Juan Benet en los años 60. Con Valle Inclán, lo grotesco instalará su tablado por cien años.

En los últimos años de la Restauración, caracterizados por profundas modificaciones en la sociedad española, sobreviene la crisis de la novela y se expresa la necesidad de cambio. El año de la coronación de Alfonso XIII, 1902, señala el nuevo arranque del género en España con la publicación de cuatro obras representativas de la transformación de estilo y tono: *Amor y pedagogía*, de Unamuno; *Camino de perfección*, de Baroja; *La voluntad*, de Azorín y *Sonata de otoño*, de Valle Inclán. Estos cuatro novelistas son hijos de la Restauración: Unamuno es de 1864, Valle Inclán de 1865, Baroja de 1872 y Azorín de 1873. Aunque nacidos en otros lugares, todos ellos se sienten atraídos por Castilla, Madrid o Salamanca, y todos luchan por la "regeneración" de España.

Miguel de Unamuno (1864-1936) nació en Bilbao, en el corazón de la ciudad vieja, y vivió en su infancia dos dramas traumatizantes: a los seis años la muerte de su padre; a los diez años, el bombardeo de su ciudad natal por las tropas carlistas, durante la segunda guerra fratricida. Fue educado de forma tradicional y la influencia de la religión perdurará en él hasta su llegada a Madrid. Se licencia en Filosofía y Letras y en 1884 defiende su tesis sobre "La crítica de la cuestión del origen y de la prehistoria de la raza vasca". Entretanto, descubre a Hegel y abandona sus creencias religiosas. Siete años más tarde (1891) se casa con Concha Lizárraga, su amor de la infancia, que le dará ocho hijos. Las preocupaciones económicas serán la cruz constante de su vida. Murió en Salamanca (en cuya universidad ejerció el cargo de rector) al acabarse el primer año de la guerra civil (31 de diciembre de 1936).

[4] *Abulia*: carencia de voluntad o de la energía necesarias para realizar algo.

La contradictoria figura de este vasco polemista, a quien se considera como el guía ideológico de la Generación del 98, siempre en lucha tenaz con los demás y consigo mismo, dejó su huella en todas las manifestaciones del espíritu. Fue un profundo poeta, un pensador angustiado por la duda religiosa, un serio dramaturgo y un novelista, aunque su valor como tal haya sido puesto en duda no pocas veces. La afirmación de la personalidad propia, la lucha contra el instinto, el afán de dominio sobre los demás, la distancia entre la vida y la filosofía, la relación de dependencia entre los seres humanos, son los temas obsesivos de una narrativa descarnada, poblada de personajes a la vez enterizos y problemáticos, y en cuyo fondo suele alentar una vigorosa y crítica visión de la realidad provinciana española cuya estricta trabazón (noviazgo, matrimonio, hermandad, filiación y nepotismo[5]) es el germen de los conflictos.

Su primera novela, *Paz en la guerra* (1897) es el fruto de diez años de trabajo de campo por parte de Unamuno, ayudado por sus recuerdos, sus anotaciones en numerosos cuadernos y sus esquemas. Evoca la historia de la segunda guerra carlista vivida en Bilbao, que es el verdadero protagonista de la novela. Más que narrar los hechos de los jefes militares y de los políticos, el autor pretende con este libro contar la que denomina "intrahistoria", la de las gentes sencillas que no aparecen en los libros de historia. Es una novela que supone además la presentación del pensamiento paradójico de su autor: al final de la novela, Pachuco Zabalbide (uno de los protagonistas) buscará la paz en la guerra misma.

Unamuno, que era un hombre de múltiples talentos (dramaturgo, poeta, ensayista...) y contaba con una producción filosófica y periodística considerable, publicó entre 1902 y 1931 unas siete novelas que constituyen diversas etapas de su arte así como la búsqueda de un nuevo estilo narrativo. A ellas habría que añadir las numerosas novelas cortas que pueden ser consideradas como una de las claves de su obra.

Amor y pedagogía (1902) inaugura una nueva forma de novelar: el realismo deja paso al mundo de la farsa; los personajes de carne y hueso a los muñecos de guiñol. Mezcla el cientificismo, la sugestión

[5] *Nepotismo*: modo de comportarse de quien reparte u otorga cargos o empleos públicos entre sus parientes.

femenina y el absurdo. Es la historia de un hombre que se casa para tener un hijo del que quiere hacer un futuro genio mediante una pedagogía científica. Pero el fracaso será completo y el hijo se suicidará, ilustrando así el escepticismo del autor frente a una ciencia hipotética, a través de una sátira implacable del positivismo aplicado sin límites. Esta obra sorprendió a un público acostumbrado a un tipo de prosa de imaginación muy diferente, y algunos escritores y críticos la acusaron de no ser en modo alguno una novela, a lo cual Unamuno replicó destempladamente que si los lectores no querían considerarla como una novela, que la llamasen "nivola". En su prólogo-epílogo a la segunda edición de *Amor y pedagogía*, define las "nivolas" como "relatos dramáticos acezantes[6], de realidades íntimas, entrañadas, sin bambalinas[7] ni realismos en que suele faltar la verdadera, la eterna realidad, la realidad de la personalidad".

Después de *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), brillante y a veces discutible exégesis[8] de la inmortal novela de Cervantes, publicada con ocasión de su tricentenario, *Niebla* (esta vez subtitulada "nivola") publicada en 1914, obtiene un éxito internacional (fue traducida a quince idiomas) que contrasta con la acogida más discreta que tuvo en España. Aunque los personajes no dejen de ser fantoches manejados al arbitrio de su creador, la novela señala una madurez de estilo y de concepto que inaugura la etapa narrativa más firme del novelista. La obra es también una significativa representación del 98: la abulia, el fracaso, lo cotidiano, el hastío.

Con Augusto Pérez, su protagonista, Unamuno inventa un personaje pirandeliano: éste es engañado por una mujer interesada y verdaderamente mala en el fondo, que acaba por abandonarlo. Se interesa entonces por una planchadora; la situación no puede ser más trivial, incluso vulgar. Pero a medida que se acerca el desenlace, el autor va imponiendo un tono trágico. La vertiente cotidiana de la vida en provincias, con sus prejuicios y sus debilidades, dan una dimensión extraordinaria al propósito intensamente humano de Unamuno en esta novela de la vida mediocre de un "pobre joven" lleno de abulia y asco por la vida. Será víctima de su creador, que lo suprimirá a pesar suyo. Como personaje de *Niebla*, Unamuno asume el papel de un dios

[6] *Acezante= acezoso*: jadeante, que respira con esfuerzo.
[7] *Bambalina*: bastidor forrado de lienzo que cruza el escenario del teatro de lado a lado y que forma la parte superior de la decoración.
[8] *Exégesis*: explicación o interpretación filológica, histórica o doctrinal de un texto.

contra el cual, si existe, es un deber de los seres humanos luchar y rebelarse. La rebelión tal vez no consiga nada en cuanto a cambiar nuestro destino, pero devolverá a la existencia humana una cierta dignidad.

Abel Sánchez (1917) subtitulada por el autor como "historia de una pasión", representa la plena madurez de Unamuno. El tema de esta obra es la envidia, la "envidia de Caín" o el "cainismo", que Unamuno considera la base de todos los males del país, en una versión moderna, austera, sin ambiente exterior. La acción se desarrolla a través de dos vidas paralelas: la de un médico, Joaquín Monegro (personificación contemporánea de Caín) y la de un pintor, que es el propio Abel. La hija del primero se casa con el hijo del segundo, pero el nieto, entre los dos abuelos, siente preferencia por Abel. Este, víctima de un ataque cardíaco, muere en brazos de quien se cree su asesino, que llevará el peso de esta muerte en su conciencia. Unamuno pinta admirablemente una de esas pequeñas ciudades españolas que sufren una trágica existencia cotidiana, dominada por "la envidia del prójimo".

Tres novelas ejemplares y un prólogo (1920) reúnen los mismos personajes "agónicos" que las dos novelas precedentes. Es esta una trilogía de la voluntad, pues las tres historias giran en torno a un protagonista decidido a someter o a destruir todo aquello que se oponga a sus designios, despreciando toda convención moral o social. En estos tres relatos se expone una teoría de la personalidad bastante sencilla. A la división que hace Oliver Wendell Holmes de la personalidad humana en tres modalidades del ser –lo que creemos ser, lo que otros creen que somos, y lo que realmente somos- Unamuno añade una cuarta modalidad: lo que deseamos ser, el "querer ser". Considera que esta última es existencialmente la más importante, ya que determina la conducta humana. Sus tres protagonistas quieren ser algo distinto de lo que realmente son, pero todos consiguen, al menos durante un tiempo, ser para los demás lo que en su fuero interno quieren ser.

La tía Tula (1921) tiene un armazón narrativo básicamente realista. Uno de los propósitos de la novela es estudiar la psicología de una mujer que tiene fortísimos impulsos maternales y una invencible aversión por la impureza del acto sexual. El mundo que Unamuno nos describe en esta novela es, sin duda, el más agobiante de toda su

creación narrativa. La figura de la tía Tula es la más importante en la galería de sus personajes femeninos.

En las tres novelas cortas de 1930, *San Manuel Bueno, mártir; La novela de Don Sandalio, jugador de ajedrez* y *Un pobre hombre rico, o el sentimiento cómico de la vida*, escritas al regreso del exilio, la primera se presenta como la autobiografía de un cura contada por una feligresa que es su hija espiritual. En ella Unamuno logra hacer comprender mejor la existencia de la duda sin explicaciones prolijas, dejando sencillamente que la vida del personaje se desarrolle ante el lector. Plantea, pues, el angustioso problema de la duda religiosa y la necesidad de salvar en su desolación interior la ingenua fe de los demás. El deseo más fervoroso de Don Manuel, el protagonista, es que el pueblo esté contento; su deber, vivir para el pueblo y para él morir. Hay que hacer que el pueblo viva, aunque sea de ilusión. Don Manuel muere en olor de santidad y su heroísmo es el de haber mantenido en la esperanza de inmortalidad al pueblo entero cuando él no la tenía. Es tal vez la obra más conseguida de toda su producción narrativa tanto por su forma como por su hondura temática.

Pio Baroja (1872-1956) nació en San Sebastián, en el seno de una familia burguesa acomodada y culta y efectuó en su infancia muchas lecturas novelescas, sobre todo folletines franceses. Por los destinos profesionales de su padre (que era ingeniero), vive primero en Pamplona y luego en Madrid. Realiza estudios de medicina y presenta su tesis doctoral sobre el dolor en 1894. Ejerce trece meses como médico en un balneario de la costa vasca, pero renuncia a la medicina para suceder a su tía abuela en la dirección de una panadería industrial en Madrid. Tras su fracaso también en este negocio, se dedica a la literatura, actividad que ya no abandonará. Fue entonces cuando trabó amistad con Maeztu y con Azorín con quienes publica el "Manifiesto de los tres" ya mencionado.

Vidas sombrías (1900) reúne sus primeros relatos. Era el punto de partida de una nueva dedicación que iba a durar casi sesenta años. Baroja publicará 61 novelas de las que 22 pertenecen al conjunto de narraciones históricas titulado *Memorias de un hombre de acción*. Su obra se organiza en forma de trilogías e incluso de tetralogías.

Se entusiasma por una vieja casona abandonada en el País Vasco, Iztea, y a partir de 1912 se convierte en el eremita de Vera de Bidasoa. A los 60 años, cuando era conocido en España por sus opiniones anticlericales e individualistas, se convierte en blanco de los fanáticos de Navarra; es hecho prisionero en 1936, en San Esteban, y está a punto de ser fusilado por los carlistas, pero el comandante Martínez Campos le salva y consigue llegar a su pueblo de Vera para cruzar inmediatamente la frontera hacia Francia donde permaneció cerca de cuatro años.

A su regreso a España, es un anciano cansado que, no obstante, prosigue su producción narrativa: *El caballero de Erláiz* (1941), *El puente de las ánimas* (1944)... Muere en 1956 y es enterrado en el cementerio civil de Madrid. Previamente, la considerable obra del escritor se había enriquecido con varios textos autobiográficos y con los siete tomos de sus memorias titulados *Desde la última vuelta del camino* (1944-1949). Fue un trabajador infatigable como escritor, un lector constante y un incansable viajero por España y Europa.

Su amargo pesimismo puede deberse a la falta de convicciones religiosas o políticas, a la carencia de alguna finalidad en la vida, a la que, en sus novelas, nos presenta como fea, cruel y dolorosa; una lucha continua en la que el débil siempre sale perdedor. Baroja reunió en su persona todos los "antis" posibles de su tiempo: era anticlerical antimilitarista, anticristiano, antijesuíta, anticomunista, antisocialista... En lo que respecta a su ideología política, Baroja pasó del anarquismo juvenil a un liberalismo radical y acabó en el escepticismo absoluto.

Como todos los hombres del 98, Baroja se opuso al retoricismo, tan abundante en la novela del siglo XIX. A los párrafos elocuentes y caudalosos opuso él su período corto, ceñido y concreto. Al diálogo engolado y teatral contrapuso el estilo coloquial, realista, libre de artificios. Claridad, precisión y rapidez son las tres notas fundamentales de su prosa. Sus teorías sobre la creación literaria pueden resumirse en tres afirmaciones principales: que el arte es inmensamente inferior a la vida, y que por lo tanto debe basarse en la observación de ésta; que el estilo ideal consiste en expresarse de una manera breve, directa y precisa; y que la novela es un género informe y sencillo que ha de juzgarse según su capacidad de entretener al lector. Su concepción de la novela es similar a su concepción de la vida: no acepta ninguna restricción y defiende lo que se ha llamado

"novela de argumento disperso". Según el propio autor, "la novela es un saco donde cabe todo".

Los soportes del arte narrativo barojiano son: captación ambiental, ritmo dinámico y aliento vital. El ambiente es un elemento de primordial importancia y funciona como factor de cohesión de diversos materiales heterogéneos y como marco en el que se desarrollan los distintos episodios. El ritmo de sus novelas es rápido, sustentado en el dinamismo y en la vitalidad. Ese ritmo lo consigue Baroja a través de varios procedimientos, como la acción ininterrumpida y trepidante, el constante desfile de figuras humanas, las hábiles concentraciones de escenas dialogadas, los rápidos cambios de escenario, el recurso del suspense y la frase breve.

Por otra parte, los personajes de Baroja están sacados de la realidad que lo circunda, incluidas sus propias circunstancias, y son numerosísimos. Luis S. Granjel[9] los clasifica en cuatro grupos:

a) El "espectador", que observa la acción generalmente sin intervenir de forma directa en ella. Suele identificarse con el autor.
b) El "abúlico", que huye de la acción y es vencido por la sociedad. Abunda en las primeras novelas.
c) El "triunfador", inspirado en Nietzsche, que desprecia la democracia y cualquier tipo de igualdad humana. Para él solo hay dos clases de hombres: los triunfadores y los perdedores.
d) El "aventurero", que es capaz de pasar por encima de cualquier traba social, de sentimentalismos o cualquier otra debilidad. Son personas de éxito que encarnan el ideal barojiano. Pero siempre terminan defraudados, vencidos de alguna forma.

La producción de Baroja solo es comparable en extensión a la de un Balzac o un Galdós. La agrupación en trilogías adoptada por el autor parece arbitraria ya que en algunas de ellas reúne obras que tienen poco que ver entre sí, mientras deja a otras aisladas cuando podían integrarse a otras más parecidas. Hablaremos solo de algunas de ellas.

[9] *Baroja y otras figuras del 98*, Madrid, Guadarrama, 1960.

De la trilogía *Tierra vasca*, destacan dos novelas: *El mayorazgo de Labraz* (1903) y *Zalacaín el aventurero* (1909). La primera es un cuadro tenebrista, un aguafuerte de corte folletinesco y romántico, situado en un escenario levítico[10] y clerical. Pese al tono melodramático dominante hay en la obra fragmentos muy logrados. *Zalacaín el aventurero*, en la que se narran las aventuras de un joven de la guerra carlista, supone uno de los mayores aciertos del novelista vasco. En la simpática figura de Martín Zalacaín, un muchacho de modesto origen campesino, listo, decidido y generoso, pone Baroja muchos recuerdos de su juventud y de su tierra. Es el arquetipo del hombre de acción. Novela abierta a los caminos y aventuras de la guerra carlista, da sensación de frescura y naturalidad pocas veces igualada por el novelista.

De *La vida fantástica*, una novela muy barojiana es *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901). La novela es muy divertida y sus extravagantes personajes (el raro inventor Silvestre Paradox y el doctor Labarta) la convierten en una jovial mascarada. En *Paradox, rey* (1906), escrita en forma dialogada casi en su totalidad, nos encontramos con una diatriba antiimperialista: la extinción, por parte de una potencia colonial, de una utópica sociedad indígena. La escribe en una época en la que la labor colonizadora en África era disfrazada como un deber humanitario. Es un cuento filosófico, adornado con elementos folletinescos, una farsa grotesca, utópica y nihilista a la vez. Sin ningún punto de contacto con las anteriores, la otra novela de la trilogía, *Camino de perfección* (1902), puede considerarse como una de las mejores y más trascendentales del autor. Su protagonista, Fernando Osorio, hilo conductor del relato, es un ser frustrado por la oscilación entre una enfermiza sexualidad y unos morbosos impulsos místicos provocados por el peso del ambiente tradicional que ha anulado su voluntad. La estructura de la novela es episódica; Osorio recorre su "camino de perfección" (parodia de la literatura mística de Santa Teresa) y lleva a cabo dos viajes: uno real, exterior, a través de distintas tierras españolas, y otro figurado, interior, constituido por su evolución psíquica hasta su curación final.

De todas las trilogías de Baroja, *La lucha por la vida*, primera trilogía publicada como tal, es la más unitaria, la única en que un mismo personaje discurre por todas sus novelas, aunque el papel de

[10] *Levítico*: que está muy influido por la iglesia o por el clero.

protagonista se desplace en la última. La trilogía muestra el largo aprendizaje de Manuel: mozo de pensión, zapatero, verdulero, panadero, trapero, golfo, cajista y tipógrafo de imprenta. Como luchador pragmático, llega al triunfo social dejando atrás el doloroso fracaso de muchos (Leandro, Vidal, su hermano...). *La busca* (1904), *Mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905), son las novelas del Madrid suburbial de la época, y el tipo de Manuel, golfo que se encarrila por el camino de la vida de orden, en contraste con el de su hermano Juan, sacrificado por la defensa de los ideales anarquistas, aparecerá algunas veces en nuestra novelística reciente (por ejemplo, en *La forja de un rebelde*, de Arturo Barea). Con estas obras Baroja estuvo cerca de lograr la perfecta novela revolucionaria y reflejó la peculiar vitalidad del mundo marginal madrileño entre el "lumpen", la pequeña burguesía desclasada y el naciente proletariado.

La primera novela de la trilogía, ***La busca***, es la mejor y una de las más esenciales en la obra total del autor. Todo el concepto barojiano acerca de la crueldad de la vida está desplegado en esta sucesión de cuadros, sin comentarios que pudieran hacerlos tendenciosos, pero de los que se desprende una indudable simpatía por la figura de Manuel, arrastrado por su falta de voluntad a intervenir en pequeños hechos delictivos. *La busca* es la novela de los marginados, de los olvidados por la sociedad, abocados a la vida extrasocial: prostitución, golfería, mendicidad, delincuencia. En las otras dos novelas la anécdota se hace más movida e interesante. Manuel, iniciado en la profesión de tipógrafo, se establece y se casa. Juan, el hermano pequeño de Manuel, exseminarista y escultor, de ideas anarquistas, acude enfermo al lado de su hermano y se convierte en el protagonista de *Aurora roja*. Iluminado y generoso, fracasado por exceso de idealismo, la muerte será para él una liberación.

De la trilogía *El pasado*, la primera novela, *La feria de los discretos* (1905), es totalmente independiente. Se trata de un relato de intrigas y aventuras protagonizado por otro hombre de acción, Quintín García Roelas, temerario y amoral, que llega a poderoso diputado con gran provenir. De ambiente andaluz, narra la llegada al poder, a través de peldaños utilizados sin escrúpulos, de ese hombre de acción. *Los últimos románticos* (1906) y *Las tragedias grotescas* (1907) son en realidad una sola novela, un gran friso histórico que sitúa a una familia española en el París del segundo imperio. La figura del protagonista,

don Fausto Bengoa, tiene la grandeza y la miseria de un personaje de Balzac.

La trilogía *La raza* contiene dos novelas ligadas por el mismo nudo argumental, *La dama errante* (1908) y *La ciudad de la niebla* (1909), y una tercera independiente, *El árbol de la ciencia* (1911). Las dos primeras narran la fuga de Madrid del doctor Aracil y de su hija como consecuencia de la presunta complicidad del médico en el atentado contra los reyes. Mientras en *La dama errante*, novela de camino, se nos describe la larga ruta que conduce a Portugal por tierras castellanas y extremeñas, la acción de *La ciudad de la niebla* se desarrolla en Londres, donde recalan los fugitivos. Tanto el padre como la hija sellan su vida en sendas frustraciones: el doctor Aracil claudica de sus ideales ante la primera tentación de comodidad que se le brinda; su hija fracasa en su empeño de construirse una vida independiente y se somete a un matrimonio sin amor.

Con ***El árbol de la ciencia*** nos hallamos ante una de las más importantes novelas de Baroja, no tanto por sus valores estéticos, como por los ideológicos y por resumir, de un modo muy completo, los problemas de la vida nacional que preocupaban a los hombres del 98. Es la novela que mejor expresa la crisis existencial del tránsito del siglo XIX al XX. Novela de personaje, en la etopeya de Andrés Hurtado, joven médico sin vocación, con un sentido crítico que le amarga toda su vida, hay bastantes rasgos autobiográficos del médico Baroja, que tan poco tiempo soportaría su profesión. Decepcionado Andrés por no hallar lo que esperaba encontrar en las aulas, por lo chato dl ambiente intelectual del país, por un triunfalismo absurdo, y "por esa tendencia natural a la mentira, a la ilusión del país pobre que se aisla", va inclinándose hacia "un anarquismo espiritual basado en la simpatía y la piedad". Los ideales filosóficos de Andrés, para quien son indemostrables la idea de Dios y la de libertad, le llevan a creer en la ciencia como "la única construcción fuerte de la humanidad". Su experiencia como médico en Alcolea del Campo le hace más crítico aún sobre la mala intención de la gente, el fanatismo religioso, la ineptitud de los que mandan, el caciquismo turnante, etc. Andrés se indigna al ver a la gente indiferente, al encontrar a los españoles faltos de patriotismo. Luego se casa y es feliz, pero su felicidad es efímera. Muere su esposa y su hijo tras el parto y él se suicida.

A la trilogía *Las ciudades* corresponden dos de las mejores novelas de Baroja: *César o nada* (1910) y *El mundo es ansí* (1912), y una tercera, *La sensualidad pervertida* (1920), autobiografía sentimental de Baroja proyectada en la vida de Luis Murguía, a quien la experiencia social y la moralidad represiva convierten en un neurótico sensualmente degenerado. *César o nada* es una de las novelas barojianas que más resisten el paso del tiempo. Se trata de una obra viva, llena de las ideas del autor contra todo. Está formada por dos partes y un prólogo que presenta al protagonista y su ideología. En la primera parte, César aparece en Roma buscando relaciones y medios para realizar su programa político inspirado en la divisa de los Borgia: "Aut Caesar aut nihil"[11]. Al mismo tiempo, Baroja presenta una sátira impresionante de la sociedad romana dominada por la Iglesia. La segunda parte muestra la reforma de César en Castro Duro, pueblo de la geografía moral de España, aplastado por un caciquismo político-económico y por la Iglesia. Elegido diputado, César Moncada saca al pueblo de su letargo con su plan regeneracionista; pero su lucha fracasa al ser mortalmente herido por un asesino a sueldo de las fuerzas retrógradas. En *El mundo es ansí* Baroja nos presenta uno de sus mejores tipos femeninos, el de la joven rusa Sacha que, casada en segundas nupcias con un español, vive en España durante algún tiempo hasta que, convencida de la inutilidad y egoísmo de su esposo, opta por separarse de él, sin hacer caso de la fervorosa amistad de Arcelu, un periodista en el que apunta un *alter ego* del novelista.

La trilogía o tetralogía (porque la última obra se compone de dos títulos) *El mar* hace de Baroja uno de nuestros pocos novelistas marineros. La primera novela de la serie, *Las inquietudes de Shanti Andía* (1911), es una novela de aventuras de primer orden. Las peripecias del protagonista y de su tío Juan de Aguirre en sus derrotas por diversos mares, las andanzas de los buques traficantes de carne negra, sin que falten tesoros escondidos, rebelión de tripulación, tempestades... y el lazo de una interesante intriga sentimental, hacen de ella una de las más valiosas novelas de aventuras marineras de la literatura española, comparable con las de Stevenson, Conrad o Melville.

Entre los años 1913 y 1935 publicó Baroja 22 volúmenes más o menos relacionados con la vida de aventura e intriga de un lejano

[11] "O Cesar, o nada".

antepasado suyo, don Eugenio de Avinareta, conspirador, guerrillero y agitador del siglo XIX, cuya biografía nos ha dado el propio autor en *Avinareta o la vida de un conspirador* (1913). La serie abarca los acontecimientos de la vida española desde la guerra de la Independencia hasta los días de la regencia de María Cristina, pasando por períodos tan interesantes como el reinado de Fernando VII y las convulsiones entre cristinos y carlistas tras la muerte de este monarca.

1.2. La generación novecentista: Ramón Pérez de Ayala y su obra narrativa

Si aceptamos el método de las generaciones como esquema útil para la historia de la literatura, habría que decir que los autores novecentistas forman la segunda generación literaria española del siglo XX, inmediatamente después de la llamada del 98 con la que conviven eficazmente ya que comparten inquietudes literarias y vitales. Está integrada por un grupo de autores nacidos en torno a 1880, que se dan a conocer en los primeros años del siglo XX pero que alcanzan su preponderancia en la segunda década.

También se la ha llamado generación "europeísta" porque, contrariamente al 98, tan apegado al casticismo y a Castilla, miran atentamente a Europa; generación de los "intelectuales", por la rigurosa dedicación de casi todos sus integrantes a una actividad cultural que incluye y desborda lo literario convirtiéndolos en peculiares hombres de ciencia, en ensayistas (a partir de ellos el intelectual pasó a ser considerado como una persona influyente y destacada en la sociedad), y "generación de 1914", año en que comenzó la Primera Guerra Mundial, acontecimiento histórico que supuso (según algunos) el efectivo final del siglo XIX para dejar paso a una nueva época.

La generación novecentista trajo a la cultura española muchas de las características universales que conforman la época de entreguerras. Aproximadamente una veintena de nombres constituye la plana mayor del novecentismo, entre ellos Pérez de Ayala, Gabriel Miró y Wenceslao Fernández Florez (novelistas); Manuel Azaña (más conocido como político que como crítico literario, que lo fue, sobre todo de Valera); Eugenio d'Ors y Ortega y Gasset (filósofos); León Felipe (poeta); Américo Castro (filólogo e historiador); Madariaga

(poeta, novelista, biógrafo, historiador...); Gómez de la Serna (escritor); Marañón (médico e historiador), etc... Esta nómina de autores confirmaría la idea de algún crítico que piensa que "novecentismo" es un término que debe usarse básicamente en torno a una idea de orden intelectual, filosófico e ideológico, más que literario, estético o generacional y que numerosos autores quedan tradicionalmente englobados en el novecentismo porque en dicho movimiento se defiende una estética "deshumanizada" lo que expresa una concepción común a casi todas las formas de vanguardia.

El año 1910 podría considerarse como el año decisivo de la historia de la generación novecentista. Suceden en él varios hechos importantes: uno es el de las fundaciones culturales, el Centro de Estudios históricos y la Residencia de Estudiantes, encaminada a "formar una clase directora, consciente, leal e informada" (en palabras de Alberto Jiménez, su director); el otro, el triunfo en las oposiciones a catedráticos universitarios de Ortega en Metafísica (Madrid) y de Federico de Onis en Lengua y Literatura (Oviedo); y un tercer hecho: la conferencia que pronunció Ortega en la sociedad bilbaína "El Sitio" acerca de *La pedagogía social como programa político*. Tales hechos indican algunas de las características más relevantes del novecentismo: el rigor científico de quienes trabajarán en el Centro de Estudios Históricos y, respecto a la segunda de las fundaciones, la Residencia de Estudiantes, el deseo de constituir una minoría preparada para el ejercicio de su misión rectora. A ello habría que añadir el cambio renovador de la institución universitaria que realizarán catedráticos como Ortega y Federico de Onis, y la preocupación del primero por educar políticamente a la masa de compatriotas.

Por otra parte, los novecentistas como conjunto representan a la burguesía asentada y con pretensiones modernizadoras. Su conciencia intelectual se manifiesta en la crítica a la sociedad dominante y en la prédica[12] de una nueva. Estos "ilustrados" encabezan un nuevo movimiento regeneracionista, alejado del irracionalismo finisecular y deseoso de encarnarse en fórmulas institucionales de estirpe liberal. El reformismo novecentista es heredero del krausismo decimonónico. Su propósito es conseguir, a través de la cultura y la ciencia, la transformación social de España. El intelectual se

[12] *Prédica*: discurso vehemente y apasionado.

autopropone como un intermediario entre los grupos sociales en conflicto. Su función es modificar la mentalidad burguesa para que encabece los cambios que indefectiblemente han de llegar.

Los autores novecentistas (entre los que abundan los ensayistas) compartían una estética general, válida sobre todo para los creadores narrativos que se podría concretar en estas características:

- Distanciamiento entre el autor y su obra; separación entre obra de arte y realidad.
- La obra de arte tiene solo un valor estético. Es el punto de partida de lo que más tarde Ortega llamará "la deshumanización del arte", que tendrá una gran incidencia en los movimientos de vanguardia.
- Rigor y pulcritud en el estilo.

En el aspecto ideológico, los novecentistas, como intelectuales que son, propugnan un racionalismo científico como base del pensamiento. La formación científica y el rigor intelectual serán los pilares sobre los que hay que edificar una España más culta, más abierta, menos dogmática y, en fin, más europea.

Ramón Pérez de Ayala (Oviedo, 1880 – Madrid, 1962) es ejemplo de escritor intelectual. Poseía una considerable cultura clásica y moderna, fue defensor del humanismo, riguroso en sus gustos y discrepancias y excelente conocedor del lenguaje que empleaba en su obra, variada y extensa (abarca el verso, el ensayo y la narración). Gran viajero por tierras de España y del mundo, como un buen descendiente del 98 y un cosmopolita de su generación, analiza, ahonda en lo que ve, con ojos de pintor y con mente de pensador.

Este autor, en su novelística, diserta en tonos didácticos, líricos, intelectuales o moralizadores, sobre la degradante realidad de la vida española de su tiempo. Así, la brutalidad, la incultura, la educación (antieducación), servida en los colegios jesuitas, la vida madrileña exenta de aspiraciones y con frecuencia chabacana y grosera, son temas que van apareciendo a lo largo de su producción. Lo más sobresaliente en Pérez de Ayala desde el punto de vista estético, es su afán constante por experimentar literariamente. Su interés por la

renovación técnica y formal, especialmente, tiene una finalidad: poner en tela de juicio la validez artística del realismo tradicional.

La obra narrativa de Pérez de Ayala abarca desde 1902, fecha del relato *El otro hermano Francisco*, hasta la concesión del Premio Nacional de Literatura a *Tigre Juan* (1926) que sería su última novela. El propio autor distinguía en su obra narrativa cuatro grupos dispuestos en orden cronológico: primero, relatos de juventud, como los reunidos en *Bajo el signo de Artemisa*; segundo, novelas generacionales, que son las que tienen como protagonista a Alberto Díaz de Guzmán y que, según Ayala, formaban parte de un vasto plan para "reflejar la crisis de la conciencia hispánica" desde principios del siglo XX; tercero, novelas poemáticas de la vida española (novelas cortas); cuarto, novelas de temas universales más ambiciosas en contenido y técnica.

Las cuatro novelas generacionales –*Tinieblas en las cumbres* (1907), *A. M. D. G.* (1910), *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913)- relatan la vida de Alberto Díaz de Guzmán desde sus años de colegial hasta la muerte de Fina, su novia. La estructura de estas novelas es tradicional y por ellas desfilan ambientes y personajes conocidos en el mundo literario madrileño. En estos relatos Ayala se muestra fuerte, realista, con un fondo amargo y pesimista en que la concepción trágica de la vida se disfraza de ingenioso humorismo.

El valor de ***A. M. D. G.*** (iniciales del lema jesuita "Ad Maiorem Dei Gloriam"), que lleva como subtítulo *La vida en un colegio de jesuitas*, es el de un testimonio. Bertuco (diminutivo asturiano de Alberto Díaz de Guzmán), un pobre niño sin madre y alejado del padre, víctima de la brutalidad de alguno de sus presuntos educadores, con solo el afecto de un tío y de una vieja criada de la casa, miembro de familia acomodada, niño nada vulgar, de espíritu generoso y vivaz inteligencia, no encuentra después en la vida, cuando joven y hombre, su camino. Su existencia será por ello un avanzar y retroceder, un prolongado pensar y repensar que no se traduce en acción efectiva. La novela, la más polémica de las de Ayala, es un melodrama en forma narrativa, un alegato casi panfletario contra la educación de los jesuitas. Puesto que el mismo Ayala afirmó que las novelas de este grupo pretenden "reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica desde principios de este siglo", algunos críticos han advertido en su joven protagonista rasgos anímicos asimilables al noventayochismo y

al novecentismo. Es evidente que su posición crítica, revisionista, le llevan al abandono, al pesimismo.

Tinieblas en las cumbres, cuya primera edición se publicó con el seudónimo de "Plotino Cuevas" y con un prólogo gracioso e irrespetuosamente irónico, retuerce lo picaresco y lo trágico, en intenso aguafuerte en que los tipos, el ambiente, el paisaje, se llenan de vida, de humor, de poesía. Es, en cierto modo, una muestra de novela lupanaria[13], modalidad entonces muy en boga, en el marco de una tradición literaria "secreta" por la que Ayala sintió algo más que una predilección estética. Entre esas "tinieblas" (las de un eclipse de sol que el protagonista y sus amigos van a presenciar con unas prostitutas) nace a la realidad la sensibilidad enfermiza de Alberto Díaz de Guzmán, su personaje.

En *La pata de la raposa* Alberto Díaz de Guzmán se destaca como intelectual pesimista, contradictorio, abúlico. Es una novela de rica pintura de tipos, de contrastes entre pasión pura y turbios complejos sensuales de final desolador y doliente; es otra obra de valor personal humano. En ella se retoma la perplejidad de Alberto al final de su paso por las tinieblas y establece su estructura en un hábil balanceo de contrarios: la conciencia de pecado y la libertad, la llamada del terruño y la inquietud de lo cosmopolita, el autoanálisis y la espontaneidad. Como las raposas lamen la pata que prendió el cepo, Alberto ha de romper también con un pasado (que dibujaba su futuro de señorito de aldea) para buscar la libertad.

Por último, en *Troteras y danzaderas* apunta, además, otro elemento: la crítica españolista; Antón Tejero (que es Ortega) y Raniero Mazorral (que es Ramiro de Maeztu) predican que los jóvenes del momento están llamados ineludiblemente a preocuparse por su patria, a hacer algo por ella. Además, la bohemia literaria que aparece en la novela, encierra claras alusiones al mundo coetáneo de las letras. Constituye una visión de la vida intelectual a finales del primer decenio del siglo XX en un Madrid mísero, nocturno y alucinado. Bajo nombres supuestos, como hemos visto, desfilan, entre grotescos y patéticos, los grandes nombres del momento, pero también las inevitables cocottes[14], los pedigüeños, los señoritos calaveras...

[13] *Lupanaria*: que tiene relación con el lupanar, y *lupanar*: prostíbulo, casa de prostitución.
[14] *Cocotte*: Voz francesa: mujer galante.

Las tres "novelas poemáticas de la vida española", *Prometeo, Luz de domingo* y *La caída de los limones* se reúnen en volumen en 1916 y constituyen como un intermedio o transición entre lo anterior –grupo de novelas generacionales- y lo por venir –novelas de temas universales-. En ella se apunta a un nuevo procedimiento novelístico: empieza a restar importancia al desarrollo de la "historia" que se narra. Le interesa más hacer un comentario sobre la degradación de la vida moderna respecto del modelo original, el clásico. Algunos retazos de la vida española constituyen la base argumental de estas novelas cortas, que llama "poemáticas" por el tono de determinados capítulos y pasajes y también por los poemas que abren las varias partes de que constan y resultan reveladores o anticipadores de cuanto les sigue; reducen el interés anecdótico y sirven para darnos una visión externa de lo que se cuenta. Es la visión del "espectador", que es diferente a la del personaje.

Prometeo, la curiosa versión del episodio homérico en la cual se encuentran y aunan "el moderno Ulises" y "la moderna Nausika", que desean un hijo, su "Prometeo", que reúna toda la perfección moral de su ideal clásico, pero que resulta ser un monstruo ruin y desventurado, es quizá la que más se asemeja a las novelas posteriores de Ayala (y tiene alguna similitud con *Amor y pedagogía* de Unamuno). El autor tiene ocasión de mostrar su mucha sabiduría clásica; se complace en intelectuales y marginales digresiones lo que en una novela corta se nota bastante. El Ulises de esta historia es personaje novelesco con rasgos algo insólitos, los cuales le dan cierto aire de familia con los dos zapateros, Belarmino y Apolonio, o con Tigre Juan.

Luz de domingo, que podría ser calificada como cuadro de costumbres, es quizá el más hermoso ejemplo de dominio narrativo de Pérez de Ayala. Entre la brutalidad de los dos bandos en pugna, significativamente llamados "Becerriles" y "Chorizos", que representan en pequeña escala pueblerina el lamentable desgarramiento de la fuerza política española, resplandecen las figuras de los novios Cástor Cagigal y Balbina Carbajo, ligados por el amor y víctimas del odio. La obra contiene un duro alegato contra el caciquismo, la injusticia y la vida política española en general que se presenta como algo sórdido.

La caída de los limones es un triste suceso de sangre y muerte basado por lo que parece en el famoso crimen de Don Benito, que Ayala refiere muy sobriamente. La casa de huéspedes y la mesa redonda donde el autor conoce a las hermanas Fernanda y Dominica, de la familia Limón, de Guadalfranco, es la misma que aparece al comienzo de *Belarmino y Apolonio*, pero la acción y los personajes tienen un tratamiento distinto. En el capítulo final, Ayala, que gusta del contraste, presenta el que protagonizan, en el reducido ámbito de la pensión, las dos mujeres, cuyo hermano había sido ajusticiado horas antes, y los huéspedes de la casa que, invitados por la dueña, festejan el nacimiento de su nieto. Vida y muerte, alegría y dolor entran en el juego, como en *Luz de domingo* lo hacían brutalidad y pureza, odio y amor.

A partir de 1921 y hasta 1926 se desarrolla la llamada "época intelectual" de Pérez de Ayala: *Belarmino y Apolonio* (1921), *Luna de miel, luna de hiel* (1923) y *Los trabajos de Urbano y Simona*, *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* (1926). Estas novelas son obras de asunto y alcance universal, cualquiera que sea la cantidad e importancia del asturianismo que las impregna: el problema de la expresión y la comunicación en *Belarmino y Apolonio*; el amor y la educación sexual en *Luna de miel, luna de hiel* y en *Los trabajos de Urbano y Simona*; la mujer y el honor en *Tigre Juan* y en *El curandero de su honra*... Son novelas, también, similares a las de tesis porque en ellas Ayala pretende mostrar y demostrar algo por vía narrativa. Los principales personajes de estas novelas, e incluso algunos de los secundarios, se hallan implicados en una peripecia que se sale de lo común y ofrecen no pocos ni desdeñables rasgos insólitos; una peripecia semejante los fuerza de algún modo, casi los deforma sacándolos de sus moldes habituales pero esto no significa que los deshumanice y los convierta en títeres. En ellas el autor lleva a cabo su experimentación más atrevida en el terreno de la multiplicidad de perspectivas.

Por otra parte, Belarmino y Apolonio, lo mismo que Tigre Juan y Vespasiano, parecen, por encima de concretas anécdotas y de otras significaciones, paradigmas de lo incompleto del ser humano, penosamente reducido a una parte de sus presuntas virtualidades y buscando completarse por la adquisición de las que efectivamente no posee. *Tigre Juan* y *El curandero de su honra* constituyen un solo conjunto novelesco sin solución de continuidad entre sus dos partes. Es la consagración de Pilares, un lugar de la geografía española

coincidente con Oviedo, algunos de cuyos componentes urbanos aparecen en sus páginas con relevante y hasta humana presencia. En estas novelas se expresa el conflicto del honor tradicional con el donjuán (Vespasiano) y el antidonjuán (Tigre Juan).

Pérez de Ayala maneja el lenguaje con una gran seguridad y domina una amplísima gama de estilos, desde la fantasía lírica al realismo brutal. Sin embargo, hay críticos que ven en el virtuosismo de su estilo, el peor enemigo que tuvo Ayala como novelista. Pero aun admitiendo que su atención al estilo y a la forma de "cómo" contar pudo restar vigor a la creación del propio mundo novelesco, hay que señalar que el lenguaje que utiliza es tan rico que vale ya por sí mismo. El propio lenguaje se convierte en obra de arte. Además, el intento de Ayala de novela intelectual, aunque arraigados su acción y los protagonistas de la misma en un tiempo y espacio concretos, resulta de mucho interés y muestra al autor de estos libros en un momento de madura plenitud imaginativa y estilística.

1.3. La novela social de los años 30: César M. Arconada

En los últimos tiempos de la dictadura de Primo de Rivera, como contrapartida del arte minoritario y aséptico del vanguardismo, surge una corriente de narrativa comprometida. Sus representantes pretenden devolver la novela a la realidad política y social de donde la ha sacado la vanguardia. La novela pasó a ser considerada como un instrumento para analizar la sociedad y contribuir a transformarla, al poner al descubierto los mecanismos que perpetuaban y hacían posible el mantenimiento de situaciones opresivas e injusticias. Como consecuencia, la literatura aparece llena de ardor combativo y de un fuerte tono de denuncia y protesta.

A estos narradores les guía un ideal de solidaridad, progreso y justicia social. Quieren acabar con el orden burgués establecido y reivindicar los derechos de obreros y campesinos. Frente al esteticismo formalista, el interés se va a centrar ahora en los problemas del hombre. Lo individual cede paso a lo colectivo; el artificio gratuito, a los sentimientos. La protagonista es la clase trabajadora, tanto en la ciudad como en el campo.

Se suele considerar como inicio de esta tendencia el año de 1928, en que la editorial "Historia Nueva" empieza a publicar *La Novela Social* que inicia una colección exclusivamente reservada a novelas sociales y edita ese año *Plantel de inválidos* del escritor peruano César Falcón, *El blocao* de José Díaz Fernández, *El suicidio del príncipe Ariel* de J. A. Balbontín y *Justo el Evangélico* de Joaquín Arderius. Pero algunas obras (como *La espuela* de Arderius) se adelantan a esta fecha. Cuando se proclama la República, el arte social ha triunfado definitivamente y se produce un cambio de orientación. La mayor parte de los autores, pese a su origen pequeño burgués –solo unos pocos son dirigentes obreristas-, pasan de una actitud de denuncia a radicalizar sus posturas y a escribir novelas auténticamente proletarias que se sitúan en una perspectiva ideológica de lucha de clases y defienden el movimiento revolucionario como único camino posible para lograr un cambio profundo de las estructuras sociales. Es, por tanto, un grupo muy politizado que se dispone, en principio, a ponerse "al servicio del pueblo".

Con el triunfo electoral de la derecha en noviembre de 1933 se agravan las tensiones y la novela social sufre un retroceso; desciende considerablemente en 1935, como consecuencia de los movimientos revolucionarios de 1934 y la represión subsiguiente, transformándose en novela de la guerra civil a partir de 1936 y extinguiéndose en el exilio con la mayor parte de sus cultivadores.

Lógicamente, serán temas constantes en estas obras las huelgas y agitaciones que protagonizan obreros y campesinos y, de forma especial, la tremenda represión que ejercen sobre ellos las fuerzas del orden; en las novelas del campo vemos actuar a la guardia civil con una dureza extremada. Otro aspecto importante es mostrar la progresiva toma de conciencia de los intelectuales y su inserción en la lucha revolucionaria al lado de los obreros. Rechazan a la intelectualidad liberal elitista que tiene como máximo representante a Ortega y Gasset y su novela deshumanizada, encerrada en una "torre de marfil". Sus ideales pacifistas le llevan a ver la guerra como la más absurda de las aberraciones; las campañas de África darán argumento a algunas obras de relieve.

Pese a las diferentes orientaciones de los autores dentro de los partidos de izquierdas, forman un grupo compacto tanto ideológica como estéticamente. Se aglutinan en torno a las revistas *Nueva España,*

Postguerra, La Gaceta Literaria, Octubre... y reciben influjos de la novela pacifista alemana y de la ruso-soviética. También les une su condición de autodidactas. Se les ha llamado a veces "la otra generación del 27", pero el rótulo que se ha impuesto es el de "Realismo social de preguerra".

En líneas generales, se trata de una novela muy apegada a cierta realidad externa e inmediata de la que se eligen determinados hechos y personas; su traslado literario se encuentra mediatizado por la intención del narrador deseoso de sostener una tesis para cuya presentación se acude (si es preciso) a la inverosimilitud y el maniqueísmo, tanto si el medio o escenario de la acción es rural, como si es la ciudad, o la guerra de Marruecos.

Desde el punto de vista artístico, no renuncian a los hallazgos del siglo. Se consideran vanguardistas, hombres de avanzada, porque reaccionan contra los planteamientos tradicionales y buscan un arte nuevo que sirva para cambiar la sociedad. Sus objetivos y el deseo de llegar a todo el mundo les inclinan hacia el realismo, pero esto no supone el descuido de la técnica y el estilo. Por lo común, prefieren una prosa coloquial recortada y escueta.

Por otra parte, estos novelistas son deudores de lo heredado (realismo y naturalismo) y de lo nuevo (formalismos e intelectualismos). Es la suya una novela-puente entre el lirismo vanguardista y el objetivismo, que concilia lo poemático-subjetivo y lo social. No se adhiere, pues, a la orientación realista tradicional. El erotismo y la sensualidad siguen siendo ingredientes capitales.

Entre sus más fecundos cultivadores sobresale JOAQUÍN ARDERIUS (nacido en 1890) que en sus obras *Justo el Evangélico* (1929), *El comedor de la pensión Venecia* (1930), *Campesinos* (1931) y *Crimen* (1933), logra acercarse con evidente vigor al mundo de frustración de los pequeños burgueses, desclasados y neuróticos, o a la subversión campesina.

Más logrado como escritor aunque con una gran dosis periodística, fue MANUEL D. BENAVIDES (1895-1947), quien en sus primeras novelas había mostrado un interés preferente por el erotismo estudiado a través del psicoanálisis. En 1933 publica su primera novela social, *Un hombre de treinta años*, de corte autobiográfico, a la

que añadió en 1934 *El último pirata del Mediterráneo*, uno de los grandes éxitos populares de aquellos años. Ya en Méjico publica otras novelas sobre episodios de la guerra civil.

Solo dos novelas y un largo ensayo sirvieron para otorgar cierta popularidad a JOSÉ DÍAZ FERNÁNDEZ (1898-1940), que se dio a conocer muy joven como periodista y político, falleciendo en Francia a poco de acabar la guerra. En *El blocao* (1928) recogió sus experiencias de la guerra de Marruecos, y aunque no se tratara de una novela en el concepto clásico, incluía una serie de relatos unificados por el ambiente bélico y castrense y realzados por una excelente prosa. En una novela posterior, *La Venus mecánica* (1929), su propósito era "reintegrar la novela al terreno histórico, a la realidad político-social de la cual había sido sacada por las vanguardias". Su ensayo *El nuevo romanticismo* (1930), donde se exponen sus criterios teóricos sobre el compromiso del escritor, es una especie de manifiesto en nombre de las tendencias políticas y literarias del momento.

Un joven escritor, que pasó por nuestra narrativa con la rapidez y el brillo fugaz de un meteoro, fue el madrileño ANDRÉS CARRANQUE DE LOS RÍOS (1902-1936). De impronta barojiana, tanto en su vida como en su obra, nos dio tres novelas: *Uno* (1934), *La vida difícil* (1935) y *Cinematógrafo* (1936). Su narrativa constituye, en general, la última aportación valiosa en la preguerra de la reacción realista en nuestra novela. Realismo, crítica social negativa, conciencia de fracaso y frustración personal, pesimismo al juzgar el sistema de vida en España, son las características de sus novelas en las que se muestra una cordial comprensión y justificación del elemento humano.

Pero el primer lugar entre los novelistas de este grupo y uno de los principales en la generación del 27 corresponde al aragonés RAMÓN J. SENDER (1902- 1982) cuya labor de novelista, iniciada en este período, se prolongó en abundancia y calidad en el exilio. Su concepto del compromiso le separó de sus compañeros de generación que propugnaban un arte evasivo, pero su formación le hizo fundir en sus obras los elementos estéticos de vanguardia con la concepción social del arte. Aunque su gran dimensión de novelista no se daría hasta su época de exiliado, su obra social adquiere un indiscutible relieve. En *Imán* (1930), la más importante de las novelas

escritas sobre la guerra de Marruecos, nos ofrece un testimonio muy valioso, con una técnica impresionista, vigorosa y dramática. En *O. P.* (Orden público) (1931), *Siete domingos rojos* (1932) y *Viaje a la aldea del crimen* (1934), el alegato novelesco se desborda en el reportaje, que adquiere una intensa fuerza dramática en la última, denuncia de la represión en el pueblo de Casas Viejas. *La noche de las cien cabezas* (1934) constituye una demoledora crítica de la sociedad burguesa española a través de una vigorosa fantasía alegórica, una especie de danza de la muerte, a la que se le han señalado los antecedentes de Quevedo y Gracian.

Entre estos autores hay bastantes diferencias de estilo, de orientación de fondo en el tratamiento de los temas. Así, por ejemplo, Arderius tiende hacia el más absoluto nihilismo, mientras Benavides evoluciona desde un humanismo con rasgos marxistas hasta el panfleto combativo. José Díaz Fernández se queda en un ingenuo deseo pacifista, anhelando un mundo donde prime la solidaridad humana. Curiosamente, cuando después de la Guerra Civil, concretamente en 1950, cobra auge la novela "social-realista", los narradores no buscan sus modelos en estos autores, sino en otras literaturas. Será a partir de 1970 cuando se reediten estos novelistas.

César Muñoz Arconada, uno de los novelistas sociales de más calidad, nació en Astudillo (Palencia) en 1898. Ingresó como funcionario en el cuerpo de Correos. Su carrera periodística se inició en el *Diario palentino*. En 1921 se trasladó a Madrid y tomó parte activa en el movimiento vanguardista. Fue redactor jefe de *La gaceta literaria*. En verano de 1929 colaboró con José Lorenzo y Julio Gómez de la Serna en la creación de la Editorial Ulises.

En 1931 se afilió al partido comunista y adoptó una actitud militante y combativa a favor de los campesinos. Acometió más empresas literarias acordes con su nuevo credo: *Octubre, El tiempo presente*... Fue corresponsal de guerra en el frente asturiano entre 1936 y 1937, presidió las actividades del Socorro rojo español y formó parte del comité central del PCE. Fue redactor jefe de *Mundo obrero* y, al terminar la guerra, se marchó a Francia y luego a la URSS. Allí se dedicó a traducir obras de escritores rusos y dirigió la edición castellana de "Literatura internacional" que más tarde se llamó "Literatura soviética". Murió en Moscú en 1964.

Arconada llevó a cabo una intensa labor periodística, primero en las publicaciones vinculadas al nuevo arte y más tarde en una línea de compromiso social y político. Entre sus artículos se encuentran también muchas críticas de cine, arte y música (colaboró en "Nuestro Cinema"). Es muy agudo el análisis que hace de las relaciones entre la pequeña burguesía y la literatura noventayochista y de vanguardia en el artículo "Quince años de literatura española", que se publicó en el número 1 de la revista *Octubre* en 1933.

Asimismo, escribió poesía, que participa en la evolución general de su obra desde las vanguardias a la literatura social, pero lo más importante son sus novelas de tema campesino: *La turbina* (1930), *Los pobres contra los ricos* (1933) y *Reparto de tierras* (1934). Luego escribiría *Río Tajo* que obtuvo el Premio Nacional de Literatura de la zona republicana en 1938, pero que no se pudo imprimir durante la guerra. La publicó por primera vez en castellano la Editorial Progreso, de Moscú, en 1970. Este bagaje narrativo se completa con alguna novela corta (*La humildad*, 1931) y colecciones de relatos: *España es invencible* (1941) y *Cuentos de Madrid* (1942).

También son de interés sus biografías noveladas. La más célebre es *Vida de Greta Garbo* (1929), donde expresa su preocupación por el realismo y muestra ya la orientación de su crítica, su deseo de renovación. Otra de estas "biografías de sombras" se titula *Tres cómicos del cine* y trata sobre Charlot, Clara Bow y Harold Lloyd. Su estudio *En torno a Debussy* (1926), en cambio, entra en los dominios del ensayo, con un fuerte influjo de Ortega y Gasset. La ya citada Editorial Progreso de Moscú publicó en 1970 las *Obras escogidas*. Algunos de los textos que escribió durante el exilio han quedado inéditos.

Arconada tuvo una formación vanguardista y formó parte de las huestes de Ortega, al igual que Díaz Fernández. Fue la presión de los acontecimientos lo que determinó el cambio, tal como nos cuenta él mismo en *Autobiografía* (1936). Las tres novelas anteriores a la guerra reflejan bastante bien la progresiva toma de conciencia.

Señala Nora[15] que en su primera novela se complace aún en el "preciosismo lírico"; luego pasa a un "realismo directo, tradicional" que da lugar a una "literatura militante, combativa, inyectada con los postulados marxistas de la lucha de clases que el autor evidentemente profesa" sin abandonar del todo la vena lírica.

Su estilo vivo y directo y el hábil manejo de los recursos literarios impiden que caiga en el panfleto propagandístico. A diferencia de otros compañeros de promoción, no se ocupa de los conflictos que viven los obreros en las grandes urbes, sino de los problemas del campo.

La acción de su primera novela ***La turbina*** (1930), en la que expresa una preocupación humanística por el hombre, por el atraso que existe en el campo, se desarrolla en el pueblo castellano de Hinestrillas, en 1910, lo que probablemente explica su tono noventayochista y en ella se mezclan los ecos de las vanguardias con las técnicas del realismo tradicional. Desarrolla el ya tópico enfrentamiento entre el progreso, simbolizado aquí por la luz eléctrica, y la vida atrasada y primitiva del campo. Los representantes del progreso son los obreros procedentes de la ciudad que van a instalar la turbina. El fanatismo oscurantista e ignorante está representado por Cachán. Se mezcla una trama sentimental y truculenta, pues uno de los obreros se enamora de la hija de Cachán, la deja embarazada y muere a manos del padre vengador.

A pesar del desenlace trágico, el triunfo del progreso y la técnica se ve como algo positivo; Arconada no adopta aún una actitud de denuncia. Por otra parte, *La turbina* fue el punto de partida de una interesante novela (*Central eléctrica*) que veintiséis años más tarde escribiría Jesús López Pacheco. El asunto y el tema de ambos es idéntico. En los dos se narran: los trabajos de instalación de una central situada en una región remota con la intención de llevar la luz a unas gentes atrasadas; la resistencia de los campesinos a la luz ya que prefieren los candiles; el odio del campesino por todo lo nuevo simbolizado en el personaje principal, Cachán; la creencia de que la energía eléctrica es algo diabólico; la expectación de la gente el día

[15] NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Vol. III, Madrid, Gredos, 1979. Páginas 460-461.

que dan la luz; la lucha del hombre por subyugar la naturaleza y la luz como equivalente del progreso.

Los pobres contra los ricos (1933) y *Reparto de tierras* (1934) son, en cambio, dos novelas combativas; recogen episodios de la lucha del campesinado que termina aplastada por las fuerzas represivas. La primera de ellas encierra una dura crítica de la burguesía del pueblo castellano de Morcuende de Mayor. Los miembros de la clase dominante y de la guardia civil son presentados de forma grotesca. En cambio, el autor se identifica visceral y sentimentalmente con el campesinado sin tierra, hambriento de pan y justicia. El trágico final de los insurrectos no impide que Arconada mantenga viva su fe en la lucha revolucionaria y vislumbre un futuro esperanzador.

Reparto de tierras plantea las reivindicaciones de los hombres que en Robledillo del Tiétar trabajan las dehesas de los ricos. La derrota final los hundirá aún más en la miseria. El joven médico Pedro Alfar, que se suma a la causa desde su militancia comunista, será expulsado del pueblo. La obra, escrita tras el triunfo electoral de la derecha, refleja la gran desilusión de los campesinos. Hay en ella un exceso de arengas y una cierta esquematización de personajes y situaciones. El tono es más lírico que el de su predecesora.

Río Tajo (1938) es una novela de intención propagandística que tiene como asunto la guerra en el frente de Extremadura. Destaca la primera parte por sus poéticas descripciones del entorno natural.

1.4. La novela durante la guerra civil: Eduardo Zamacois y Agustín de Foxá

Los tres años de la guerra civil (1936-1939) no fueron propicios para una creación literaria no comprometida y por ello, las obras producidas en este corto período adoptan una actitud más beligerante que estética conscientes sus autores del peso de las circunstancias que llevaban al compromiso extremo. Es decir, la literatura se hace militante y se pone al servicio de una causa. No obstante, se animó la actividad intelectual y no faltaron obras de mérito.

En razón del enfrentamiento ideológico y bélico y con una clara toma de partido, se escribieron numerosos artículos periodísticos y

poemas; se realizaron visitas a España de intelectuales y artistas extranjeros y se celebraron reuniones como el II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas (Valencia, Madrid y Barcelona, 1937); se fundaron y publicaron revistas como las republicanas *Hora de España* (de enero de 1937 a octubre de 1938), donde destacan las prosas de Machado de Juan de Mairena, y *El Mono* Azul (en ella se publicó un *Romancero de la guerra* civil), y las falangistas *Jerarquía* y *Vértice*.

Esta literatura podría ser caracterizada como abundante en cantidad (a pesar de la escasez de papel en una y otra zona) y de no demasiados méritos artísticos, tanto por lo que exigía y prohibían las circunstancias, como por la condición de aficionados de los numerosos escritores improvisados. Hubo, por ejemplo, junto a los profesionales, muchos versificadores para los que la forma del romance suponía una estimable facilidad, y de ahí la profusión romancística registrada; la narración breve y extensa y el teatro fueron (en términos estadísticos) géneros menos cultivados; la crónica periodística de guerra y el relato de un caso particular y concreto son otras dos especies literarias que tuvieron entonces cultivo y aceptación lectora.

Madrid y Barcelona, situadas geográficamente en la zona republicana, continuaron siendo los más importantes centros editores junto con Valencia, que se incorpora a ellos como residencia que fue del gobierno desde noviembre de 1936. En lo que fuera geográficamente zona nacional desde el principio de la guerra y con las incorporaciones posteriores (casos de San Sebastián y Bilbao), hubo de improvisarse una estructura editorial que contó con diversas ciudades como centros, hecho que será presentado por algunos como una exaltación o reivindicación de las provincias frente a la agobiante exclusividad de la capital.

En resumen, el carácter funcional y apologético será común a la obra de los escritores de uno y otro bando contendientes. Predomina una clara idea de la perentoria necesidad de una literatura circunstancial y de la obligatoriedad del escritor de poner su pluma al servicio de una doctrina. Este es el rasgo unificador de la literatura del período 1936-1939 y lo que permite aislarlo, relativamente, de los años anteriores y subsiguientes.

Por lo que a la **novela** se refiere fue más bien escaso y de poco valor lo habido en ambas zonas y en ella predomina la exaltación bélica o la denuncia de las infamias cometidas por los adversarios, lo que convierte a los relatos en pasionales testimonios, pero no en obras de arte estimables.

Durante la guerra se publicaron varias novelas en uno y otro bando. En el republicano aparecen, en 1938, *Contraataque* de Sender, *Valor y miedo* de Barea, *Río Tajo* de Arconada y la trilogía de J. Herrera Petere: *Acero de Madrid, Puentes de sangre* y *Cumbres de Extremadura.* En la zona nacional, en 1937, aparece *Retaguardia* de Concha Espina; en 1938 *Eugenio o la proclamación de la primavera* de Rafael García Serrano y *Madrid de corte a checa* de Agustín de Foxá; y en 1939, *Se ha ocupado el kilómetro 6* de Benítez Castro, *Cada cien ratas un permiso* de Pedro Álvarez y *Fondo de estrellas* de Antonio Hernández Gil. El Premio Nacional de Literatura, conservado en la zona republicana, se repartió en 1938 entre Antonio Sánchez Barbudo por *Entre dos fuegos*, César Arconada por *Río Tajo* y José Herrera Petere por *Acero de Madrid.*

La división geopolítica de España entre 1936 y 1939 en dos mitades, significó que el novelista de cada bando se hallaba en una posición desacostumbrada, escribiendo para unos lectores "cautivos" que tenían vedado el acceso a los escritos políticos que pudieran subvertir los valores de los regímenes respectivos. Lo que se esperaba del escritor era que reforzase las ideas ya expresadas en la propaganda oficial, y que se pusiese al servicio de un concepto de dirigismo intelectual que excedía con mucho al que había acostumbrado a sentir incluso en los regímenes autoritarios anteriores. En la España nacional, un gran número de escritores aceptaron el nuevo papel de propagandistas y resucitaron una figura olvidada desde hacía mucho tiempo en la literatura española, la del héroe épico portador de los valores que había que difundir. El catolicismo militante desarrolló un papel importante en la conformación del mito que equiparaba la guerra civil con una auténtica cruzada.

Mientras tanto, en el bando izquierdista, la conciencia cada vez mayor, a medida que avanzaba la guerra, de la inevitabilidad de la derrota, y el eventual exilio de todos los novelistas protagonistas, dio lugar a una actitud más tímida. Aunque el enemigo no dejaba de ser caricaturizado, y la conciencia de clase y el anticlericalismo eran rasgos muy presentes en todos estos novelistas, no igualaron a los

prosistas de la derecha en producción propagandística. Sin embargo, y debido a que sus personajes a menudo revelan tensiones internas, se percibe más potencial genuinamente trágico en su obra.

La guerra civil española como asunto novelesco y novelable tendrá, una vez terminada la lucha y hasta nuestros días, una considerable aceptación a cargo de escritores extranjeros y españoles y dio lugar a muchas obras, algunas de ellas de calidad superior a las escritas en pleno conflicto bélico.

Eduardo Zamacois (1876-1971) fundó y dirigió el semanario *Vida galante, El cuento semanal* y *Los contemporáneos*. Fue, junto con Felipe Trigo, uno de los más importantes narradores de la novela erótica en el primer tercio del siglo XX, sirviendo de puente entre la novela naturalista y los novecentistas. Su extensa obra tuvo una evolución y un progreso notables: en su primera época se encuentran las producciones eróticas, pero después de la República el autor adopta un realismo de auténtica fuerza dramática. Murió en el exilio en Buenos Aires.

El asedio de Madrid (1938) es una novela muy cercana a la crónica y a la epopeya. En ella Zamacois muestra su cariño por el pueblo bajo madrileño, alegre y bondadoso, trabajador y honrado, cuya sencilla existencia se ve perturbada primero por la política y después por la guerra. Los personajes novelados no sirven sino para realzar la gesta heroica del pueblo madrileño contra el agresor fascista; lo importante aquí no es lo individual, sino lo colectivo. El autor emplea un estilo un tanto rebuscado al describir la guerra, dar sus impresiones o ideas sobre el conflicto o los hombres, y sin embargo hace hablar a sus personajes ficticios, que son todos de extracción baja, con un lenguaje elemental. Esta diferencia entre narración y descripción, por una parte, y diálogo, por otra, crea una sensación de separación muy marcada entre el autor y el pueblo que quiere defender y ensalzar.

Puede que lo más relevante de esta novela sea su tono galdosiano; a su lado, como inevitable compañero, el partidismo beligerante que lleva a Zamacois a insultar al enemigo, a incluir frecuentemente tediosos y tópicos discursos o a forzar algunas reacciones y situaciones.

Agustín de Foxá (1903-1959), fue diplomático y cultivó diversos géneros literarios. Tuvo cierto éxito en la España de la postguerra en los ambientes conservadores. Fue elegido miembro de la Real Academia Española en 1956.

Madrid de corte a checa (1938), primera y única entrega de unos proyectados "Episodios Nacionales", es quizá el relato de más vigencia y fortuna de cuantos se escribieron desde la perspectiva de los triunfadores. La acción se estructura en tres partes de variada extensión cuyos títulos, "Flores de lis", "Himno de Riego" y "Hoz y martillo", aluden a períodos de la historia política española contemporánea vinculados por las peripecias de un señorito madrileño desde sus años estudiantiles hasta la guerra. Hechos políticos (proclamación de la 2ª República, acto fundacional de Falange Española) y hechos literarios (la tertulia de Pombo, el accidentado estreno de *Fermín Galán* de Alberti); personas bien conocidas (políticos, militares, eclesiásticos, intelectuales, escritores) y personajes más o menos ocasionales, aparecen junto a otros cuyo nombre es deformado levemente (Arnuda por Luis Cernuda, por ejemplo).

Así, se convierte en un elemento fundamental en la constitución del relato, la acertada mezcla de ficción y de realidad documental. Esto da a la novela, sobre todo en su primera parte, un aire de veracidad al que contribuye la abundante notación de pequeños datos de la vida cotidiana: temas de discusión en la calle, precio de tal o cual producto, título de un espectáculo de moda... Esos elementos se presentan en escenas sueltas de gran plasticidad, que transmiten un auténtico fluir de vida. En consonancia, también el estilo es muy vivo y ágil, sobre todo en los diálogos.

Por otra parte, su rica y polimórfica reconstrucción ambiental no es inocente; Foxá la usa para hacer expresivo y veraz el tema último de fondo: el grado de degeneración y caos al que ha llegado la capital en los días de la lucha. La ciudad alegre y confiada irá cambiando de aspecto. Es ese cambio cualitativo de una ciudad señorial y apacible a un lugar plebeyo y peligroso el auténtico proceso narrado en la novela, más importante incluso que el paso del protagonista de la inconsciencia burguesa al compromiso falangista. Esa transformación culmina en la fisonomía de la ciudad en los días del cerco franquista al Madrid republicano. Ya se ha convertido en un centro de horror.

Ahora las personas "decentes" son asesinadas y las checas ejemplifican la degradación humana, con el remedo bufo de una justicia popular que se transforma en simple ansia de sangre, en venganzas ancestrales de un pueblo que saca a relucir sus malos instintos, su encanallamiento irremediable.

Este apocalíptico panorama es el de la tercera parte del libro, "Hoz y martillo", en la cual Foxá abandona el distanciamiento mínimo exigible a un escritor y se convierte en un narrador visceral que supera los límites del panfleto, celebra a la "quinta columna" y lanza la artillería de sus epítetos contra la barbarie "roja". El amplio fresco recreado con gran habilidad en la primera parte del libro degenera en una simple acumulación de injurias.

A pesar de esto, *Madrid de corte a checa*, es una novela de construcción sólida, personajes bien dibujados, fresco histórico tendencioso pero trazado con arte, estilo refinado, elegante, preciso, sin redundancias ni pedanterías. Es una de las pocas novelas publicadas durante la guerra que todavía se lee con interés. La novela es, además, el relato de una conversión política: la del protagonista José Felix (trasunto bastante fiel de Foxá), que pasa de su oposición a la llamada "dictablanda" de primo de Rivera, y de su militancia como universitario en la FUE, a falangista seguidor de José Antonio Primo de Rivera.

1.5. El teatro hasta 1936: los dramas sociales de Joaquín Dicenta, el esperpento de Valle Inclán y los dramas de Lorca sobre la frustración femenina

El teatro español durante el primer tercio del siglo XX ofrece una clara dicotomía. Por una parte, un teatro que triunfa porque goza del favor de un público burgués y de unos empresarios atentos a sus gustos (será el teatro benaventino, el llamado "teatro poético", cierto teatro cómico...). Por otra, repetidos intentos de renovación que, con muy contadas excepciones, se estrellan contra las barreras comerciales o el gusto establecido (será un teatro "elitista" que no solo se propone nuevas formas dramáticas, sino que quiere plantear hondos problemas, existenciales o sociales, para sacudir la conciencia de un público dormido o llegar a un público desatendido, defendido por algunos autores de la Generación del 98, del novecentismo y de la Generación del 27).

A esta división hay que sumar la aparición de lo que se ha denominado "género ínfimo", es decir, los espectáculos de *music-hall*[16] que eran la desintegración última del género chico[17], reducido ya a sus elementos esenciales: canciones, chistes, efectos escénicos. A partir de 1898 empezó la carrera de los salones (el Alhambra, el Japonés, el Madrid...) dedicados a estos espectáculos; en ellos triunfaron la "Fornarina", la "Chelito", la "Argentina" y, más tarde, Raquel Meller, Tórtora Valencia, Pastora Imperio... Los cuplés[18] que se cantaban en estos salones crearon una nueva y fecundísima tradición que alcanzará su punto culminante en los años 20 y 30.

Hay que tener en cuenta, además, que en el teatro, más que en otros géneros literarios, las circunstancias extraliterarias son un factor esencial de su evolución. Como espectáculo pesan sobre él unos condicionantes comerciales muy fuertes. Aunque sufrieran la competencia del cinematógrafo, las salas de teatro abundaban y eran con frecuencia un negocio lucrativo; por lo mismo, su repertorio, sus autores y sus actores se aferraban con ahínco a las recetas del éxito fácil. Así, en los años del cambio de siglo, los teatros españoles florecían gracias al desenfrenado afán de diversiones que había en la sociedad de la Regencia. El espectador de Madrid, ciudad que contaba entonces con apenas medio millón de habitantes, podía elegir cada noche al menos entre ocho teatros, todos ellos prósperos y muy frecuentados. Los asistentes eran, en esencia, la alta clase media elegante, sobre todo mujeres y personas de edad madura.

Los críticos más influyentes de la prensa diaria y semanal de mayor prestigio normalmente estaban al lado del público y consideraban que su misión consistía en aconsejar a los dramaturgos sobre la manera de agradar al espectador. Distraer era obligado, aunque las obras no tenían por qué ser forzosamente cómicas. Hacer llorar al público o incluso suscitar en él una justa indignación (el "efecto catártico"), era perfectamente admisible. Lo que el buen gusto no podía tolerar era cualquier tentativa de confundir o preocupar al espectador, así como

[16] *Music-hall*: expresión inglesa que alude a un teatro de variedades donde se combinan distintos tipos de espectáculos de variedades.
[17] *Género chico*: tipo de obras teatrales de estructura sencilla, carácter popular y con partes cantadas, en especial las de finales del siglo XIX y principios del XX.
[18] *Cuplé*: canción corta y ligera, generalmente picaresca y cantada por mujeres, que forma parte de ciertos espectáculos.

reflejar valores sociales o morales distintos de los que resultaban propios del público de las butacas de platea.

La juventud radical pequeño-burguesa de la generación de Azorín opinaba que la situación del teatro era tan deplorable como todos los demás aspectos de la vida cultural y social española de fines del siglo XIX, y estaba dispuesta a convertir la cuestión en otro campo de batalla de su conflicto generacional y a someter al teatro a reformas y experimentos; pero la influencia que tuvo esta generación en el teatro, a diferencia de en otros géneros, fue muy pequeña.

Hacia el último tercio del siglo XIX y hasta 1890, el panorama teatral español era espantoso. El estancamiento del teatro no se debía solo a la pereza rutinaria de cómicos y empresarios. Era difícil ofrecer algo nuevo a un público aferrado a viejas tradiciones con pocos alcances estéticos y con unos escrúpulos morales dignos de mejor causa.

A pesar de todo, dentro de los estrechos límites marcados por el gusto popular, se estaban produciendo algunos cambios ya por esas fechas. En estos años, aunque dominados por un Echegaray todavía en plena actividad y dictador de los gustos y temas teatrales que sumerge a la burguesía en una dulce adulteración de la problemática vigente, se produjeron unos intentos teatrales que hacen pensar que es alrededor de esta época cuando hay que situar los inicios de esa renovación; es el caso de las obras de Galdós, *Realidad* (1892), *La loca de la casa* (1893) y *Gerona* (1893).

Un acontecimiento que señala el comienzo de algo nuevo fue el estreno, en octubre de 1895 del *Juan José* de Joaquín Dicenta*,* obra en la que se evidencia el interés que por los enfrentamientos de clases se habían suscitado en la última década del siglo XIX. Después de darse ininterrumpidamente cuarenta y una representaciones de la misma, se repuso con frecuencia lo cual demuestra con qué rapidez se convirtió en una obra favorita del público. Fuera cual fuera la intención de Dicenta, la gran mayoría de los espectadores vio en ella lo que era sin duda alguna: otro melodrama sentimental de honor y celos.

Pero si alguien hubiera podido revitalizar el teatro como sus contemporáneos revitalizaron la poesía y la novela, ese era **Benavente** (1866-1954), Premio Nóbel de Literatura en 1922,

respetado y admirado en su tiempo, que preside medio siglo de escena española y determina el gusto estético al que habrían de acogerse actores, críticos y público, con una unanimidad desconocida desde los tiempos de Lope de Vega. Inicia la llamada "comedia de salón", un tipo de teatro evolucionado formal e ideológicamente, pero respetuoso con los principios que aseguraban su posición, con una actitud crítica hacia la sociedad burguesa y aristocrática y que toma como método la frase ingeniosa cargada de ironía.

En 1894, cuando se estrenó en Madrid su primera obra, *El nido ajeno* (que fue un fracaso), comprendió que la época estaba ya madura para un cambio. Tenía 28 años, era un hombre culto que había viajado y que conocía el teatro en todos sus aspectos. Pertenecía además por su cronología a esa generación de intelectuales que se preocupaba por la decadencia cultural de España. Pero la evolución de su obra durante la primera década del siglo XX indica que se enfrentó conscientemente a una disyuntiva: ser un autor de éxito o un genio incomprendido, y decidió ser lo primero.

Después de un relativo éxito con *Gente conocida,* estrenada en 1896 (la obra consistía en una serie de fragmentos de conversaciones educadas que retrataban la hipocresía, el materialismo y la mezquina malevolencia de la buena sociedad), Benavente siguió explotando esta veta de sátira social inocua con *La comida de las fieras* (1898) y *La noche del sábado* (1903), con las que consigue dominar el arte de gustar al público español y la fórmula de escribir sátiras sociales que no ofendían a nadie. A partir de entonces extendió el ámbito de su producción: *Señora ama* (1908) y *La malquerida* (1913) utilizan ambientes rurales. En cuanto a *Los intereses creados* (1907), es una comedia de intriga ágil y ligera y una de sus mejores obras: supone una "escapada" de la comedia de salón.

A la sombra de Benavente prosperaron varias figuras menores como **Linares Rivas** (1878-1938) que hoy ha caído en el olvido pero que en su tiempo sus dramas de tesis burgueses como *La garra* (1914), en defensa del divorcio, y *La fuerza del mal* (1914), significaron para él la fama, la fortuna y los laureles académicos. A **Martínez Sierra** (1881-1948), literato muy activo, novelista, periodista, traductor, actor y director teatral, así como empresario, se le recuerda sobre todo por obras dramáticas de gran sentimentalismo como *Canción de cuna* (1911), *Mamá* (1912) y *Madame Pepita* (1912).

La popularidad de este tipo de drama burgués realista no significa que el teatro de Benavente y sus seguidores fuera el que dominara de forma exclusiva la escena española de estos años. Otras dos clases de teatro muy diferentes conquistaron diversos estratos del público: el llamado "teatro poético" y el heterogéneo subgénero de la comedia costumbrista.

En el teatro histórico-poético que, por una parte, en el aspecto temático, recoge la tradición romántica de vuelta al pasado y utilización del verso y, por otra, se adhiere a la nueva y revolucionaria estructura poética modernista, traicionando a ambas ideológicamente, el poeta **Francisco Villaespesa** (1877-1936) consiguió grandes éxitos con obras en verso de extravagante pasión en ambientes exóticos como la España mora en *Abén Humeya* (1914) y *El alcázar de las perlas* (1911), y la Edad Media en *Doña María de Padilla* (1913) y *El rey Galaor* (1913).

El más popular de los representantes de este tipo de teatro fue **Eduardo Marquina** (1879-1946) que se hizo famoso con obras como *Las hijas del Cid* (1908), *Doña María la Brava* (1909) y *En Flandes se ha puesto el sol* (1910). Se trata de dramas históricos que no solo no representan una orientación nueva dentro del teatro español, sino que son imitaciones de las obras históricas de los Siglos de Oro. La única nota moderna la dan las tonalidades melancólicas que tiene la intensa vena del patriotismo de las obras de Marquina.

Este teatro histórico-poético sobrevivió a la guerra gracias a **José Mª Pemán** que inició sus primeros pasos escénicos en esta época con *El divino impaciente* (1933). La obra suscitó gran interés y llegó a convertirse en el símbolo estético de una de las dos Españas que luego serían beligerantes, enfrentándosela, más tarde a *Nuestra Natacha* (1936) de Alejandro Casona, que representaría al otro bando.

Si "teatro poético" significa simplemente drama en verso hay que incluir en esta corriente los esfuerzos de **Manuel y Antonio Machado** para aplicar sus dotes poéticas al teatro. Obras suyas sobre temas históricos o legendarios como *Desdicha de la fortuna* (1926), *Juan de Mañara* (1927), o utilizando materiales de tipo popular como *La Lola se va a los puertos* (1930), ni añaden nada al prestigio de los hermanos ni contribuyen a la evolución del teatro español.

Hacia el año 1900 el complacido *costumbrismo* que en la época de Mesonero y Fernán Caballero se había iniciado con la solemne pretensión de proteger a los españoles de la inquietud ideológica, había degenerado en una mera diversión. En los escenarios iba inseparablemente unido a la comedia musical y más concretamente al llamado "género chico", el sainete en un acto, casi siempre con diálogos y cantables, que había alcanzado gran popularidad hacia finales del siglo XIX con obras como *La Gran Vía* (1894) y *La verbena de la Paloma* (del mismo año). Casi todos los dramaturgos de esta época habían tenido alguna intervención en este género híbrido. Dicenta, Marquina e incluso Benavente, escribieron libretos para obras musicales. Pero mientras para ellos fue una actividad ocasional, otro grupo de escritores se inspiró directamente en el mundo del "género chico" con la intención de hacer obras más sustanciales y a veces más serias que las que ofrecía el teatro musical.

A este grupo pertenecen los hermanos **Serafín y Joaquín Álvarez Quintero** (1871-1938 y 1873-1944), aunque a la mayor parte de sus obras no se les puso música. La esencia del "género chico" era su mezcla de una representación jocosa de tipos populares y la visión costumbrista de una región o ciudad. Los Quintero, nacidos y criados en la provincia de Sevilla, se trasladaron jóvenes a Madrid y allí presentaron un tipo de comedia hábil y bien acabada que perpetúa la Andalucía mítica de Estébanez Calderón (sol, encanto, gracia e ingenio; donde nadie puede ser malo de veras, pobre de solemnidad ni irremediablemente desgraciado). Sus más de doscientas piezas dramáticas lograron una gran popularidad. Algunas de estas obras son *El genio alegre* (1906), *Cancionera* (1914), *Mariquilla Terremoto* (1930)...

Al hablar de teatro cómico es ineludible la mención del "astracán" que buscaba el chiste fácil basado en el retruécano[19] y las semejanzas fonéticas y cuyo representante es **Pedro Muñoz Seca** autor de obras como *La venganza de Don Mendo* (1918), sátira mordaz de los melodramas románticos, *Los extremeños se tocan* (1926), etc.

Aunque los Quintero consiguieron grandes éxitos situando sus obras en el sur de España, el ambiente favorito para los

[19] *Retruécano*: figura que consiste en colocar tras una frase o cláusula otra en la que se ha invertido el orden de las palabras de la primera, como por ejemplo: *hacer es ser, ser es hacer.*

entretenimientos folclóricos de esta época fue el mismo Madrid. El "género chico" y la zarzuela retratan de un modo típico la alegre existencia de los pobres ociosos de la capital. De este mundo de chulos y majas que cantan surgió **Carlos Arniches** (1866-1943) que residió casi toda su vida en Madrid, y de cuyos barrios bajos (Lavapiés, Rastro, La Paloma) tomaría tipos, asuntos y, sobre todo, el lenguaje, todo ello convenientemente manipulado por su genial vena cómica. Sus sainetes extensos, *El santo de la Isidra* (1898) y *El amigo Melquíades* (1914), giran en torno a un tipo popular (el pinturero[20], el fresco...) o tejen un sencillo enredo amoroso que siempre terminará en la vicaría.

Sin menospreciar lo que estas obritas tienen de reflejo social, es en los magistrales "sainetes rápidos", reunidos bajo el título *Del Madrid castizo*, donde el humor de Arniches obtiene un añadido acento crítico. Estos "cuadros de ambiente popular madrileño" tocan los problemas más sangrantes de las clases desheredadas: la miseria y su correlato de mendicidad, el paro obrero, la delincuencia juvenil, la secular incultura de la sociedad... No están destinados a la representación, sino a la lectura. Aparecieron en "Blanco y Negro" entre 1915 y 1916 y en 1917 se reunieron en un volumen.

Por otra parte, es admirable la capacidad de Arniches de aunar la irresistible comicidad de los asuntos con la intención crítica, en las obras subtituladas por él de "tragedias o tragicomedias grotescas" que se abren a temas, situaciones y conflictos más amplios. La cerrada mentalidad de las provincias, el atraso cultural de la sociedad española, el caciquismo, la inmoralidad de las clases dirigentes y la injusticia social son algunos de los temas que plantea en piezas como *La señorita de Trevélez* (1916), que muestra a una solterona "burlada por unos desalmados"; *Los caciques* (1920), donde se efectúa una caricatura de la vida política de un pueblo español; *La heroica villa* (1921) y *Don Quintín el amargao* (1924).

La popularidad de este teatro convencional levantó barreras de gusto público que impedía que escritores más originales pudieran dedicarse a la escena. Un resultado de este estado de cosas tan desalentador fue empujar a algunos de ellos a escribir obras que son francamente difíciles de representar o inadecuadas para su

[20] *Pinturero*: se aplica a la persona que alardea de ser elegante y fina.

explotación comercial. Los dramaturgos noventayochistas y novecentistas, en general, no hicieron nada por conseguir el favor del público. En realidad, renunciaron a ver sus piezas en las carteleras, pero no a su concepto del teatro como medio de expresión.

Es el caso de Valle Inclán cuyas obras de la primera década del siglo poseían ya muchas de las características que han provocado la discusión acerca de si pueden o deben representarse o si fueron escritas con este fin. En cualquier caso, es cierto que el teatro de Valle Inclán presenta tres dificultades de tipo práctico: los problemas técnicos derivados de escenificar alguno de los efectos previstos, el problema de cómo dar idea en la representación de las largas acotaciones escénicas, de una calidad igual o superior al mismo diálogo, y la indecencia (según las normas usuales en un teatro) de gran parte de la obra valleinclanesca.

En los casos de Unamuno y Azorín aún es más difícil hacerse una idea de cómo sus obras dramáticas podían llegar a convertirse en una experiencia teatral satisfactoria. Las obras de **Unamuno** (1864-1936) son simplemente versiones dialogadas de los temas de sus novelas y ensayos. La desnudez compositiva que propugna su teoría dramática se traduce en dramas simbólicos como *La venda* (18999) y en tragedias de aliento clásico como *Fedra* (1910) y *Raquel* (1922). *El otro* (1926) plantea el problema de la personalidad, y en *El hermano Juan* (1929) abunda en el consabido mito de Don Juan.

En cambio, el teatro de **Azorín** (1837-1967) pretendía ser un experimento teatral. Al empezar con obras burlonamente frívolas como *Old Spain* (1926) y *Brandy, mucho brandy* (1927), donde lo irreal y lo subconsciente son el eje dramático, su propósito era sin duda alguna producir una conmoción que obligara al teatro a ser de otro modo. No obstante, su inesperada incursión en el teatro asustó y escandalizó. Sus mejores dramas, *Lo invisible* (1927) y *Angelita* (1930), en las que Azorín tocó un tema que le obsesionó siempre, el tema del tiempo, son, sin duda, interesantes, pero en términos estrictamente teatrales su valor es difícil de determinar. Estas obras son meditaciones lentas y angustiadas sobre los temas de la muerte, el tiempo y la felicidad, con personajes simbólicos que llevan a cabo acciones simbólicas en la misma atmósfera de sueño de las novelas que escribió Azorín en este período.

Por el contrario **Jacinto Grau** (1877-1958), que fue un perfecto dramaturgo profesional, vio cómo algunas de sus obras tenían éxito en el extranjero, mientras en España fracasaban o eran rechazadas por los teatros. Aunque Grau con los años evolucionó en su estilo dramático y en sus intenciones, toda su obra es siempre el resultado de la decisión de rescatar al teatro español de su trivialidad burguesa. En sus primeras obras, *Entre llamas* (1915), intento de tragedia doméstica, y *El conde Alarcos* (1917), también tragedia basada en el *Romance del Conde Alarcos*, atendió, como Unamuno, a la necesidad de devolver al teatro la dimensión de grandeza trágica y de pasión que Benavente y su escuela evitaban escrupulosamente. Su obra más famosa es *El señor de Pigmalión* (1921), una "farsa tragicómica" que trata de la relación entre el artista y los personajes que inventa, y desarrolla el tema de los muñecos que parecen tener vida y de los seres humanos que parecen muñecos.

Durante la República, los esfuerzos unidos de una pléyade de buenos escritores en todos los géneros literarios, junto con el apoyo oficial que se prestó a experimentos teatrales, amenazaron durante unos pocos años con tomar por asalto el teatro español y trasformarlo. Al contrario de los autores renovadores anteriores, los dramaturgos de la generación del 27 adoptaron una actitud beligerante no solo para conseguir un cambio de criterio en el público habitual de los teatros comerciales, sino para intentar la creación de un nuevo público mediante la formación de las masas populares.

El principal motor de este movimiento fue García Lorca que solo se dedicó seriamente al teatro en los últimos años de su corta vida. Hasta 1930 sus incursiones en este género fueron casi siempre el resultado de sus entusiasmos juveniles, tratándolo como uno de sus muchos intereses artísticos marginales como la música, la pintura, el folklore o las conferencias, a excepción de su drama histórico en verso *Mariana Pineda* (1925) que resultó ser una obra excepcional en todos los aspectos. Empezó a interesarse seriamente por el teatro en los primeros años de la República y, sobre todo, a partir de la fundación de "La Barraca", compañía teatral formada principalmente por estudiantes y aficionados sin sueldo, subvencionada por el Ministerio de Instrucción Pública, y cuya misión principal era hacer giras por el país y presentar a los españoles que nunca habían estado en un teatro nuestras obras clásicas (como los *Entremeses* de Cervantes, *La vida es sueño* de Calderón, *El burlador de Sevilla* de

Tirso...). Es también la época de las obras más conocidas y representadas de Lorca: *Bodas de sangre* (1933), Yerma (1934), Doña *Rosita la soltera o el lenguaje de las flores* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Sin embargo, el asesinato de Lorca en 1936, al comienzo de la guerra, señaló el fin, no solo de sus propias aspiraciones innovadoras, sino incluso de las de los demás. Durante la guerra, en la zona republicana (Madrid, Barcelona y Valencia), se plantea la necesidad de utilizar el teatro como vehículo de agitación política, un "teatro de urgencia" en el que participan autores como Max Aub, Alberti y Miguel Hernández, y desempeña un papel muy activo la Alianza de intelectuales antifascistas que funda la compañía "Nueva Escena" la cual pretenderá ejercer un influjo sobre el público y a la vez, divulgar una nueva dramaturgia.

Alberti (1902-1999), como Lorca, era un poeta maduro y muy conocido cuando prestó seriamente atención al teatro en los primeros tiempos de la República y, también como el escritor granadino, creyó que había una urgente necesidad de reformarlo. De esta época es *El hombre deshabitado* (1930) auto alegórico que trata los temas del pecado original y del paraíso perdido con una visión moderna, tragedia de la creación, vida y tentación del hombre condenado a la muerte, y *Fermín Galán* (1931), romance de ciego en lenguaje popular sobre un hecho real de la historia reciente, la vida del capitán que un año antes se había sublevado en Jaca contra la Dictadura y que fue detenido y ejecutado. El considerable éxito de la primera de ellas ante un público burgués indica que Alberti y Lorca estaban empezando a producir cierto efecto en los gustos del público.

Un tercer escritor que se orientó hacia el teatro una vez bien establecida su fama de poeta fue **Miguel Hernández** (1910-1942). En su período juvenil y católico había escrito un auto sacramental moderno *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eres* (1933). Pero su conversión al comunismo produjo una notable contribución al teatro moderno, *El labrador de más aire* (1937), actualización de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Miguel Hernández, además, formó parte de una delegación de escritores que el Teatro de Arte y Propaganda envió a Rusia a estudiar los métodos y repertorios del teatro soviético.

Dentro del grupo de artistas renovadores merece especial atención **Alejandro Casona** (1903-1965), un gran dignificador de la comedia burguesa en los años republicanos que mezcla fantasía y realidad en una prosa de indudable valor poético. Aunque la mayor parte de su obra ve la luz en la posguerra, cuando marcha al exilio es ya un autor célebre y de personalidad claramente definida que no experimentará cambios esenciales en su trayectoria, y en el que se veía una esperanza de renovación del teatro español. Su obra *La sirena varada*, estrenada en 1934 tuvo un gran éxito que se consolidó con *Nuestra Natacha* en 1936, obra que denuncia los usos y abusos de los métodos disciplinarios en los reformatorios de la época.

El último dramaturgo interesante de esta época es **Enrique Jardiel Poncela** (1901-1952). Su teatro puede adscribirse a todas las cuatro categorías que hemos tenido en cuenta en este epígrafe: burguesa-realista, poética, costumbrista y experimental, todas ellas llevadas a cabo con un humor muy característico provocado, sobre todo, por sus personajes, que resultan "divertidamente ilógicos". Jardiel poseía verdadero talento teatral, sentido de la acción y de la situación, del argumento y del personaje. Algunas de sus obras están escritas en verso, otras en prosa. *Angelina o el honor de un brigadier* (1933) es una parodia de los dramas de la segunda mitad del siglo XIX. Pero su tipo de comedia más característica, que se inicia en 1927 con *Una noche de primavera sin sueño*, y se prolonga hasta bastantes años después de la guerra civil, tiene un carácter experimental que contribuyó a la revitalización del teatro. Su mejor obra es *Eloisa está debajo de un almendro* (1940), comedia divertida que trata de combinar cómicamente el diálogo realista con la fantasía disparatada. Con sus obras se instaló en el teatro español el diálogo inverosímil e incongruente, el humor ligero y algo intelectual, con reflejos vanguardistas y nada oculta "poesía" que se impuso bastantes años antes en la escena europea.

Centrándonos ahora en los autores enunciados en este epígrafe, hay que decir que el "drama social" comenzó en España exactamente la noche del 29 de octubre de 1895 en el Teatro de la Comedia de Madrid, con el estreno de ***Juan José*** de **Joaquín Dicenta** (1863-1917). El impacto que produjo la obra se debió, esencialmente, a que el telón se alzaba sobre un decorado diferente de los interiores suntuosos a que el público estaba acostumbrado y, sobre todo, a que planteaba un problema de disputa amorosa en el que los celos y el

honor juegan un papel importante. *Juan José* fue considerado por algunos como un drama "proletario", el drama de una clase que vio en él el símbolo de sus aspiraciones sociales de su lucha y que anunciaba una nueva era de teatro comprometido. Pero, según Ruiz Ramón[21], la problemática de la obra debe situarse en la perspectiva de un drama individual y no de clase.

Joaquín Dicenta hasta entonces solo era conocido como un personaje bohemio, autor de unos melodramas sentimentales muy mediocres como *El suicidio de Werther* (1888), aún escrito en verso, drama romántico desde su concepción hasta el final, que logró un gran éxito, y, sobre todo *Luciano* (1894), con algunos conatos realistas y que es una crítica al vínculo matrimonial y a la incomprensión del artista dentro de una sociedad burguesa que margina sus aspiraciones e ideales. Pero *Juan José* le convirtió en un dramaturgo famoso. El protagonista de la nueva obra es un albañil analfabeto y antiguo hospiciano que, por amor y celos, pierde el trabajo, roba, va a la cárcel y huye de ella para matar al capataz de la obra donde trabajaba y a la mujer que ama y cuya infidelidad le llevó a prisión.

Juan José es un conglomerado a partes iguales de pasión, celos y lucha de clases. Desde el momento de su aparición, los amores de un obrero resultan tan profundos y serios para el teatro como los del más puntilloso aristócrata. Dicenta, al atribuir al obrero la más alta dignidad moral, pone la piedra base de la reivindicación proletaria en la escena: si el villano es capaz de sentir y obrar tan noblemente como el caballero, la injusticia social, la diferencia de clases, es más inexplicable. Realmente Juan José viene a ser un representante del pueblo cuando clama ante el auditorio de la Comedia por una justicia social, planteando descarnadamente la problemática de una clase desconocida hasta entonces, reivindicando para él y para su clase unos derechos.

La estructura superficial de *Juan José*, la que sirve de hilo argumental para llevar toda esta problemática social es un drama de celos y amor (como ya hemos apuntado). Para el protagonista, huérfano y explotado desde niño para pedir limosna, Rosa significa Dios y no puede tolerar que sus creencias y todo lo que ella significa para él se

[21] RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Cátedra, 1996, págs. 362-364.

disipe ante los requerimientos del señorito Paco. En *Juan José* no hay ningún concepto de honor o de amor propio, solo hay un querer profundo y de ahí nacen los celos ante el poderío económico de su antagonista. La causa de la tragedia está en esos celos que, efectivamente, desencadenan el desenlace de la obra.

Pero este drama tuvo una trascendencia social imprevista hasta el punto de que la juventud radical y el proletariado la convirtieron en símbolo de su lucha, pasando a representarse cada primero de mayo desde el año de la muerte de Dicenta (1917) hasta 1936, como estandarte de su protesta. La prensa española del momento fue unánime en destacar las virtudes de *Juan José*; la conservadora viéndola como una obra de amor y celos, y la progresista y liberal analizando la problemática social implícita en la misma.

El segundo drama social de Dicenta, *El señor feudal*, se estrenó el día 2 de diciembre de 1896, también en el Teatro de la Comedia, y presenta la temática social en un ambiente rural: el campo andaluz. El argumento repite un esquema inventado por Lope de Vega: una moza campesina, engañada por un señorito, es vengada más tarde por su hermano. Jaime, el vengador de esta obra, ya es el "proletario consciente", formado en la ciudad, que veremos como agitador más o menos utópico en los dramas sociales de la época. Lo cierto es que la obra no satisfizo a nadie; la juventud radical que a raíz del estreno de *Juan José* le había erigido en su ídolo, le volvió la espalda, y los sectores conservadores la calificaron de subversiva y a su autor de enajenado mental.

El siguiente drama, *Aurora*, se estrenó en 1902 en Barcelona y después en Madrid, en ese mismo año, en el Teatro Alhambra. Su inclusión en los "dramas sociales" se debe a su realismo, a la visión crítica de la sociedad y al hecho de mantener una tesis reformista y atrevida. El entramado argumental de *Aurora*, al igual que en *Juan José* y *El señor feudal*, consta de dos estructuras que se desarrollan paralelamente a lo largo de la obra. La primera y más importante, por ser la que sirve de sostén a la segunda, es un drama convencional de honor, y la segunda, es el mensaje social, la lucha entre la España tradicional y la progresista, entre la tiranía y la libertad. Joaquín Dicenta en esta obra hará circular a lo largo de sus tres actos las caricaturas fantasmales de los representantes de la clase media y de los tres estamentos de la sociedad: la Iglesia, el Estado y el Pueblo.

Manuel y Aurora, los protagonistas, están caracterizados por su conciencia sincera y reflexiva y por su educación liberal. La obra alcanzó un éxito extraordinario, tanto en Barcelona como en Madrid. Dicenta volvió de nuevo a los periódicos y recobró en parte el prestigio que había perdido con el estreno de *El señor feudal*.

La última obra que escribió Joaquín Dicenta fue *Daniel*, drama en cuatro actos y en prosa, estrenado en 1907 en Madrid y con ella logra su creación más perfecta dentro del drama social. El argumento se centra en el ambiente y la vida de los trabajadores de una factoría de plumbita; la acción transcurre en el interior de la mina y en sus alrededores. Daniel es un anciano minero padre de Pablo, Pedro y Anita. De sus tres hijos, Pablo es un revolucionario que se adscribe a una ideología socialista; se trata de un obrero con conciencia de clase formado y educado en un centro fabril que dirige el descontento de la clase trabajadora y cuya novia, Cesárea, viuda de un obrero muerto en una huelga, es otra agitadora de las obreras de la mina y altos hornos; Pedro es un sargento de la guarnición que presta sus servicios de vigilancia en la cuenca minera, y Anita es la amante del hijo del dueño de la mina, el señorito Luis.

Se produce un enfrentamiento directo entre los trabajadores, que se habían declarado en huelga, y el ejército, por culpa del inconsciente Luis el cual ordena disparar. En este enfrentamiento mueren Pablo y su hermano Pedro. El padre, Daniel, que no acepta la huelga y que ha estado caracterizado a lo largo de la obra por sus ideas conservadoras y por su obediencia ciega a los mandatos del amo, decide vengarse de la muerte de sus hijos; para ello corta los cables de la mina por donde asciende el ascensor, lugar por donde los señores y señoritos burgueses han celebrado un almuerzo, estrellándose con todo el cargamento en su interior.

La obra es el primer intento ideológicamente serio de llevar los conflictos del proletariado a las tablas, mostrando, con detalles naturalistas, la miseria, la explotación y la vida de aquellos seres víctimas del sistema capitalista. El enfoque del conflicto social será visto como una lucha entre individuos más que como un enfrentamiento colectivo; lo que realmente hará enfrentarse a Daniel con los empresarios serán la venganza y el odio por los que han acarreado su desgracia personal, y no la lucha de clases. Con *Daniel* Dicenta termina el ciclo de sus dramas puramente sociales.

En resumen, la evolución que experimentó este dramaturgo, tanto en términos técnicos como en ideología y estilo desde *Juan José* hasta *Daniel* queda tipificada por:

1. Un afianzamiento del drama social que desde su primera obra, *Juan José,* natural y espontánea, ha ido ganando en madurez hasta cristalizar en *Daniel*, donde plasma en escena la lucha de clases.
2. El uso de la prosa como vehículo de expresión teatral más natural y realista.
3. La ruptura con el concepto que se tenía en el siglo XIX de que el drama serio solo debía reflejar los problemas de la clase media.
4. La presentación por primera vez en las tablas españolas del proletariado reivindicando sus derechos y problemática.

La obra dramática de **Valle Inclán** (1866-1936), que es una de las más extraordinarias aventuras del teatro europeo contemporáneo y la de lamás absoluta y radical originalidad en el teatro español del siglo XX, comienza en 1899 con *Cenizas*, adaptación de uno de sus cuentos modernistas, *El Marqués de Bradomín* (1906). *Tragedia de ensueño* (1903) y *Comedia de ensueño* (1905) son poemas dramáticos en prosa de carácter simbolista, presidido el primero por la fatal presencia y triunfo de la muerte, y el segundo por el misterio de la belleza y de la crueldad.

Tras estos primeros tanteos, de estética decadentista, Valle emprende una ambiciosa exploración por géneros y espacios diferentes de la historia teatral. Así, sobre el esquema de la farsa, escribe cuatro que son antológicas: *La marquesa Rosalinda* (1912), tal vez la mejor obra del teatro modernista de Valle, y las tres incluidas en "Tablado de marionetas": *Farsa italiana de la enamorada del rey* (1920), *Farsa infantil de la cabeza del dragón* (1910) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1920), sátira despiadada del reinado de Isabel II y pórtico inmediato, junto con *Divinas palabras*, del esperpento. En todas ellas utilizará elementos procedentes del teatro de marionetas, el guiñol, el entremés y la *commedia dell' arte*[22]. El verso modernista, con su rima brillante y a veces obsesiva, se convierte en el eje formal de estas

[22] *Comedia del arte*: género teatral popular del siglo XVI, de origen italiano, de tema cómico, con personajes estereotipados como Pierrot o Colombina, que se repetían en diversas obras.

farsas, mezcla de aspectos sentimentales y grotescos con los que Valle ofrece la caricatura de la sociedad antigua. La óptica grotesca se aproxima, pues, a la realidad actual, tan sorprendentemente analizada en los esperpentos.

El llamado "ciclo mítico" está constituido por "Las Comedias Bárbaras", *El embrujado* (1913) y *Divinas palabras* (1920), tragicomedia de aldea que cuenta la historia de Laureaniño el Idiota, enano hidrocéfalo que, a la muerte de su madre, pasa a ser explotado por sus tíos Marica del Reino y Pedro Gailo; es, posiblemente, el drama más representado de Valle Inclán y una de las obras maestras del teatro universal. "Las Comedias Bárbaras", consideradas por muchos críticos como novelas dialogadas son tres: *Águila de Blasón* (1907), *Cara de plata* (1922) y *Romance de lobos* (1907). La trilogía trata sobre el fin de una casta, la de los Montenegro, héroes de un mundo feudal en descomposición. El espacio gallego, no retratado en su pintoresquismo sino en sus elementos mágicos y telúricos (hechicerías, supersticiones**,** sacrilegios, crueldad y muerte), preside la acción de estas obras impresionantes, verdaderos análisis sobre la crueldad humana.

Los ciclos anteriores conducen a la creación de un nuevo género por parte de Valle Inclán: el **esperpento**. En él, el ámbito pasa a ser urbano, predominantemente Madrid, y la actualidad cotidiana, en su faceta más grotesca, sustituye a anteriores preocupaciones por otros tiempos y otros espacios. El esperpento es esencialmente una deformación, la culminación de la estética expresionista de Valle. El propio autor se encargó de definir la estética que había creado; son tres los textos que contienen esta declaración de principios: la escena XII de *Luces de Bohemia* (..."los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el esperpento"...), el prólogo y el epílogo de *Los cuernos de don Friolera* ("Mi estética es una superación del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos"...) y una entrevista publicada por Gregorio Martínez Sierra en el ABC el 7 de diciembre de 1928 bajo el título *Hablando con Valle Inclán*.

Lo que varía fundamentalmente en este nuevo arte es el punto de vista, la actitud que adopta el creador respecto a sus criaturas. Valle no las mira de rodillas o en pie, sino "levantado en el aire" y por ello las considera "seres inferiores". Así pues, la base del proceso

esperpentizador está en la distancia, en el extrañamiento. Según Ruiz Ramón el autor es un demiurgo[23] que no se cree en modo alguno hecho del mismo barro que sus muñecos. De ahí resulta una visión desdeñosa, inmisericorde, deshumanizada. El mismo autor define a sus personajes como "enanos y patizambos que juegan una tragedia".

El esperpento no trata de reproducir fielmente el mundo real; es una deformación grotesca de una realidad que, por absurda, no es susceptible de ser reflejada con racionalidad. No es solo un género o subgénero literario, sino una estética y, por tanto, una visión del mundo a la cual llega el escritor desde una concreta circunstancia histórica española y desde una determinada ideología. Valle Inclán compara su obra a un espejo cóncavo que nos devuelve una imagen transformada, distorsionada. El esperpento recoge los hechos objetivos y los desintegra para reflejarlos con más exactitud. Es a la vez tragedia y farsa; la mezcla de lo cómico, lo patético y lo horripilante produce la impresión de una grotesca mueca de dolor. Una de las técnicas más frecuentes en este proceso degradante de situaciones y personajes es la animalización. Está presente ya en Goya que es, en palabras de Valle, el inventor del esperpento.

Otro elemento esencial es la parodia artística. Valle distorsiona el drama de honor calderoniano, el sainete, el melodrama, la poesía modernista... Se dedica a deformar humorísticamente cuantas formas de la literatura de su tiempo le repugnaban o le parecían ridículas. Por otra parte, la elaboración lingüística de los esperpentos resulta tan sutil que fueron considerados como teatro para leer dado el proceso de desgarro a que la lengua está sometida. Valle Inclán, como fuente lingüística, utiliza todo el material que ofrece la literatura de arrabal, en la que se incluyen no solo las formas coloquiales, sino también expresiones procedentes de sainetes, zarzuelas, y de un tipo de teatro que ridiculiza la producción dramática seria. Y junto a ello aparecen con frecuencia frases literarias, expresiones formularias fuera de contexto, vulgarismos, desgarradas expresiones coloquiales..., todo al servicio de una sobrecogedora visión de la realidad.

Torrente Ballester[24] (*Teatro español contemporáneo*) dice que solo para quien vive en España (de la que afirma Max Estrella que es "una

[23] *Demiurgo*: principio activo, creador y ordenador del universo, en el platonismo y nosticismo.
[24] TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, Madrid, Guadarrama, 1968. Pág.112.

deformación de la civilización europea"), solo para quien la siente como dolor, tienen los esperpentos de Valle entera significación. Son como ciertos chistes políticos, de alcance restringido y para entender con clave.

Los esperpentos, género que se proyectará también hacia la narrativa (*El Ruedo ibérico, Tirano Banderas*), son cuatro. Tres de ellos, *Las galas del difunto* (1926), *Los cuernos de don Friolera* (1921) y *La hija del capitán* (1927), constituyen la trilogía "Martes de Carnaval" (1930), a su manera una sátira antimilitarista en tres tiempos. El orden en que las dispuso el autor no responde a las fechas en que fueron escritas, sino al momento histórico en que se desarrolla la acción: *Las galas del difunto* nos sitúa en los años de la guerra de Cuba; el contexto de *Los cuernos de don Friolera* es la profunda crisis que vive la sociedad española en 1921 y *La hija del capitán* culmina con el golpe de estado de Primo de Rivera en 1923.

La nueva estética valleinclanesca culminará en ***Luces de Bohemia*** (1920), que no se estrenó en España hasta 1970 y que apareció en la revista "España" en entregas semanales y luego en forma de libro en 1924, y donde el autor explica el radical enfrentamiento entre el héroe y su mundo. Esta obra constituye un paseo apasionado por el Madrid de 1920, en cuyo laberinto grotesco nos conduce un héroe clásico degradado, Max Estrella (recuerdo del escritor Alejandro Sawa, el más exacto exponente de la bohemia en este momento), cuya "mala estrella" lo ha colocado en el universo, también degradado, de la bohemia trágica que no es la bohemia disparatada y benévola en que pierden su tiempo el coro de poetas modernistas. La acción conducirá en una noche a Max desde su casa al cementerio, de la mano de don Latino de Hispalis, amigo admirador, egoísta y traidor al recuerdo de Max. En el camino de su muerte encuentra el poeta ciego su universo cotidiano de odios, injusticias, horrores y vergüenzas que parecen presentársele como una última visión completa de la realidad, dividida en las quince estaciones (escenas) de su *vía crucis* nocturno.

Max Estrella es el pretexto para dibujar con lápiz ágil y rápido escenas callejeras en un invierno madrileño. Y no son escenas cualesquiera, sino buscadas adrede para reflejar en ellas una situación

histórica en sus aspectos más periodísticos: huelgas, represiones, estampas tabernarias, prostitución peripátetica[25] y política pícara.

En su segundo esperpento, *Los cuernos de don Friolera*, Valle Inclán ridiculiza uno de los aspectos sagrados de la tradición española, el honor, puesto en entredicho por la infidelidad de la esposa que coloca al teniente Astete (homónimo del autor de un catecismo célebre), don Friolera, ante la disyuntiva de vengarse o transigir. El trío de tenientes "compañeros" le exige reparación honrosa y don Friolera se decide a matar, pero se equivoca y en vez de acabar con la vida de su mujer ejecuta a su hija. El código del honor pasa, maltrecho, por el Callejón del Gato; don Friolera es una caricatura grotesca de Otelo. Valle somete el estamento militar a la deformación de su espejo cóncavo.

Las galas del difunto (titulada *El terno del difunto* en su primera versión para "La Novela Mundial" en 1926) es un esperpento en el que Valle se acerca al tema del burlador, que deja de ser el aventurero conquistador al margen de toda norma moral, para convertirse en Juanito Ventolera, pobre víctima de la realidad que lo ha convertido en un desecho. La parodia del Tenorio no puede ser más macabra.

La hija del capitán apareció en "La Novela Mundial" en 1927, pero la edición fue recogida por orden de la Dirección General de Seguridad que la consideró como un "atentado a las buenas costumbres". Cuenta una anécdota según la cual se ha descubierto un crimen pasional en el que están implicados personajes importantes. Para evitar el escándalo se decide un golpe de estado que es llevado a cabo en medio del acompañamiento musical de mitos que justifique, ideológicamente, tal atropello. La manipulación ideológica con que se orquestan tantos "acontecimientos históricos" aparece aquí claramente desmontada por el autor. La pieza encierra una sátira esperpéntica de los golpes de estado. En el mundo corrupto que nos muestra Valle la satisfacción de los intereses personales es el móvil de una serie de acciones que solo deberían estar inspiradas en el bien común.

En conclusión, con Valle Inclán nos encontramos ante el gran teatro español del novecientos. Aunque un público frívolo y unos

[25] *Peripatética*: del *peripatetismo*, conjunto doctrinal de la escuela aristotélica o liceo, llamado así porque algunas lecciones se impartían mientras se paseaba.

actores adocenados prefieran una comedia de salón, el verdadero drama, aunque raras veces se vea en nuestros escenarios, está en toda la serie de los *esperpentos*; en ellos Valle se libra de la sentimentalidad de fin de siglo por el camino de la caricatura, del humor.

El afán de renovación presidirá toda la producción dramática de **Federico García Lorca** (1898-1936), a la que caracteriza (como en Valle Inclán) su dispersión en géneros distintos: la farsa, la comedia, el drama histórico y la tragedia, género que, simbólicamente, sería el de sus últimas preocupaciones. A esta variedad hay que unir la variedad de lenguaje: poético-simbolista, realista, surrealista, grotesco... que viene a corresponderse aproximadamente con su trayectoria como poeta.

Su primera obra, *El maleficio de la mariposa* (1920) es un poema dramático de corte modernista que Lorca presenta como "comedia rota que quiere arañar la luna". No tuvo éxito en escena; el trastorno que produce la llegada del amor a un mundo de insectos era un suceso sentimental cargado de excesivo simbolismo para espectadores acostumbrados a tramas mucho más lineales.

Estrenada en 1927, *Mariana Pineda* puede considerarse como drama poético de tema histórico y la primera obra en la que se presienten rasgos de esa frustración materializada en la esperanza perdida. Fue su primer éxito. Esta obra plasma, de manera idealista y melodramática la vida de la heroína granadina ajusticiada en el reinado de Fernando VII por bordar una bandera liberal y es la representación perfecta de la mujer que se halla entre la libertad y el amor.

Sus "farsas para guiñol[26]", *Tragicomedia de Don Cristóbal y la señá Rosita* (1923) y *Retablillo de Don Cristóbal* (1931) representan una tentativa muy lograda de teatro popular, expresado con técnica infantil, pero en torno a los grandes temas lorquianos: el amor y la libertad.

Las "farsas para personas" están constituidas por *La zapatera prodigiosa* (1930) y *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (1933). La primera es una farsa violenta en dos actos; en ella Lorca se aparta de

[26] *Guiñol*: Del francés *Guignol*, nombre de un teatro de títeres de Lyon. Representación teatral de muñecos movidos con las manos.

la vieja fórmula de hacer teatro y crea un mundo distinto lleno de dinamismo y frescura. En esta obra aparece un tipo de mujer que, en palabras de Lorca, "lucha siempre, lucha con la realidad que la cerca y lucha con la fantasía cuando ésta se hace realidad visible". En la segunda se burla de la institución del matrimonio forzado.

Junto a estas obritas transparentes, la faceta hermética y un tanto oscura del autor aparece en dos "criptodramas", *Así que pasen cinco años* (1930) y *El público* (1933), en algunas piezas cortas como *El paseo de Búster Keaton* (1928), obra menor que anticipa muchas de las situaciones que Lorca desarrollará en *Poeta en neva York*, y en la inacabada *Comedia sin título*. Las dos primeras son piezas complejas, cuyo lenguaje simbólico resulta a veces difícil de descifrar. *Así que pasen cinco años* presenta un complejo simbolismo que ha originado diversas interpretaciones. Se centra en el drama existencial del Joven que lleva esperando cinco años para casarse, durante los cuales no atiende al amor de la Mecanógrafa. Expirado el plazo, la Novia prefiere al Jugador de rugby, y el Joven busca a la Mecanógrafa, quien le impone otros cinco años de espera.

El público es la obra más ambiciosa de Lorca. El procedimiento surrealista se utiliza aquí para sondear instintos ocultos. El argumento de *El sueño de una noche de verano,* de Shakespeare, le sirve para tratar el tema del amor como fenómeno al margen de la voluntad del individuo y que, por ello, puede manifestarse de formas diversas, una de ellas la homosexual. Pero el mayor interés de la obra está en la posibilidad de llevar los temas oscuros o malditos al teatro; oponer lo que sería un "teatro bajo la arena" frente a un "teatro al aire libre", incapaz de adentrarse en el misterio del hombre.

Sus obras restantes otorgan un papel relevante y a veces único a la mujer. Así, ***Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*** (1935), trata sobre la frustración de una mujer soltera en un medio de provincias. Es la tragedia de la frustración en el tiempo; la máquina social reprime el ansia de gozar y realizarse en las mujeres, las marca y hace de ellas solteronas a las que se niega el derecho a ser respetadas como seres humanos dignos de toda delicadeza. La obra está localizada en el pequeño mundo provinciano de su Granada natal. El embrión de *Doña Rosita* se debió a un libro de botánica y un cuento que le contó Moreno Villa en 1924. Se trataba de "la rosa mutabile", rosa que resume el motivo barroco del *carpe diem* (vive el día), el

motivo de la fugacidad de las cosas. Esta rosa se abre por la mañana, roja, y por la tarde se vuelve blanca para deshojarse por la noche.

El dramatismo del problema femenino alcanza sus cotas más altas en el ciclo de las tragedias *Bodas de sangre* (1933), *Yerma* (1935) y *La casa de Bernarda Alba* (1936).

Bodas de sangre nos introduce en un mundo rural, apasionado, violento y primitivo. Es la tragedia del amor frustrado por causa de las estructuras sociales que los personajes tratan de romper desesperadamente. Desde el principio de la obra se respira un ambiente de fatalidad. La rivalidad entre las dos familias enzarzadas en una sangrienta venganza sirve de marco a la antigua pasión de la Novia y Leonardo, pasión que resurge ahora, cuando ella va a casarse. La novia no puede eludir su destino y mientras se celebran los cantos y bailes de bodas huye con su viejo amor.

Yerma es la tragedia de la mujer estéril, que se niega a aceptar su destino de frustración y busca solucionarlo al margen de la vida convencional. La falta de fecundidad de una mujer casada por sus padres y que había puesto en su maternidad toda perspectiva de futuro va, poco a poco, radicalizando a Yerma que acaba por asesinar a su marido en el que cifraba toda esperanza de realización futura, y, con el esposo, mata al hijo. Nacida, según la concepción española, para tener hijos y sin posibilidad de ejercer sus deseos eróticos con Victor, Yerma es una mujer frustrada.

Como síntesis de estas últimas obras y, al mismo tiempo, de todo el teatro lorquiano, hay que entender *La casa de Bernarda Alba* (que no se representó hasta 1945, en Buenos Aires), donde el autor se enfrenta con la atmósfera densa de un pueblo español, nos muestra dos caras de su sociedad y consigue un cuadro de negras tintas enlazado con las preocupaciones de la Generación del 98. Se trata de un drama exclusivamente protagonizado por mujeres pero donde la ausencia del hombre se convierte en el verdadero motivo trágico. El enfrentamiento entre Bernarda y sus hijas representa como ningún otro el conflicto insoluble entre la autoridad y su deseo represor y la libertad y el principio del placer. Bernarda Alba impone su ley en su casa, ley inhumana e injusta, pero apoyada en el poder que ejerce sobre sus hijas. Es la ley del más fuerte la que se impone sobre los

débiles los cuales escapan por la puerta de la locura o se enfrentan a su final trágico en el suicidio.

Por otra parte, el orgullo de casta, las convenciones sociales y la moral tradicional son elementos de gran efectividad. Muerto su marido, a Bernarda solo le queda el consuelo de ejercer el poder sobre seres inferiores, apoyándose en el rito del luto tradicional que obliga a cerrar la casa por ocho años. Las paredes de esa casa son el límite de las obsesiones en que se ahogan sus cinco hijas; cada una de ellas las vivirán desde reacciones diferentes, pero todas bajo el peso común de la frustración. Cabe la sumisión, pero también la rebeldía, como en la persona de Adela, la más joven y la más bella de todas, que se rebela en nombre del instinto. Sin embargo, esa rebeldía, ese ansia de libertad conduce a la muerte que es, junto con la locura, como ya hemos apuntado, la única vía para escapar de la tiranía de Bernarda, de su "voluntad de dominio" (que diría Torrente Ballester).

El amor podría haber sido una salvación, pero tampoco es posible. Aparece bajo la forma de sexo, de atracción fatal o, como en el caso de Pepe el Romano, como un burdo procedimiento para conseguir la fortuna de Angustias, hija del matrimonio anterior de Bernarda. El elemento masculino será el detonante de todas las actitudes femeninas; Pepe se compromete con Angustias, pero siente atracción por Adela y, a la vez, es deseado por las otras hermanas.

Resumiendo, la inserción de Lorca en el plano de lo popular, en el combate por el ser humano (hombre o mujer), en la crítica del peso muerto de lo arcaico sobre la sociedad contemporánea, dan una significación especial a su obra.

2. España a partir de 1936: panorama político y sociocultural

De 1939 a 1975 toda la realidad española estuvo condicionada por la guerra civil. El triunfo de los sublevados, la sangrienta represión que se dio durante la contienda y en los primeros años de posguerra, el mantenimiento del régimen a lo largo de casi cuarenta años, la tutela y la censura que en todo momento ejercieron los poderes fácticos sobre el conjunto de la población, marcaron la vida política, social y cultural.

Durante la Guerra Civil, Franco recibe el apoyo de la Alemania nazi y la Italia fascista. Al estallar la Segunda Guerra Mundial España es un aliado menor del eje Berlín-Roma-Tokio; sin embargo, no entra en la contienda. El compromiso formal e ideológico se salva con el envío de una fuerza expedicionaria, "La división azul", al frente ruso. El triunfo de los aliados hizo pensar que las potencias vencedoras intervendrían para restaurar en Madrid una democracia liberal, pero no fue así.

Al acabar la guerra, en 1939, en España existía un partido único, bajo el mando del Ejército, obediente a Franco, y con la legitimación de la Iglesia: Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista. El régimen basó su propaganda inicial en los mitos nacionalistas: la apelación a los orígenes legendarios, la sostenida lucha heroica del pueblo a lo largo de su historia, la tendencia a la unidad y centralización y la fe católica como alma y sostén de la nación. No faltan motivos para bautizar este régimen como nacionalcatolicismo. Fueron años de dificultades económicas para la mayor parte de la población, de intimidación, racionamiento y hambre. Se intentó, con escaso éxito, el autoabastecimiento, la autarquía[27] (debida, en gran parte, al aislamiento internacional), y, al calor de estas penurias y del estado de fuerza, florecen la corrupción y el estraperlo[28].

En 1950 la ONU había levantado las medidas contra el régimen de Franco. Los Estados Unidos contribuyeron a la recuperación económica de España con un préstamo y diversas ayudas. En 1951 se recupera el nivel de vida anterior a la guerra y en 1952 se suprime el

[27] *Autarquía*: Régimen de un país que tiende a bastarse a sí mismo con un sistema de economía cerrada.
[28] *Estraperlo*: comercio ilegal de productos cuya venta está prohibida o controlada por el Estado.

racionamiento del pan. Se abandona el proyecto autárquico y se inicia una tímida apertura económica y política. Algunos sectores se fueron politizando y el Partido Comunista Español comenzó a actuar en la clandestinidad. Se producen las primeras huelgas e incipientes manifestaciones de disidencia política. En 1957 llegan al poder los tecnócratas[29] (más o menos vinculados al *Opus Dei*) y se impone el decreto de estabilización (1959) y el posterior plan de desarrollo que sentaría las bases para el crecimiento posterior.

La década que se inicia en 1960 es probablemente la más expansiva de la historia de España. Son los años de "desarrollo" que situará al país en la Europa industrial. Tres factores confluyen en este fenómeno: fuertes inversiones extranjeras (atraídas por los bajos salarios y las seguridades que ofrecía el régimen), afluencia masiva del turismo y emigración de los excedentes laborales al resto de Europa (sobre todo a Francia y Alemania) que origina repatriaciones de dinero por parte de los emigrados. Se produjo también un trasvase de población del campo a las ciudades industriales. Las áreas rurales con una elevada tasa de natalidad se vaciaron para llenar las ciudades donde estas tasas eran bajas. Estos cambios rápidos trajeron sus secuelas de desarraigo, chabolismo y marginación, pero también mejoraron las expectativas económicas y vitales de los españoles.

El crecimiento, alentado desde el gobierno por los planes de desarrollo, la comunicación con el exterior que supuso el turismo (que influye en las costumbres y mentalidad), la modernización del régimen, que no podía exponerse a las campañas de desprestigio en el extranjero..., propiciaron ciertos estrechos márgenes de libertad que intentaron reprimirse con los estados de excepción de 1962 y 1969. Pese a todo, estos conatos de subversión fueron minoritarios. A pesar de lo inaceptable de un régimen de fuerza, los españoles no tenían intención de derrocarlo violentamente El crecimiento económico, aunque un tanto desequilibrado y caótico, permitía alcanzar al conjunto de la población unas cotas hasta entonces desconocidas de bienestar social.

Las cautelosas medidas del aparato franquista para dar una apariencia de "cambio progresivo", se cifraron en la Ley Orgánica del Estado, presentada por Franco a las Cortes en noviembre de 1966 y

[29] *Tecnócrata*: técnico o experto que gobierna de acuerdo con un principio de eficacia por encima de factores sociales, políticos o ideológicos.

aprobada por aclamación en 1967. Esa ley encomendaba al Movimiento la promoción de la vida pública y a su Consejo Nacional el encauzamiento del "contraste de pareceres". Pero en ese mismo año de 1967 y en los debates de las Cortes a propósito de tres importantes proyectos de Ley, de Libertad Religiosa, de Representación Familiar dentro de las Cortes y la Orgánica del Movimiento, se impuso el inmovilismo. Las tres leyes mencionadas fueron aprobadas previas modificaciones que arrancaron de ellas el escaso espíritu liberal que contenían.

De ahí el creciente interés por el posible "sucesor a título de Rey" cuya designación no desveló Franco hasta 1969. La designación del príncipe Juan Carlos suponía la restauración de la dinastía reinante hasta 1931; pero el salto de un escalón generacional en la línea sucesoria obedecía al deseo de soslayar la filiación democrática siempre proclamada por Don Juan, y pretendía hacer del príncipe de España, don Juan Carlos, educado en España y muy vinculado a los medios militares, una garantía de continuismo. Sin embargo en el joven Borbón se daba una convicción muy clara de la misión histórica de la Monarquía: la necesidad de superar la guerra civil mediante una tarea integradora al margen de reacciones y revanchismos, en que pudieran coincidir todos los españoles.

En 1973 dos acontecimientos marcan el final de una época: la crisis del petróleo, que corta el progreso desarrollista, y el atentado contra Carrero Blanco, hombre de confianza del caudillo, que acaba con cualquier proyecto de perpetuación del régimen, régimen que, en sus últimos momentos, endureció su faz, tornando a sus orígenes. Tal sentido tuvieron las sentencias a muerte que un tribunal sumarísimo aplicó, en septiembre de 1975, a un grupo de terroristas de ETA, suscitando tan violenta repercusión emocional en Europa que provocó de nuevo una serie de rupturas diplomáticas.

Hacia 1975 el sistema franquista había entrado en una decadencia evidente: la Iglesia estaba dividida; la clase obrera era cada vez más militante; los catalanes y los vascos se encontraban en una posición de revuelta continua o de hostilidad pasiva y la prensa se había convertido en el "cuarto estado". La muerte de Franco en 1975 cierra definitivamente la larga etapa que inició la sublevación del 18 de julio de 1936.

En 1976 se inició la transición a la democracia. La transición era un hecho porque el franquismo resultaba inviable sin Franco. Lo intentó Arias Navarro, tratando de abrir camino a una "reforma política" llena de condicionantes y que los partidos marginados por el régimen franquista, agrupados en la llamada "Platajunta", no aceptaron. La incompatibilidad entre las aspiraciones del Rey y las "reservas" de Arias acabaron por provocar una crisis que obligó a este último a abandonar el poder. El libre referéndum de noviembre de 1976 respaldó el camino iniciado al nombrar a Adolfo Suárez presidente de Gobierno; el PCE fue legalizado y la Constitución de 1978 supone una verdadera plenitud democrática.

Volviendo a la posguerra, el régimen dictatorial instaurado en 1939 condicionó el desarrollo **cultural** y las manifestaciones ideológicas de las décadas siguientes. La posguerra española es el fruto de la victoria militar de un grupo, encabezado por el ejército, la Iglesia y las capas privilegiadas, sobre el resto de las opciones políticas.

En el estado victorioso de la Guerra Civil adquirió gran importancia la apariencia, que se manifestó en diferentes ámbitos: desde la forma de vestir hasta las procesiones y expresiones religiosas y políticas, reprimiéndose cualquier aspecto diferenciador. La estricta moral sexual, con su corolario de hipocresía y prácticas clandestinas se convirtió en obsesión del régimen. Por otra parte, el nacionalismo imperante llegó a prohibir en la enseñanza y la Administración otra lengua que no fuera el español. Para la difusión e imposición de las normas de vida que sostenían esta ideología, se impulsaron la Sección Femenina y la Acción Católica, para las mujeres, y el Frente de Juventudes para la juventud.

En el ámbito universitario Falange dispuso del Sindicato Español Universitario (SEU), que controlaba políticamente la enseñanza y fue obligatorio desde 1943 para todos los estudiantes. Además, se introdujeron asignaturas obligatorias: Formación Política y Religiosa y Educación Física.

Un factor determinante de la vida cultural española en la posguerra fue el **exilio** de personalidades de todos los ámbitos a la URSS (Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas), Inglaterra, Francia, Italia, Estados Unidos y los países hispanoamericanos, en especial, México. Una buena parte del capital intelectual acumulado durante la llamada

"Edad de Plata" (última década del siglo XIX y las tres primeras del XX), tuvo que desarraigarse y desparramarse, en condiciones muy penosas, por todo el mundo. El hueco dejado por la España peregrina fue cubierto por el falangismo militante y por el catolicismo más reaccionario. Las cátedras de filosofía fueron ocupadas por neoescolásticos[30]; la filología y la historia se pusieron al servicio de la vocación imperial del nuevo régimen. Las ciencias positivas retrocedieron décadas y se subordinaron a las directrices de la Iglesia y sus acólitos.

En la enseñanza no universitaria, paralelamente al proceso de recatolización, se combatieron la tradición progresista, la Institución Libre de Enseñanza, la coeducación y el laicismo. La creación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC) supuso la separación de la investigación y la docencia. Por otra parte, la política educativa del franquismo frenó el proceso de alfabetización emprendido por la República. En la primera década se volvió a una educación rigurosamente clasista, con ribetes de paternalismo enmascarador. Pero el tirón económico de los años 50 y 60, el abandono del campo y las iniciativas de ministros como Joaquín Ruiz Jiménez, propiciaron una recuperación del ritmo perdido. El régimen acabó descubriendo el estrecho vínculo entre educación y desarrollo económico y la relación de causa a efecto entre crecimiento y estabilidad política. Los tecnócratas planificaron esta estrategia que culminó con la ley general de educación de 1970 la cual extendió hasta los 14 años la educación general básica y erradicó de forma definitiva el analfabetismo.

En el terreno de los **espectáculos**, la revista musical (en los años 40 y 50 domina el panorama la tonadilla folclórica), los toros y el fútbol fueron los entretenimientos preferidos. En el cine (la España de las décadas de 1940 y 1950 era una nación de adictos al séptimo arte), considerado social y culturalmente inferior al teatro, predominaron las comedias alegres y festivas en salones burgueses y se desarrollaron los géneros patriótico y religioso, pero también se incorporaron películas americanas e italianas importadas que fueron portadoras de valores incompatibles con los del régimen. La producción cinematográfica estaba sometida a la **censura** que era

[30] *Neoescolásticos*: pertenecientes al *Neoescolasticismo*, movimiento filosófico surgido en el siglo XIX, caracterizado por aspirar al retorno de los clásicos de la Edad Media, confrontándolos con las teorías modernas.

doble, gubernativa y eclesiástica y que se había fijado en 1938 para periódicos, revistas, libros, folletos, radio, cine, teatro y otros espectáculos. La censura franquista fue siempre arbitraria y actuó como un órgano al servicio de la estrategia política de cada momento y como un cordón sanitario para proteger a los españoles de la influencia exterior. El NO-DO (Noticiarios y Documentales) fue la herramienta fundamental de la propaganda política y del control informativo.

La **radio** tuvo un papel decisivo como difusora y alentadora de una imagen recortada de España: era obligada la conexión de todas las cadenas con los informativos de Radio Nacional. Además, los seriales radiofónicos constituían uno de los entretenimientos favoritos. En la década de los 60, la radio incrementó sus receptores con la aparición del transistor. Pero el gran medio de comunicación de masas a partir de esta década fue la **televisión**, fuente de adoctrinamiento político y reino de la banalidad, la distracción y la pasividad. Frente a ella, la radio registró una gran expansión pero el monopolio informativo continuó teniéndolo RNE.

En los años 50 surgió una minoritaria conciencia innovadora que, aunque no atacó al régimen, sí se opuso a un sistema al que rechazaba moral, estética e intelectualmente, considerándolo mediocre y autoritario. El franquismo tuvo que conformarse con cercar a los artistas para abortar cualquier amago subversivo y con poner barreras para la difusión de las ideas y creaciones que bullían en la Europa Occidental. Nació por entonces una disidencia que se proyectará en la década siguiente. A ello habría que sumar el crecimiento del estudiantado universitario y la llegada de muchos jóvenes que se sentían distantes de la guerra civil lo que obligó a una lenta apertura, forzada por manifestaciones y revueltas. A mediados de la década del 50 tienen lugar dos acontecimientos importantes en el orden cultural: las "Primeras conversaciones cinematográficas" con participación de Barden y Berlanga, y el "Congreso Nacional de Estudiantes". Como consecuencia de estos movimientos culturales, en 1956 se cierra la Universidad y se decreta el estado de excepción.

En los años 60 la universidad había crecido y se había vuelto políticamente incontrolable; se convirtió en centro de revueltas que acababan en represiones frecuentes en los campus hasta que, en 1965, el Gobierno disolvió el SEU. La segunda mitad de la década estuvo

marcada por grandes movilizaciones de estudiantes y obreros. En la década de 1970 la protesta de los estudiantes se convirtió en una protesta de masas; sus reivindicaciones se habían politizado y las universidades estaban dominadas por una subcultura marxista. La política ocupó los campus, se destituyeron profesores y se encarceló a estudiantes. En 1970 se llevó a cabo una reforma universitaria: se sustituyeron algunos de los primeros intentos de adoctrinamiento "patriótico" fuertemente religioso por un énfasis en la educación técnica. A mediados de los 70 el movimiento estudiantil se convirtió en una protesta contra la sociedad.

Por su parte, la *protesta* ***obrera*** fue también una consecuencia de lo que los marxistas llamaron las contradicciones del sistema. Los sindicatos obreros habían sido destruidos por completo en 1939; en su lugar aparecieron los sindicatos verticales con ideales falangistas. La lucha de clases se sustituiría por la cooperación entre las clases bajo la dirección del Estado; las huelgas eran ilegales. Paulatinamente los sindicatos oficiales demostraron ser incapaces de resolver los problemas laborales de una economía industrial moderna. El mismo régimen admitió los convenios colectivos y la elección de delegados; los trabajadores crearon las representativas pero ilegales Comisiones Obreras (CC.OO) dominadas cada vez más por los militantes comunistas; los empresarios, que deseaban modernizarse y alcanzar objetivos de productividad, si tales objetivos suponían una racionalización de plantilla, negociaban con los sindicatos ilegales.

Con la ley de prensa de 1966 la censura dejó de ser previa, aunque se aplicó "a posteriori" porque la aprobación gubernativa no protegía al censurado frente a las denuncias de instituciones piadosas o de particulares que consideraban demasiado atrevido el artículo, la novela o la representación que se les ofrecía, con lo que la libertad de expresión siguió estando coartada. Esto no impidió que aparecieran importantes revistas como *Triunfo*.

En 1977 el país comenzó a cambiar vertiginosamente: se produjeron históricos regresos del exilio a una sociedad que gozaba ya de libertad de expresión. En plena sociedad consumista se hablaba de todo lo prohibido: son los años del "destape". En ellos, a la afición por el fútbol y los toros hay que añadir la del ciclismo y el boxeo, además, se legalizó el juego y se popularizó el bingo.

2.1. Tres narradores de la literatura del exilio: Arturo Barea, Ramón J. Sender y Manuel Andújar

Al término de la Guerra Civil en 1939, con la victoria del bando nacional, se produjo el exilio de buen número de intelectuales y literatos. Para ellos comenzó una nueva etapa de sus vidas llena de vicisitudes y dificultades.

Resulta difícil unificar un conjunto, denominado como la España Peregrina, o trasterrada, diáspora o exilio republicano, que presenta casi tantas variantes como individuos. Las épocas o condiciones de salida de España, la edad de los afectados, su grado de compromiso político, los países que los acogieron o la relación que mantuvieron con su tierra natal desde fuera de ella hasta su muerte o regreso, son algunas de las circunstancias que contribuyeron a semejante diversidad.

Maduros y jóvenes escritores, diversamente conocidos antes de su marcha, más algunas revelaciones ocurridas posteriormente, y cultivadores de la narrativa, la poesía, el teatro y el ensayo, integran el conjunto. Tras una primera estancia en Europa, donde al poco tiempo se vieron envueltos en otra guerra, en Francia, invadida por la Alemania nazi, y donde algunos participaron en la resistencia, la mayoría acabó asentándose en EE.UU. y en Hispanoamérica, con núcleos muy notorios en México y Argentina, países en los que promovieron una destacada actividad editorial y crearon sus propias publicaciones periódicas, como "Las Españas" y "Correo Literario".

La larga duración del régimen franquista supuso para algunos la muerte en tierra extranjera (Salinas, Cernuda, Sender y Max Aub, por ejemplo) y, en otros casos, el tardío regreso a España, después de la muerte de Franco (como Alberti).

Aranguren[31] señalaba desde España, en 1953, la existencia de dos actitudes entre los intelectuales exiliados: quienes aún mantenían cierto ánimo beligerante (empecinados en los principios que

[31] ARANGUREN, José Luis L., *La evolución espiritual de los intelectuales españoles en la emigración*, Cuadernos Hispanoamericanos, febrero de 1953.

defendieron en la guerra civil) y los moderados (superadores del espíritu de revancha).

Por otra parte, la situación a la cual hubo de enfrentarse el escritor español exiliado resultaba peculiar por una serie de razones a favor o en contra, ya que, por ejemplo, no estaban sometidos a la censura como sus colegas del interior de España y crearon sus obras en libertad de tema y tratamiento; tampoco les afectaba la incomunicación con el extranjero, como en España entonces, y poseían la consideración de paladines[32] de una causa justa, aunque derrotada. Junto a estas ventajas se encuentra la dificultad que supone la separación geográfica entre el escritor exiliado y sus naturales lectores de España. Esto explicaría un cierto anquilosamiento lingüístico y estético que comprobamos en muchos escritores del exilio; el temor por la pérdida real del idioma vivo de Castilla les hace caer, a veces imperceptiblemente, en evidentes arcaísmos y en una cierta aceptación de planteamientos estéticos deudores de la tradición más que de la innovación.

Así pues, faltos de la España real, que entretanto seguía su camino, la apelación al pasado se completa en ellos con la invención de una España a la medida de sus deseos, lo cual se puede apreciar en algunas obras de Sender, Aub y Serrano Poncela, entre otros, a la que se vuelve con el riesgo de hallarse ante una realidad bastante distinta. Anclados en tal invención no es extraño que los intentos de retorno a España de Eduardo Zamacois, Sender y Max Aub, por ejemplo, fueran unos viajes desoladores pues –recordando el título de una novela de Arturo Barea-, la *raíz* estaba *rota* irreparablemente.

El fallecimiento de Franco y la instauración de la monarquía parlamentaria supuso el final de la España Peregrina y el remate de la llamada "operación retorno", con la vuelta de los exiliados acogiéndose a un decreto de indulto, fechado en Madrid el 25 de noviembre de 1975 y firmado por Juan Carlos de Borbón, y a otro de amnistía anunciado meses después.

En conjunto, la **prosa narrativa** de los exiliados españoles que, uno de ellos, José Bergamín, bautizó como la "España Peregrina", alcanza una dimensión enorme pues de ella forman parte algunos de los

[32] *Paladín*: defensor denodado de alguna persona o cosa.

novelistas más importantes de toda la posguerra. Los novelistas a quienes el destierro había tocado directamente no tuvieron que ir muy lejos para encontrar su fuente de inspiración: está en ellos mismos, en sus experiencias, en sus pensamientos. Hay, en las novelas del exilio, una especie de obsesión, un exponer unos sentimientos que son los propios, aunque el novelista diga que son de otros. Las consecuencias del desarraigo vivido por los personajes de estas novelas son las de los mismos escritores, o la de otros españoles que viven a su lado. La nostalgia, ese sentimiento que muy pocos han podido superar, se expresa en párrafos que son, en sí, pequeños poemas a los escenarios de la vida pasada con sus paisajes españoles, sus voces familiares y sus luces desaparecidas.

Siguiendo a Marra López[33] las vías narrativas que se le presentan al novelista en el exilio serían:

- *La rememoración del pasado*, con lo que aspira a descubrir la entraña íntima de España y, al mismo tiempo, las causas que explican la situación personal en que ahora se encuentra. Su recuerdo se desliza desde el paraíso perdido de la infancia hacia el pasado más inmediato de su juventud, para culminar en el estallido de la guerra.
- *El testimonio del presente*, que se ve como prolongación del conflicto que determinó el destino del que escribe. En ese plano se habla primero y principalmente de la traumática experiencia del propio exilio. El exiliado se encuentra ante el dilema de vivir en un ambiente extraño, hundido en sus recuerdos, o integrarse en ese ambiente, dejando así de ser él mismo, al intentar olvidar su pasado.
- *Abstracción, intelectualismo y simbolismo*. El desasimiento del exiliado lo lleva a veces a la abstracción intelectual como vía para expresar los conflictos individuales y colectivos. Más raramente puede ocurrir que intente escamotear la realidad por el camino del juego aséptico. Lo normal es que, en un proceso de rehumanización, derive hacia el enfoque filosófico-simbólico.
- *La España inventada*. Algunos autores intentan mantenerse ligados a su tierra no solo mediante la evocación del pasado, sino también escribiendo sobre su presente o sobre lo que

[33] MARRA LÓPEZ, Jose R., *Narrativa española fuera de España: 1939-1961*, Madrid, Guadarrama, 1963.

> imaginan que es su presente. Surge así una veta de literatura sobre "la España inventada" en la que se mezclan angustiosamente las sensaciones de atracción y rechazo. Estrechamente vinculado a este tema se encuentra el del problemático regreso que genera un fuerte sentimiento de frustración, bien porque no llega a producirse, bien porque su realización dista mucho de satisfacer el ideal soñado. No pocas veces el largo proceso termina en la más dolorosa de estas vivencias: la de sentirse extranjero en la propia patria, en un marco social y artístico con el que el escritor ya no tiene conexión alguna. La novela del exilio es la historia de un fracaso general, y son pocos los personajes que escapan del descalabro común aceptando con alegría el mundo nuevo que está presente ante ellos.

En lo que a filiación literaria respecta, por lo general son "continuadores", desde una posición estética más avanzada, del común impulso de realismo y humanización que suscitó en la década de los años 30 el resurgimiento simultáneo de la novela social y revolucionaria y de la novela costumbrista y burguesa. Si exceptuamos algún caso aislado, como el de Arturo Barea, los representantes más destacados de este colectivo no se limitan a seguir fielmente las huellas del realismo tradicional, sino que muestran un talante innovador del que son su afortunada manifestación autores como Ramón J. Sender o Manuel Andujar, a los que se puede aplicar el calificativo de "realistas", pero dentro de una orientación renovadora que se aleja cada vez más de los moldes decimonónicos y se enriquece con nuevas aportaciones.

En resumen, la novela del exilio es la heredera y continuadora de todas las tendencias novelísticas de la anteguerra (intelectualisnmo humanizado de Rosa Chacel, realismo revolucionario de Sender...); esto explica su riqueza estética. Pero, al mismo tiempo, la falta de contacto con España de los novelistas exiliados supone o una tendencia a idealizar la guerra civil, o una tendencia al "intelectualismo".

Arturo Barea (1897-1957), aunque mayor en edad, es un escritor novel que despierta a la vocación y prueba su capacidad en el exilio. En España desempeñó los más diversos oficios: estudiante, chico de tienda, botones y meritorio empleado bancario. Al estallar la guerra

civil es nombrado censor de los corresponsales extranjeros acreditados en la zona republicana y dirige también unas emisiones de radio para Europa con fines propagandísticos. En 1938 pasa a Francia (en esta fecha se había dado a conocer con *Valor y miedo*, una colección de relatos muy breves sobre la guerra que se centra en el cerco de Madrid) y de ahí a Inglaterra donde publicará su trilogía *La forja de un rebelde* en la que ofrece una novelación testimonial de la historia de España durante el primer tercio del siglo XX. Se publicó primero en inglés, entre 1941 y 1944; la primera edición en español se realizó en Buenos Aires en 1951 y, en 1977, se publicó por primera vez en España.

La trilogía está compuesta por ***La forja***, en la que nos relata con viveza los recuerdos de su infancia y juventud en Madrid; *La ruta* en donde destaca su dura diatriba contra la guerra de Marruecos; y *La llama*, sobre la guerra civil. Publicó otra novela, *La raíz rota* (1951) y ensayos sobre Lorca y Unamuno. Falleció en Inglaterra, después de haber adoptado la ciudadanía inglesa.

En sus cuatro novelas abarca cincuenta años de vida española. Como escritor, Barea permanece fiel al arraigamiento español. Es un escritor de raíces populares y formación autodidacta, consciente de sus limitaciones estilísticas. A mitad de camino entre Galdós y Baroja, aunque con menor talento y formación literaria, hay aspectos en la obra de Barea de una gran fuerza evocadora, sobre todo de su humilde infancia, mientras que otros, limitados por un marcado esquematismo, adolecen de una excesiva agresividad ideológica.

La forja es la historia de su infancia y adolescencia madrileñas. Sus recuerdos de niño pobre de principios de siglo son amargos: recuerdos de dureza y humillación. Su madre lava ropa en el río para sostenerse ella y sus otros dos hijos, y cuando acaba su trabajo hace de criada en casa de sus primos, matrimonio sin descendencia y relativamente acomodado que tiene recogido a Arturito, al que mantienen y proporcionan la oportunidad de ir al colegio, sueño inalcanzable de otra forma. A caballo entre la buhardilla materna y la casa de sus tíos, el niño pronto empieza a notar las crudas diferencias entre el vivir de las gentes.

La ruta, segundo volumen de la trilogía, narra las aventuras de Barea por tierras africanas donde hizo el servicio militar en circunstancias

bélicas (guerra de Marruecos). Como documento resulta muy atractivo y a veces espeluznante, al mostrar el sufrimiento de los soldados, llevados como ovejas al matadero, sin saber la causa por la que morían. La descripción es realista y vigorosa. Barea, como socialista que es entonces, presenta una serie de alegatos en contra de las causas de la guerra, de la ineptitud de algunos destacados jefes militares y de la corrupción moral y administrativa. Espacios y experiencias se entremezclan desordenadamente al trazarse "la ruta" personal y colectiva que conduce a la guerra civil y a la definición del "rebelde".

La llama, el tercer volumen, interesa fundamentalmente por su valor documental. Narra el estallido de la guerra civil y la participación en ella de Barea al lado de los partidos obreros a pesar de sus discrepancias internas con el Frente Popular. Su testimonio no solo registra el heroísmo del pueblo español, sino también su ceguera y locura.

Con *La raíz rota* que se publicó en inglés en 1951 y en español en Buenos Aires en 1955, se incorpora de manera total al tema de "la España inventada".

Ramón José Sender (1902-1982), nacido en Alcolea de Cinca, pueblo de Aragón, es el exiliado más particularmente dotado para la narración. Su considerable obra novelística, no exenta de altibajos, se desarrolla temáticamente desde contenidos documentales cargados de crítica social y política de la etapa prebélica (*Imán*, 1930; *Siete domingos rojos*, 1932), pasando por narraciones de carácter simbólico (*El rey y la reina*, 1949; *El verdugo afable*, 1952; *Los cinco libros de Ariadna*, 1957), o de corte documental, más o menos autobiográfico (*Orden público*, 1931; *Contraataque*, 1938), o histórico (*Mr. Witt en el Cantón*, 1935; *Bizancio*, 1956; *La aventura equinoccial de Lope de Aguirre*, 1946; *Carolus, rex*, 1963; *Las criaturas saturnianas*, 1967), o plenamente realistas, como su obra maestra *Mosen Millan* (1953), más conocida por su posterior título ***Réquiem por un campesino español*** (1960). Además de otras obras suyas difícilmente clasificables como la autobiográfica *Crónica del alba* (1942-1966), o la inmersa en el "realismo mágico", *Epitalamio de Prieto Trinidad* (1942), o las de tratamiento más filosófico como *El lugar de un hombre* (1939), crónica o parábola sobre el existir humano, y *La esfera* (1947). Habría que mencionar también otras obras más "endebles" como las de la serie humorística que tiene

como protagonista a una muchacha norteamericana que viene a España a redactar su tesis doctoral: *La tesis de Nancy* (1962), *Nancy, doctora en gitanería* (1974), *Nancy y el Bato loco* (1974), *Gloria y vejamen de Nancy* (1977) y *Epílogo a Nancy* (1982).

De toda su abundante producción (más de cuarenta títulos) destacaríamos:

- *Mr. Witt en el Cantón*, por la que obtuvo el Premio Nacional de Literatura en 1935, que es una novela de tema histórico, centrada en la insurrección cantonal de Cartagena en 1873, durante la Primera República española. Se estructura en torno a dos temas: la heroica y dramática defensa del cantón[34] y el análisis psicológico de la pareja formada por el ingeniero inglés, Mrs. Witt, prototipo de flema[35] británica, y su esposa, Milagritos, típico temperamento apasionado y romántico. El admirable equilibrio entre la reconstrucción histórica, no exenta de valoración político-social, y la búsqueda de las últimas motivaciones del ser humano, convierten a esta novela en una de las más logradas de Sender.

- *Réquiem por un campesino español*, su obra maestra según la mayor parte de la crítica, es una novela corta sobre un tema relacionado con la guerra civil. El relato, sencillo y conmovedor, se construye, con una gran sobriedad expresiva, a partir de los recuerdos atormentados del sacerdote, Mosen Millán, preparado, en la sacristía de la iglesia parroquial de un pueblecito alto-aragonés, para celebrar la misa de réquiem en el aniversario de la muerte de su más querido feligrés, Paco "el del Molino", a quien bautizó, casó y entregó, inconscientemente, a una muerte segura. El acierto de la unidad de la narración está basado en el perfecto contrapunto pasado-presente. El hecho actual, la misa de réquiem, es el mínimo de la narración, sirviendo solo de pretexto para reconstruir la vida de Paco, el pasado, que es símbolo de la de todo el pueblo. Del presente solo se utilizan los tres hechos siguientes: la espera de Mosen Millán,

[34] *Cantón*: división territorial, región.
[35] *Flema*: lentitud en la manera de actuar o tranquilidad ante las cosas.

la llegada de los responsables de la muerte de Paco, pretendiendo pagar la misa, y la ausencia de los habitantes del pueblo. La preocupación social está presente en la obra en la situación de explotados que padecen los campesinos, víctimas del egoísmo de los caciques terratenientes contra los cuales, cargado de razón, protesta Paco, el cual, llegada la guerra, será perseguido como una alimaña y muerto por quienes lo consideran su enemigo. Pero lo social se encarna en lo profundamente humano, de ahí que uno de los rasgos más sobresalientes de la novela sea, precisamente, poner de relieve la indiferencia humana ante el sufrimiento del prójimo. Un momento fundamental del esta situación se encuentra en el pasaje en que Paco, todavía niño, acompaña a Mosen Millán a llevar la extremaunción a un pobrísimo enfermo que vive en una cueva. Al contemplar el penoso estado de aquellos seres humanos se despierta en el niño su posterior preocupación social.

- *Crónica del alba* es un largo libro de memorias compuesto por nueve volúmenes que forman lo que denominaríamos "novela poemática" (narración en la que la historia vivida se convierte en poesía para el recuerdo) y que constituye la ora más ambiciosa del novelista aragonés. El protagonista de la serie es José Garcés, un oficial del ejército republicano internado en el campo de Argelés, contrafigura del propio novelista, a quien vemos en el primer volumen en una idílica evocación de su infancia, rodeado de figuras tan entrañables y "reales" como Valentina, sus hermanas Concha y Maruja, la vieja criada o el amable Mosen Joaquín. En los siguientes volúmenes la calidad literaria desciende notablemente.

- *Epitalamio de Prieto Trinidad*, escrita en el exilio mejicano, es una espléndida muestra del "realismo mágico" senderiano en la que, bajo la impronta valleinclanesca, se funden lo mítico, lo ritual y lo esperpéntico. Narra un motín en una isla-presidio del Caribe. Los reclusos, sublevados, tras dar muerte al jefe de la prisión, en el día de su boda, se entregan a todo tipo de tropelías en un ambiente entre orgiástico y brutalmente selvático. La novela sobresale tanto por la recreación de ambientes exóticos y alucinantes, como por la descripción de las pasiones humanas totalmente

desenfrenadas y por el estudio de caracteres tan hábilmente contrapuestos como las figuras degradadas del Zurdo o Seisdedos, por un lado, y las del humanitario maestro Darío o del inocente Huerito, por otro.

Manuel Andújar (1913-1994) es un escritor surgido en el exilio. Estudiante en Málaga, residió posteriormente en Madrid, Lérida y Barcelona como funcionario administrativo. Al final de la guerra y después de pasar por el campo de concentración de Saint-Cyprien (Francia), se trasladó a Méjico. Regresó a España en 1967. Fue fundador, junto con José Ramón Arana, de una de las más importantes revistas españolas en el exilio, *Las Españas*.

Sus primeras obras narrativas son *Partiendo de la angustia* (1944), una colección de relatos que anuncian algunos de los rasgos característicos de su prosa y en los que se sirve de técnicas como el estilo indirecto libre y el monólogo interior, situados en el ámbito mejicano, y *Cristal herido* (1945) con la que inicia el vasto ciclo "Lares y penares" y que refleja el ambiente tumultuoso y esperanzador de la II República. Les sigue la trilogía "Vísperas" compuesta por *Llanura* (1947), sobre el campo castellano, denuncia de los abusos de las clases privilegiadas respaldadas por el poder central, *El vencido* (1949), en torno a la mina de su ciudad natal, La Carolina (Jaén), en la que destaca el personaje de "El Mellao", la figura más noble y mejor dibujada de toda la obra, prototipo del obrero revolucionario consciente de la necesidad de luchar por los derechos de su clase, y *El destino de Lázaro* (1959), sobre el puerto de Málaga, que se apoya en recuerdos de su juventud. Todas las historias de la trilogía rezuman pesimismo, pero es un pesimismo derivado del contexto social de las narraciones.

En 1973 se publica en España (mutilada por la censura, no será hasta 1986 cuando se conozca el texto íntegro) su novela *Historias de una historia.* Había sido escrita en Méjico entre 1964 y 1966 y trata sobre la guerra civil en su totalidad, desde julio de 1936 hasta los campos de concentración creados en el sur de Francia para refugiados españoles, en la primavera de 1939. No se trata de una novela histórica en el sentido clásico del término, sino de una historia, de la historia de la guerra de España, vista por medio de varios narradores y a través de muchos prismas diferentes. Aparecen en esta historia todas las clases sociales: desde los obreros que se hacen simples

soldados o acceden a puestos superiores, a la nobleza y a los dirigentes del ejército, pasando por la pequeña burguesía, los intelectuales, los políticos, el clero. La vida del frente y de la retaguardia, de los milicianos, de las mujeres y de los niños enriquece aún más este gran fresco de una humanidad sumergida en el caos de la guerra, donde no hay buenos ni malos, solo víctimas.

Cita de fantasmas (1982) es una nueva indagación en torno a la guerra, desde la perspectiva de la otra orilla. La lleva a cabo el mejicano Ricardo Estella, hijo de un exiliado, que se pregunta por qué su padre participó en el conflicto. Asiste a las reuniones de refugiados que, en su eterna "cita de fantasmas", hablan siempre del pasado y de un utópico regreso que nunca llega. En sus conversaciones hacen revivir la imagen mítica de Jaime Trías, cuyos enigmáticos perfiles intenta reconstruir el protagonista y esclarecer las circunstancias de su muerte, a mano de los republicanos, que lo acusaron de traición. Las indagaciones revelan la inocencia del personaje, que realmente había llegado a identificarse con la causa que abrazó. A través de los testimonios que recaba, Ricardo pretende explorar las razones de sus mayores y conocer así las raíces de su propia existencia.

La voz y la sangre (1984) narra el regreso de un exiliado a España en las postrimerías del franquismo y su intento de profundizar, a través del psicoanálisis, en las consecuencias traumáticas de la guerra civil. Se ponen así de manifiesto un conjunto de dramas individuales con raíces colectivas. Se cierra la experiencia con el cambio de régimen y el proceso del reencuentro. El objetivo del protagonista, que es el del autor, ha sido avivar la conciencia histórica para conjurar los males del olvido voluntario o involuntario.

El ciclo de "Lares y penares" se remata con *Mágica fecha* (1990) donde Andujar se adentra en la especulación sobre el futuro inmediato, situándose el 31 de diciembre de 1999. Al filo del nuevo milenio nos encontramos con una sociedad sometida por completo al control tecnológico. En aras de la eficacia, a los individuos les están vedados el recuerdo y la disensión crítica. Son seres despersonalizados que en su amnesia provocada acatan por inercia el orden establecido. Solo el científico Cimero ha descubierto el libre albedrío; su suicidio provoca una serie de reacciones, pero los ciudadanos ya no pueden redimirse de la atonía que se ha apoderado de sus vidas. La novela es una fábula moral de complejo simbolismo

y tono sarcástico en la que el autor recurre a una prosa más barroca que nunca.

Su última novela, *Un caballero de barba azafranada* (1992), con un trasfondo sarcástico, se sitúa en un mundo de alucinaciones en el que se mezclan vida y muerte, razón y locura, farsa y tragedia en torno a un extraño triángulo entre dos mujeres y un hombre asesinado.

Otras narraciones son:

- *La sombra del madero* (1966), escrita en Méjico, fue la primera novela del autor que se publicó en España. Se trata de una novela corta que discurre en un ambiente propio del drama rural, pues es la historia trágica de un adulterio, digna de ser cantada en los romances de ciego. Nos ofrece una visión fatalista y degradada de las relaciones humanas en general y de las eróticas en particular.
- *Los lugares vacíos* (1971) agrupa relatos de distintas épocas que son testimonio de la dolorida experiencia de Manuel Andujar. En estas narraciones se habla de la guerra civil, de la posguerra, de los problemas y frustraciones del exilio, de los males de la sociedad moderna y la difícil situación del hombre contemporáneo... y hay también recuerdos de infancia y juventud.
- *La franja luminosa* (1973) recoge cuatro narraciones que se adentran en el terreno de lo onírico y surreal. Destaca entre ellas la que da título al volumen que refleja las angustias del artista en su lucha creadora, siempre ansioso por trascender lo vulgar hasta que un día, en pleno delirio, tiene una visión sobrenatural que le inspira su gran obra, una obra que acaba absorbiéndolo por completo.
- *Secretos augurios* (1981) reúne dieciséis relatos de la última etapa cargados de simbolismo. Nos muestran las reacciones del autor ante una patria que ha recuperado y que no acaba de satisfacerle.

La obra de Manuel Andújar ha sido calificada como "un intento de autoexplicación personal y colectiva a un tiempo". El autor andaluz aborda con profundidad el tema de la problemática hispana, a la vez que lleva a cabo un análisis introspectivo, rastreando en las vivencias del pasado el origen de su situación actual. Sus novelas están, pues,

estrechamente ligadas a la realidad. Buena parte de sus materiales proceden del recuerdo y constituyen una lúcida y amarga meditación sobre los acontecimientos que le ha tocado vivir. Sustenta la idea de que la historia es maestra de la vida y que solo una reflexión serena sobre ella nos puede llevar a unas formas de convivencia más ricas y auténticas.

Andújar hunde sus raíces en los moldes expresivos tradicionales, pero utiliza técnicas innovadoras y se despega del realismo convencional en busca de un realismo simbólico con pinceladas impresionistas. También se distancia del modelo decimonónico por la progresiva intelectualización y barroquización de su prosa. Logra crear un lenguaje propio, retórico y de sabor arcaizante, en el que no faltan los giros coloquiales; lenguaje solemne y expresivo a la vez y siempre muy elaborado y con un rico despliegue de imágenes.

2.2. Novela de los años 40: trascendencia de Cela y Carmen Laforet. Miguel Delibes y la evolución de su narrativa

A partir de 1939 nos encontramos con un Estado nuevo que, en lo intelectual, se puede caracterizar por:

- Una cultura dirigida por el Gobierno.
- La institucionalización o estatificación de toda clase de manifestaciones intelectuales. Desde la enseñanza universitaria hasta la prensa diaria, el Estado corrige, selecciona, dirige y, sobre todo, elimina.
- Una falta de libertad más o menos rigurosa y absoluta que, en la literatura se materializa en la censura, desde el gobierno y desde la Iglesia, de todas las obras sospechosas de ser "antiespañolas, anticatólicas, pornográficas y disolventes en general". La vida cotidiana de los años 40 padece hasta en sus más mínimas manifestaciones las consecuencias de la guerra, tanto en lo material (ruina económica, amplias zonas devastadas, hambre...) como en lo político (muerte, represión, depuraciones...) o en lo espiritual (consignas, himnos, exaltación patriótica, catolicismo tridentino...)

En los años 40 la novela española (y la literatura en general) tuvo que sufrir las consecuencias de la guerra civil que alteraron profundamente la vida cultural empobrecida por varios motivos:

- El exilio de muchos novelistas, de algunos de los cuales hemos hablado en el epígrafe anterior.
- El exilio interior. En los años 40 España estuvo aislada del mundo político y cultural de Occidente. Quienes permanecieron dentro del país con espíritu abierto, se vieron forzados a un asfixiante exilio interior provocado por cuatro factores negativos: el rigor y arbitrariedad de la censura (que amordazó a muchos escritores y creó conciencia de autocensura en todos); la prohibición de las mejores novelas extranjeras; la proliferación de una literatura nacionalista glorificadora del Régimen y favorecida desde los cenáculos[36] oficiales; y la crítica parcial y mediatizada (la crítica de la novela la realizaban quienes no tenían preparación para ello).
- La manipulación de los premios literarios. La concesión de estos premios en los años 40 obedeció a veces a razones extraliterarias. A pesar de todo, hay que señalar como aciertos la consagración de Zunzunegui, distinguido con el Fastenrath y con el Nacional de Literatura, y el descubrimiento de nuevos novelistas gracias al premio Nadal concedido a *Nada* de Carmen Laforet y a *La sombra del ciprés es alargada* de Miguel Delibes.
- El autodidactismo al que se vieron obligados, como consecuencia de lo anterior, los novelistas de las generaciones de posguerra. En este sentido, los de la Generación del 50 fueron los más perjudicados pues los mayores de la Generación del 36 habían iniciado ya su formación antes de la guerra en contacto con la cultura occidental.
- La necesidad de una nueva estética. Los novelistas jóvenes se encontraron con esta situación: la Generación del 98 quedaba ya lejos y Baroja, su novelista por excelencia, estaba agotado; la narrativa novecentista no respondía a su nueva realidad; la novela social no pudo circular; y la gran novela occidental no pudo ser conocida debidamente, lo cual impediría a los escritores poner la novela a la altura de lo que

[36] *Cenáculo*: reunión de artistas o de personas con aficiones culturales y literarias.

> se estaba haciendo en un mundo donde James Joyce, Marcel Proust, Franz Kafka y William Faulkner habían marcado los nuevos caminos por los que tendría que discurrir la gran narrativa del siglo XX. De ahí que se hable del "adanismo"[37] de los escritores de los años 40. Todo ello resalta la labor de los mejores escritores de los años 40 que, buscando un punto de arranque, tuvieron que acudir a la tradición realista de la literatura española: a la novela picaresca Cela en *La familia de pascual Duarte;* a la novela realista del siglo XIX, Agustí en *Mariona Rebull* o Laforet en *Nada*; Torrente Ballester intentó la novela intelectual en *Javier Mariño*; Delibes comienza sus novelizaciones de la vida provinciana castellana; y, entre los novelistas de generaciones anteriores, Zunzunegui continúa los caminos del realismo decimonónico, mientras que Wenceslao Fernández Florez y Eulalia Galvarriato logran dos acertadas novelas poéticas, *El bosque animado* y *Cinco sombras* respectivamente.

Las circunstancias expuestas contribuyeron a que, en toda la historia de la novela de posguerra, la época más difícil y pobre sea la de los años 40. Solo unas pocas obras se salvarán de la penuria general de estos años. La aparición de *La familia de Pascual Duarte* en 1941 supone una voz aislada en un panorama de mediocridad intelectual y creadora que se refleja en la novela de toda la década.

No obstante, Martínez Cachero[38] opina que, pese a la guerra y el exilio, pese a la incomunicación y la censura, pese a la escasez de papel y la abundancia de traducciones, pese al desprestigio de lo estético y a la confusa apología de valores y actitudes extraliterarias, el género echó a andar y de su práctica salieron novelas y novelistas destinados a conocer varia fortuna y se lograron lectores y editores y premios-estímulo, y se debatió larga y opuestamente sobre excelencias y defectos, con lo que, al cabo de pocos años, el estado de cosas era distinto y los jóvenes que llegaban por entonces o poco después (la generación de los "niños de la guerra" o del medio siglo) no partían ya del cero absoluto, sino de algunas positivas realidades.

---

[37] *Adanismo*: comportamiento del que comienza una actividad cualquiera como si nadie la hubiera ejercido anteriormente.

[38] MARTÍNEZ CACHERO, J, Mª, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986 (página 159).

Por otra parte, al margen de las radicales diferencias que separan autores y títulos de esta década, por encima o por debajo de ellos, algo los aúna: el dar noticia de un mundo que no era el de la temática triunfalista de García Serrano, Benitez de Castro, Ximenez de Sandoval..., un mundo en el que dominaba el dolor, la miseria, el sinsentido.

Los novelistas de esta época se pueden dividir en dos grupos: los autores que empezaron su producción antes o en la misma guerra y los que la inician después de la guerra. Entre los primeros aún se puede hacer otra subdivisión: los escritores cuya labor se extingue inmediatamente después de 1939 (Ricardo León, Concha Espina, José María Salaverría, etc.) y aquellos cuya obra se configura casi totalmente después de esta fecha y sus libros anteriores no tienen gran importancia (Benitez de Castro, Zunzunegui, Arbó, etc.). Entre los segundos se incluirían los novelistas pioneros del renacimiento y desarrollo del género en la inmediata posguerra (Cela, Laforet, Agustí, Delibes y Torrente Ballester). Además, habría que establecer un grupo aparte en el que figurarían tanto Baroja como Azorín, cuya producción posterior a la guerra hay que situarla formando un todo con lo anterior a la misma.

Camilo José Cela (1916-2002) es uno de los nombres más significativos de toda la narrativa del siglo XX. Cela no solo ha monopolizado la atención de crítica y lectores durante toda la segunda mitad del siglo, sino que, además, ha sido un ejemplo casi insólito de buscador de moldes distintos para cada uno de sus libros, en un afán de renovación que hace de él un caso excepcional, al ofrecer en cada obra suya una estructura diferente.

Comienza su camino literario en 1942 con una novela que, pese a la juventud del autor, se muestra como el fruto de una sorprendente madurez. Este libro, *La familia de pascual Duarte*, supone uno de los hitos de la narrativa moderna castellana y es uno de los más significativos de toda la posguerra. Produjo una auténtica conmoción y es una obra que por su interés humano y fuerza expresiva constituye la primera señal de energía renovadora. Esa renovación no se produce por ser una obra perfectamente lograda sino por aparecer en un ambiente de mediocridad al que aportaba un tema y una forma nada comunes. Alejado de la problemática de la guerra, tan extendida en esos años, se caracteriza por la fuerza de su argumento, no exento

de cierta truculencia, y por una prosa distinta, trabajada, expresiva, con un estilo muy peculiar.

El relato de Pascual es la confesión de un condenado a muerte como consecuencia de las circunstancias de su existencia. Criado en un ambiente de primitivismo y brutalidad irracional, Pascual adquiere una personalidad compleja; es cruel e irracional y también tierno y delicado a la vez. El final trágico del protagonista combina tanto una acusación social (aunque no explícita) como un existencialismo difuso; a Pascual Duarte se le condena por una serie de crímenes de los que él es ejecutor, pero a la vez ha de considerársele víctima de unos condicionamientos sociales, de la miseria y forma de pensamiento ancestral de algunos sectores rurales. Además, en la novela aparece, latente, si no una teoría, sí un sentimiento existencialista en lo que atañe a las relaciones del hombre con su entorno (presente en buena parte de la novela de posguerra). Pero es la violencia el detonante literario de su éxito. La violencia y el primitivismo de los personajes son también la base del "tremendismo"[39] que impregna su contenido y su lenguaje. Haciendo honor a este calificativo de "tremendista" la novela de Cela carga las tintas en los aspectos más descarnados de la realidad y traza un retablo esperpéntico poblado de seres infrahumanos.

Los libros de Cela se van sucediendo y cada uno de ellos utiliza un molde distinto. *Pabellón de reposo* (1944) es una novela unanimista y psicológica centrada en un grupo de enfermos tuberculosos internados en un sanatorio, donde reaparece, también de forma difusa, ese tono existencialista ya señalado en su obra anterior. De estructura fragmentaria, alternan en ella los monólogos, cartas o páginas del diario íntimo de los pacientes (cuatro hombres y tres mujeres) a los que no se les designa con su nombre sino con el número de la habitación que ocupan. Al saberse próximos a la muerte, rememoran con nostalgia el pasado y lo que dejaron en el mundo exterior, al tiempo que buscan el consuelo con los lazos afectivos con su entorno.

Con *Nuevas andanzas y desventuras del Lazarillo* (1944), Cela recupera las fórmulas de la literatura picaresca y reactualiza la figura de Lázaro.

[39] *Tremendismo*: corriente estética española del siglo XX que tiende a exagerar los aspectos más crudos y morbosos de la realidad en la expresión plástica y literaria.

El libro se atiene, en lo esencial, a los modelos heredados: narración autobiográfica de carácter itinerante protagonizada por un mozo de muchos amos de orígenes deshonrosos. No falta tampoco la intencionalidad crítica.

La colmena (por problemas con la censura se publica en Buenos Aires en 1951) es un extraordinario y amplio fresco del Madrid de la posguerra, donde pululan unos trescientos personajes representantes de las clases medias y bajas. De una técnica no totalmente objetiva, sino matizada por el lirismo y la omnisciencia del autor, *La colmena* es un boceto de la situación española durante los años difíciles de la década de los 40. Novela de la ciudad, del héroe colectivo, la flexibilidad lingüística y la afortunada construcción hacen de ella una obra de notable calidad artística y de una gran veracidad a pesar del criterio selectivo –en torno a la miseria y al sexo- que ha guiado al autor. Además de la originalidad y de la perfecta adecuación de la técnica y estilo, el valor de *La colmena* reside en su carácter testimonial. Es una novela en la que se nos revela un mundo marcado por la sordidez de los tiempos de penuria, por la derrotada resignación de unos seres que no parecen dispuestos a cambiar nada. Hay que señalar que, aparte de los valores intrínsecos de la obra, *La colmena* es considerada por los autores de la que luego será denominada "generación del medio siglo" como uno de los modelos para una futura novela objetiva y Cela reconocido como el maestro.

Después de este libro, que durante mucho tiempo seguirá siendo su obra más representativa, Cela vuelve a ensayar nuevas fórmulas. La novela epistolar da forma a *Mrs. Cladwel habla con su hijo* (1953), monólogo en las fronteras del delirio, confesión de una sexualidad aberrante, expuesto a través de las cartas de la protagonista a su hijo muerto. Esta novela representa un descenso a las raíces de la mente, una exploración de pasiones distintas a las de Pascual Duarte pero no menos primitivas.

Sigue otra novela muy polémica sobre Venezuela, *La catira* (1955). Como valores innegables se le pueden conceder el de una prosa de un rico caudal de voces hispanoamericanas y el intenso vitalismo y plasticidad del relato. La obra tiende a subrayar en todo momento el triunfo del instinto y los rasgos de primitivismo del ambiente en que discurre. La historia de la novela está repleta de escenas truculentas cuya tensión se alivia en los cuadros costumbristas que alternan con

ella, poblados de tipos populares y pintorescos no carentes de gracia. Y, por encima de todo, la afirmación de la fuerza de la tierra, verdadera seña de identidad de todos los que habitan en ella. La trama gira en torno a la lucha titánica de la catira [40] Pipía Sánchez, una mujer de temple admirable que, contra viento y marea, y a despecho de la fatalidad que la persigue, dedica toda su vida a unir y sacar adelante las dos haciendas divididas que han llegado a sus manos.

Después de estas novelas largas Cela se dedica, con una prosa admirable, a la novela corta (*El molino de viento y otras novelas cortas*, 1956; *Tobogán de hambrientos*, 1962) y a relatos humorísticos (*El ciudadano Iscariote Recleís*, 1965; *Izas, rabizas y colipoterras*, 1964...).

Abandona durante años la novela y reaparece en 1969 con *Vísperas, festividad y octava de San Camilo de 1936 en Madrid*. De nuevo estamos ante una novela de la ciudad en la que esta tiene también carácter paradigmático: ahora es el Madrid de las fechas inmediatas al comienzo de la guerra. El propósito de la novela parece ser el de explicar la confusión política y moral en el Madrid de aquellas fechas y el de novelar cómo se va formando la idea de una guerra que está a punto de estallar. Paralelamente al clima de confusión, la miseria y el sinsentido de toda la vida nacional corren por las páginas de esta novela de héroe colectivo. La actividad sexual, de tonalidades sórdidas, pasa a primer plano: la ciudad aparece como un inmenso burdel. En cuanto a la forma, el libro supone una auténtica revolución. Su prosa evoluciona hacia un gran barroquismo. Lo realmente nuevo es el empeño de Cela de utilizar todos los recursos de la actual narrativa mundial, incluso los procedimientos de la narrativa experimental: monólogo caótico, narración en segunda persona, libertad de puntuación.

Oficio de tinieblas 5 (1973) fue compuesta entre el Día de Difuntos de 1971 y la Semana Santa de 1973. Se trata de un experimento de gran complejidad en el que se lleva a cabo una destrucción sistemática de las estructuras narrativas. A través de un enigmático monólogo, que utiliza la segunda persona, se da rienda suelta a la angustia existencial de un alma atormentada que se enfrenta a la soledad y a la muerte. También está presente en todo momento el sexo. Este ensalmo surrealista se convierte a menudo en una pesadilla.

[40] *Catira*: femenino de *catire*, persona hija de mulata y blanco o viceversa.

Mazurca para dos muertos (1983), que tiene como escenario el interior de la provincia de Orense, nos transporta a una Galicia ancestral en la que reinan los instintos y prevalece la ley del monte. El sexo y la muerte, en sus manifestaciones más brutales, lo llenan todo. Es un abigarrado retablo esperpéntico del que forman parte más de cuatrocientos personajes.

Con *Cristo versus Arizona* (1988) se inicia la serie de "novelas de la indeterminación". Escrita con un solo punto, el final, con las pausas marcadas únicamente por comas, es un interminable monólogo puesto en boca de uno de los habitantes de una población de Arizona, que habla de sí mismo y de sus conciudadanos. Utiliza el autor un tono crítico y sarcástico. Nos sitúa en el legendario oeste americano entre 1890 y 1920.

El asesinato del perdedor (1994), desde el punto de vista formal, da cabida a todo lo que ha venido experimentando a lo largo de su trayectoria. El tema es arriesgado: pone en entredicho la potestad de un hombre, el juez, para erigirse en árbitro de los destinos ajenos en nombre de la justicia, la moral y las buenas costumbres.

La cruz de San Andrés (1994), premio Planeta, se presenta como la "crónica de un derrumbamiento": el suicidio colectivo ocurrido en el seno de una secta religiosa, a la que pertenecen varios miembros de la familia López Santana. A este colectivo familiar y a sus allegados se dedica toda la novela en el marco urbano de La Coruña.

Con *Madera de boj* (1999), dedicada a los hombres del mar, vuelve Cela a su Galicia mítica para conducirnos a la Costa de la Muerte, un vivero de leyendas, símbolo del cúmulo de naufragios que es la vida. Estamos, una vez más, ante un relato colectivo, coral.

Otros libros de Cela, con los que inaugura toda una corriente muy importante, son los libros de viaje. Aunque no se trata de literatura imaginativa propiamente dicha, de sus libros de viaje ***Viaje a la Alcarria*** (1951), *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965), y especialmente del primero, surgirá toda una serie de literatura viajera de marcado carácter testimonial. Si bien en Cela prima lo estilístico y puramente documental sobre el contenido crítico, el *Viaje a la Alcarria* iniciará una larga lista de obras de este

tipo en las que predominarán el matiz de denuncia y, en este sentido, tiene también un valor inaugural. El libro de viaje se convirtió en la forma literaria capaz de poner en mano de los investigadores las claves para captar lo esencial de la posguerra.

Viaje a la Alcarria es la más célebre y lograda muestra del género. Su mayor encanto reside en su sencillez. Aunque está narrado en tercera persona y se atribuye la experiencia a un innominado "viajero", es evidente que el autor habla de algo que ha vivido él mismo. Con un tono coloquial y un léxico extraordinariamente rico en voces del ámbito rural, nos cuenta su recorrido por ese "hermoso país al que la gente no le da la gana ir". Arranca de Guadalajara y remata en Pastrana, deteniéndose en Taracena, Brihuega, Cifuentes... Describe todos esos pueblos y dedica su atención a algunos personajes curiosos y entrañables con los que se va topando. Lo único que le interesa es la tierra y el hombre, andar y conversar. Quiere llegar al corazón de la gente humilde y manifiesta una singular ternura hacia esos seres generosos y de buen conformar que se cruzan en su camino.

Los escritores de la generación siguiente a Cela descubren en *El viaje a la Alcarria* un molde, un modelo de gran utilidad para sus propósitos de testimonio y denuncia de la España rural y por ese camino llegan al documento sociológico.

Carmen Laforet (1921-2004) obtuvo el primer premio Nadal con ***Nada*** (1945), el otro gran éxito de los años 40, que puede definirse como una historia de acciones, de conflictos y de confrontaciones entre seres descentrados que viven en un mundo anormal. Si *Pascual Duarte* mostraba una dura realidad, cargada de violencia, en los años de la preguerra, *Nada* es la primera novela que presenta el ambiente real y problemático de una situación degenerada por la miseria en la inmediata posguerra, localizada aquí en la ciudad de Barcelona. En ella, la vida y las relaciones humanas se presentan como una experiencia muy poco gratificante que solo genera hastío. Sus personajes son desesperanzados, patéticos, presentados desde el principio como sórdidos, histéricos, vacíos... Carmen Laforet hablaba de una realidad ausente en la temática literaria de la época, realidad llena de miseria y tristeza, y lo hacía con tintas notoriamente fuertes que permitían adscribirla a la etiqueta de "tremendismo" que también se le había puesto a *La familia de Pascual Duarte*, como vimos.

La novela se puede dividir en tres partes. En la primera parte, la vida de Andrea, joven huérfana que llega a Barcelona para estudiar en la universidad, en el sórdido ambiente de la casa de unos tíos, aparece sometida a la vigilancia de su tía solterona, Angustias, que cree que Barcelona es un infierno de inmoralidad. En la segunda parte, libre ya de Angustias, que se marcha a un convento, Andrea navega a la deriva entre su vida universitaria que es la libertad, y su residencia con sus familiares, que supone la opresión. La tercera parte marca el encuentro de estos dos mundos, hasta entonces separados en la mente de Andrea, a través del descubrimiento de las antiguas relaciones entre la madre de su mejor amiga, Ena, y su tío Román, y la actuales de la misma Ena con Román. Así, Andrea, entusiamada a su llegada a Barcelona, en donde, además de soledad encuentra vileza y corrupción (el mundo falso y bohemio de los universitarios y la degradación de su familia en la calle Aribau), al final acaba en el desencanto y, fracasadas todas sus esperanzas, se marcha a Madrid llevándose consigo un vacío desolador, precisamente lo que expresa el título de la novela: "nada".

Como *Pascual Duarte*, *Nada* está narrada en forma autobiográfica por su protagonista. En su presentación desnuda de aquella realidad desoladora constituye un relato impregnado de lirismo y ternura que, junto al compromiso con la realidad del momento y la sencillez y sincera espontaneidad, hacen de esta novela un eslabón importante en la narrativa de posguerra y también por ello debe ser considerada como un claro precedente del neorrealismo de los años 50. La ingenuidad argumental y la novedad del estilo son los dos méritos más sobresalientes de *Nada*.

Tras la espectacular irrupción de este primer libro, sobrevienen tres años de silencio absoluto. Publica después Laforet artículos y cuentos. Parte de estos últimos se reunirán en el volumen titulado *La muerta*.

Vuelve a la novela larga, siete años después de su primera publicación, con *La isla y los demonios* (1952), cuyo título alude a los dos elementos en que se vuelca el interés de la autora: el mundo mágico, luminoso y abrupto de la isla de Gran Canaria, que es el de sus primeros años, magníficamente evocado en la novela, y las pasiones desordenadas de los personajes, cuyos choques constituyen el eje de la trama.

En 1955 publica *La mujer nueva*, galardonada con el premio Menorca y con el Nacional de Literatura al año siguiente. En esta novela, a través de la conversión de Paulina, la autora quiere plasmar una rebeldía de signo positivo. Se trata de la lucha de una mujer cultivada e independiente por romper con un pasado en el que dominan las pulsiones eróticas, para avanzar por la senda de la purificación y el cumplimiento del deber. Espectadores de un mundo trazado irrevocablemente, los personajes de Carmen Laforet tratan de evadirse de la angustia que les oprime mediante la creación artística o la religión. Entre esta novela y la anterior escribe varias novelas cortas. Puede considerarse como una primera etapa que se caracteriza por la presencia de la autora en el relato a través de sus protagonistas femeninas y por el talante inconformista. Hay, además, un repertorio de situaciones que se repiten.

Después de otro largo paréntesis, aparece *La insolación* (1963) que inicia la trilogía "Tres pasos fuera del tiempo" (cuyos dos volúmenes restantes *Al volver la esquina* y *Jaque mate* no se han publicado). Ha desaparecido el ingrediente autobiográfico y la introspección deja paso a la observación. El conjunto pretende mostrar tres momentos de la vida de Martín Soto que se corresponden con otras tantas fases de la historia de España desde primeros de los años 40 a los 60.

En *Paralelo 35* (1967) recoge, en un tono ligero y ameno, las impresiones de su viaje a Estados Unidos.

Miguel Delibes (Valladolid, 1920), que se dio a conocer a través del Nadal en 1945 con *La sombra del ciprés es alargada*, posee una obra lo suficientemente extensa para que pueda apreciarse una notable evolución que va de una novela muy tradicional, como la mencionada, a otra de técnica novedosa *La parábola del naúfrago* (1969). Esta misma evolución establece varios períodos distintos temática y formalmente que suponen un largo recorrido de superación y perfeccionamiento.

Aunque pronto evolucionará hacia otras preocupaciones, muchos ingredientes fundamentales de *La sombra del ciprés es alargada* pasarán a ser una constante de su obra: la muerte, la infancia, la soledad, el alma de Castilla... La angustia existencial ante la muerte constituye la esencia del libro. Es precisamente esa idea obsesiva la que impide al protagonista integrarse en la vida. En su relato autobiográfico, que

recoge con detalle sus sombrías cavilaciones, Pedro cuenta una experiencia infantil que ha condicionado su manera de ser: la muerte de su amigo Alfredo. Llega a comprender que el secreto de la felicidad está en la capacidad de desasirse de las cosas para que no nos puedan ser arrebatadas. En torno a esta convicción se va forjando una personalidad desarraigada y cuando, tras una tenaz resistencia, se entrega a la corriente de la vida a través del amor, vuelve a sufrir el duro embate de la muerte. Según Delibes esta primera novela es fruto de cavilaciones personales y del más absoluto "adanismo" literario.

Aún es de día (1949) es la tragedia de la criatura deforme que sufre las agresiones del entorno. Es también una novela existencial llena de amargura, cuyo protagonista lucha denodadamente por superar las circunstancias adversas: la pobreza, la presencia obsesiva de una madre alcoholizada que lo desprecia, las burlas de los compañeros, el fracaso de un noviazgo engañoso, la mezquina vida diaria y, como remate, la pérdida de su empleo. Sin embargo, en medio de la más radical soledad, halla consuelo en un impulso religioso que le anima a buscar la perfección espiritual, y en un amor platónico que lo eleva por encima de sus miserias. Es esa ráfaga de optimismo lo que justifica el título de esta novela de raigambre galdosiana, en la que dominan las tonalidades tremendistas.

Con *El camino* (1950) inicia un cambio del realismo naturalista a otro realismo poético y humorístico más estilizado. Su trama se teje con los recuerdos de Daniel, el Mochuelo, un chico de once años a quien su padre obliga a ir a la ciudad para estudiar el bachillerato. La última noche revive sus travesuras infantiles y los buenos y malos ratos que ha pasado con sus amigos Roque, el Moñigo, y Germán, el Tiñoso. Al hilo de estas rememoraciones se nos ofrece una espléndida panorámica de la vida de un pequeño pueblo y de sus gentes. Todo está visto con buen humor pero con ironía y la acción es muy dinámica: salta de unas situaciones a otras sin dar al lector oportunidad de cansarse.

La situación anímica del personaje, angustiado por su inminente partida, da pie para abordar el tema central de la obra: la idea de progreso. Lo que se cuestiona es si de verdad puede considerarse que el individuo progresa cuando, persiguiendo otras metas, se aleja del medio en el que está naturalmente enraizado, donde discurre su vida

de la forma más auténtica y placentera. En edad muy temprana, guiado por las palabras que ha oído al cura en el púlpito, Daniel tiene clara conciencia de que cada hombre debe seguir el camino al que ha sido llamado y que desviarse de él solo conduce a la infelicidad. De ahí la zozobra que siente al abandonar lo que él considera que es su verdadero camino, en busca de un objetivo tan incierto y discutible como es el convertirse en una persona de provecho, la gran obsesión de su padre. Vemos, pues, que bajo la superficie de un gracioso repertorio de anécdotas la obra esconde un planteamiento existencial trascendente.

La veta de crítica antiburguesa que caracteriza al autor se hace patente ya en *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953). A través de Cecilio Rubes, un vulgar comerciante que solo vive para su negocio de sanitarios y su tardío retoño, denuncia el egoísmo de una clase media que vuelve la espalda al compromiso colectivo. La obra tiene una clara intencionalidad ética. Muestra los riesgos que supone para un matrimonio el reducir la descendencia por intereses mezquinos y los problemas que puede traer un único hijo excesivamente mimado. El suicidio de Rubes, cuando pierde a Sisí en la guerra después de haber intentado por todos los medios que eludiera sus obligaciones, supone el reconocimiento de los errores acumulados a lo largo de una existencia baldía. Tiene interés la ambientación de un período histórico concreto (1917-1938) a través de recortes de prensa que nos dan noticia de los principales acontecimientos.

Diario de un cazador (1955), Premio Nacional de Literatura, tuvo una considerable popularidad. Lorenzo (protagonista de esta novela y de *Diario de un emigrante* y *Diario de un jubilado*), un joven bedel de un instituto de provincias, comparte con Delibes la pasión por la caza y por el contacto con la naturaleza. Llama la atención la expresiva jerga popular y castiza que caracteriza al personaje.

El *Diario de un emigrante* (1958) tuvo su génesis en el agradable impacto que, a raíz de un viaje a Chile en 1955, produjeron los modismos del habla hispanoamericana. El recuerdo nostálgico de España y las dificultades para adaptarse ocupan un lugar importante en esta novela que tiene un tono más reflexivo que el del primer *Diario*.

En ***La hoja roja*** (1959) Delibes entronca con la más pura tradición del realismo costumbrista. En el marco de la ciudad provinciana que ya conocemos de anteriores novelas, refleja la soledad de un oficinista viudo que acaba de jubilarse y ve cómo su vida se precipita hacia el fatal desenlace. Al igual que el fumador que encuentra la hoja roja que le advierte de que se le acaba el papel del librito, don Eloy ha recibido con la jubilación el aviso de que sus días están contados. Aunque la obra se centra en un conflicto íntimo, tiene sus atisbos de sátira social cuyo blanco son los círculos burgueses.

El patetismo de la situación, que no excluye algunos rasgos caricaturescos en la caracterización del personaje, se ve paliado por la presencia vivificadora de una figura femenina que comparte los honores del protagonismo: la Desi, una joven criada analfabeta, de apariencia tosca pero tierna y bondadosa, que le brinda al viejo el cariño y la fidelidad que le niegan todos, incluso su propio hijo. La reacción del marginado que se solidariza con otro tipo humano igualmente marginado (la clase social analfabeta) para rechazar la encerrona social es, a pesar de su lógica implacable, poco común, y el desvío con que se ha tratado esta obra por parte de la crítica, indica que, por una vez, Delibes ha tocado uno de los puntos negros en los que resulta imposible al lector la huída con un "eso no va conmigo", y una mala conciencia colectiva. El progresivo acercamiento de estos dos seres que se han quedado solos –el novio de ella ha cometido un crimen y ha ido a parar a la cárcel- pone una nota de calor en el páramo de una sociedad deshumanizada y permite que la historia se remate con un rayo de esperanza mientras la pareja degusta una botella de clarete.

Las ratas (1962), galardonada con el premio de la Crítica, es una novela mucho más dura que las precedentes, donde Delibes denuncia los problemas del campo que se veía obligado a silenciar en el periódico "El Norte de Castilla" del que era director. La visión amable de la vida rural que encontrábamos en *El camino* se ha transformado en un espeluznante cuadro naturalista. Los protagonistas son los habitantes de un pueblo reseco y la mayoría de ellos se hallan sumidos en un lamentable estado de miseria, víctimas de la desigual distribución de las tierras que están en mano de unos pocos, y de la ineficacia de los gobernantes. Cada uno sobrevive como Dios le da a entender.

En esa galería de tipos humanos que es la novela ocupa un lugar principal el grupo familiar que forman el Ratero, su hijo el Nini y la perra Fa que viven en las cuevas y se dedican a cazar ratas para comérselas o venderlas a los vecinos, que también se las comen. Con su apariencia infrahumana, el Ratero es un individuo asocial y extremadamente primitivo, que solo se atiene a los dictados de la naturaleza, porque de ella depende su subsistencia. Cuando siente que alguien invade su terreno, no vacila en recurrir al crimen. En cambio en su hijo, el Nini, no hacen mella el influjo del ambiente y de la herencia biológica; con su mirada precozmente grave, aparece limpio de los estigmas que pesan sobre los marginados. Este adolescente encarna todas las cualidades exigibles en un ser humano que hace del respeto a la naturaleza su norma de vida y viene a ser la conciencia de la colectividad.

Cinco horas con Mario (1966) abre el camino a la experimentación en la narrativa de Miguel Delibes ya que emplea una técnica moderna y extraordinariamente eficaz, basada en el monólogo interior, con un vivísimo lenguaje coloquial. Son veintisiete capítulos con otros tantos soliloquios que tienen como punto de partida un pasaje bíblico subrayado por el difunto Mario. Su viuda aplica el sentido de la cita a su situación personal y, a partir de ahí, va evocando una serie de acontecimientos no sujetos al orden cronológico.

En el "diálogo" que mantiene Carmen Sotillo con el marido muerto va pasando revista a sus desavenencias conyugales, motivadas por la distinta visión de la vida que tienen ambos y por sus aspiraciones divergentes. El choque de mentalidades es total y afecta tanto a los rasgos de carácter como a la ideología. Mario, catedrático de instituto, en medio del fariseísmo imperante, encarna el perfecto arquetipo de intelectual utópico e idealista con una honda preocupación social y un quijotesco afán de hacer el bien a los demás. Por el contrario Menchu (Carmen) se perfila como prototipo de la burguesa puritana y reaccionaria, inculta y simplista, que no ve más allá de su pequeño y mezquino mundo. Aunque ella es la única que tiene la posibilidad de argumentar a favor de su postura, a medida que aumentan sus reproches al difunto, se va empequeñeciendo a los ojos del lector al tiempo que crece la figura del ausente. Pero, en el fondo, Carmen es una pobre mujer insatisfecha, defraudada en sus expectativas vitales, que se ha consagrado en cuerpo y alma a sus "deberes" de esposa y madre.

Delibes abandona los principios de verosimilitud hasta entonces respetados en su obra cuando publica *Parábola de un náufrago* en 1969. El libro es un experimento "onírico" el cual, concebido a raíz de un viaje a Checoslovaquia en 1968, denuncia, por vía expresionista, cómo un sistema totalitario de cualquier signo, representado aquí por la empresa "Don Abdón, S. L", puede degradar al individuo hasta deshumanizarlo. Simbólicamente, al funcionario Jacinto San José, que se atreve a hacer preguntas sobre el sentido de su trabajo, se le aisla en un refugio de recuperación, cercado por un seto que él mismo ha tenido que plantar, hasta que acaba convirtiéndose en un borrego. Otro tanto le había ocurrido a Genaro Martín, que se transformó en un perro y murió de mala manera. La novela transmite una inmensa sensación de angustia; es una auténtica pesadilla presidida por el miedo. Se han señalado los ilustres precedentes de la fábula y, en particular, del mundo kafkiano. Pero la parábola de Delibes termina justo allí donde empieza la de Kafka; la metamorfosis de Genaro y de Jacinto son punto final y consecuencia lógica de sus actitudes y personalidades rebeldes a la sumisión total que de ellos exige el sistema totalitario-maternalista.

El príncipe destronado (1973), con el tema de enfrentamiento del niño al mundo de los adultos, es una novela de reducidas dimensiones, sencilla y bien compuesta y de lectura amena. En un ambiente de clase alta se muestra un día en la vida de Quico, un niño de tres años y medio que, con el nacimiento de su hermanita, ha perdido protagonismo y tiene que llamar la atención con sus travesuras. Además, la novela plantea otro conflicto: la evidencia de que las heridas de la guerra civil siguen abiertas como se ve en la tensa conversación que mantienen los padres de Quico, representantes de uno y otro bando.

En *Las guerras de nuestros antepasados* (1975) la alegación antibelicista es mucho más contundente. Pacífico Pérez muere en plena juventud en un sanatorio penitencial donde está cumpliendo condena por haber matado al hermano de su novia. Delibes volverá al tema de la guerra civil con *377A, madera de héroe*, que obtuvo el premio Ciudad de Barcelona en 1987. En esta novela, por primera vez, aborda el asunto de forma directa.

Los santos inocentes (1981) es una novela extraordinariamente dura y descarnada, y entrañable, a la vez, en su aproximación al sufrimiento de los desvalidos. Saca a la luz las terribles condiciones de vida de unos campesinos extremeños sometidos a un régimen semifeudal al servicio de los terratenientes. Símbolo de la brutal deshumanización que padecen es Paco el Bajo, reducido a la condición de perro de caza por el señorito Iván. Delibes recurre aquí a una estética expresionista que se aplica a los moldes del drama rural. El principal representante de la clase opresora es el señorito Iván que degrada a los seres humanos y, además, actúa contra el medio ambiente. Su muerte a mano de Azarias, el más infeliz de todos, tiene un valor simbólico; no en vano este personaje encarna el ideal de fusión con la naturaleza. Aunque mentalmente disminuido y sujeto a las mismas miserias que los demás, logra vivir en plenitud al ritmo de los fenómenos naturales, en perfecta armonía con el entorno.

Señora de rojo sobre fondo gris (1991) es un homenaje que Delibes rinde a la memoria de su mujer, fallecida en 1974. Se trata, pues, de una elegía autobiográfica, la más emotiva muestra de subjetividad que hallamos en su obra. Pero el autor elige la fórmula de la ficción para este desahogo; la voz que oímos es la de un viejo y celebrado pintor que atraviesa una etapa de crisis. En un monólogo dirigido a su hija (otra vez el monodiálogo) va desgranando los recuerdos de su vida al lado de su esposa, cuya muerte no pudo presenciar la joven porque estaba detenida por su actividad política contra el régimen de Franco.

En *Diario de un jubilado* (1995) vuelve a la vida de un viejo amigo: Lorenzo, el cazador. Lo vemos ahora adaptado a las nuevas condiciones del país, sin que falte la participación en un concurso televisivo; no tiene la vitalidad de antaño y se han entibiado sus aficiones cinegéticas, pero le quedan ánimos para engolfarse en una aventura extraconyugal.

El hereje (1998) obtuvo al año siguiente el premio nacional de narrativa. Es una extensa y ambiciosa novela de ambiente histórico, modalidad que hasta la fecha no había intentado. Sirviéndose de la figura ficticia de Cipriano Salcedo, en cuya trayectoria vital se centra el relato, trata el proceso inquisitorial y el auto de fe de que fueron víctimas en tiempos de Felipe II varios miembros del círculo protestante vallisoletano liderado por el doctor Agustín de Cazalla. Es, en parte, una creación imaginaria, pero rigurosamente

documentada, que entra de lleno en el problema religioso y traza un soberbio retablo de la Castilla de su tiempo. El autor toma partido por la libertad de conciencia y el derecho a la intimidad, y denuncia sin concesiones los males que genera el fanatismo.

2.3. Los años 50: neorrealismo y realismo social. Algunas novelas representativas: *La noria, Los bravos, El Jarama, La piqueta, La mina, Dos días de septiembre* y *El capirote.*

Una serie de acontecimientos políticos, como el fin del aislamiento y la incorporación del país a la comunidad internacional (en 1952 España es admitida en la UNESCO y en 1955 se integra en la ONU), cierran la década de los cuarenta y abren un nuevo período en el que se producen notables transformaciones socioeconómicas y se manifiestan públicamente actitudes críticas frente al Régimen.

En las décadas del 50 y del 60 España va saliendo de la miseria económica de la posguerra; su clase media se va ampliando y, con ella, se produce un crecimiento en la demanda de productos culturales. La burguesía y la pequeña burguesía, la clase media burocrática, ha pasado ya los peores momentos de la carestía de la posguerra y un cierto bienestar económico empieza a sentirse a esos niveles. No hubo en esta época ninguna voluntad política de apertura, pero los condicionamientos externos obligaron a emprender caminos de mayor modernización económica que, con el tiempo, supusieron una renovación de la sociedad española.

Así, la normalización de un masivo turismo internacional descubrió la existencia de una moral y unos hábitos diferentes a los nuestros y no se pudo poner ningún obstáculo a su difusión a causa de los intereses económicos que iban emparejados. Otro fenómeno económico, el inicio del futuro desarrollo industrial, ocasionó grandes transformaciones sociales: movimientos migratorios que despueblan el campo y producen los suburbios proletarios de las grandes ciudades; emigración a Europa de un elevado número de trabajadores...

Las barreras censoras siguen siendo fuertes pero ya no impermeables, pues resultaría más difícil el contacto con el resto del mundo. Aunque con muchas dificultades irán llegando publicaciones

y libros (algunos en traducciones hispanoamericanas de editoriales dirigidas por exiliados republicanos) que permiten difundir algo de lo más significativo de la cultura occidental.

En la literatura tienen lugar unos iniciales y no bien precisos "tanteos", seguidos de un imparable proceso renovador el cual se hace patente en el transcurso de la década del 50 y en los primeros años de los 60. El estreno de *Historia de una escalera* (1949) de Buero Vallejo constituye un síntoma apreciable. También en la prosa narrativa aparecen varios títulos representativos de un cambio de sensibilidad: *Las últimas horas* (1950) de José Suárez Carreño, *La colmena* (1951) de Cela y *La noria* (1952) de Luis Romero. Tanto el drama de Buero Vallejo como las novelas que acabamos de citar coinciden en su adhesión a un amplio proceso que puede describirse como el lento caminar de nuestra literatura hacia la recuperación de la realidad cotidiana e histórica hasta entonces enmascarada bajo las formas del compromiso panegírico o de la evasión. En la misma línea se manifiesta la producción de un grupo de poetas, Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, José Hierro, Blas de Otero..., que, acordes con el compromiso ético y el valor humanitario de la poesía proclamado en la revista leonesa "Espadaña", avanzan con claridad hacia una concepción cívica de la literatura. Las fechas de sus poemarios revelan, incluso, un adelanto de los otros géneros en la consolidación de las tendencias realistas y, en cualquier caso, confirman ese amplio movimiento regenerador: *Las cartas boca arriba* (1951) de Celaya, *Ángel fieramente humano* (1950) y *Redoble de conciencia* (1951) de Blas de Otero, *Quinta del 42* (1952) de Hierro...

Durante los años 50 conviven dos grupos generacionales de escritores distintos: por una parte la primera promoción de posguerra (Cela, Delibes, Zunzunegui...); por otra, una nueva generación a la que puede denominarse "del medio siglo" que se da a conocer en su gran mayoría en estas fechas. Una consolida la obra iniciada en la década anterior y confirma su notoriedad pública; la otra alcanza el protagonismo literario en esta década y a lo largo de ella impulsa una estética diferente a la de los mayores.

La **generación del medio siglo** está integrada por un nutrido grupo de escritores en los que coinciden rasgos biográficos y estéticos. El primer rasgo es una cronología que sitúa sus fechas de nacimiento entre el final de la guerra y unos diez o doce años antes.

Se consideran víctimas de la guerra, herederos morales de los vencidos y espectadores críticos de una degradada situación sociopolítica derivada de la contienda civil. Si nos atenemos a sus colaboraciones periodísticas o a su participación en revistas, sus primeras comparecencias públicas se sitúan muy a finales de los años 40; a mediados de la década siguiente su presencia es incuestionable como fenómeno vivo de nuestras letras y poco más tarde encarnan y defienden públicamente una nueva concepción de la literatura. Un último rasgo general se concreta en los caracteres específicos de esa concepción, que puede resumirse en una postura realista, de carácter crítico y, a veces, de intencionalidad política.

Algunos aspectos vitales relacionan a estos jóvenes escritores, como el de una formación cultural y literaria semejante, el de que la mayor parte son de extracción social media o media acomodada y el hecho de que casi todos han transitado por las aulas universitarias (predominan los licenciados en Filosofía y en Derecho; varios ejercen la enseñanza, otros son funcionarios del Estado y también hay algún ingeniero).

Por otra parte, la literatura de la generación del medio siglo se desarrolló con enorme pujanza gracias al patrocinio de algunos críticos y teóricos que la defendieron en libros, revistas y periódicos. Es fundamental, en este sentido, la labor de Alfonso Sastre y la publicación de sus manifiestos teatrales acompañados de una actitud personal polemista y agitadora. Sastre se convirtió en el teórico más destacado e influyente por sus especulaciones sobre los límites y exigencias del realismo (en los artículos reunidos en *Arte como construcción*, 1958, y en el libro *Anatomía del realismo*, 1965) y fue, de hecho, el paladín de una literatura de compromiso. También resultó decisiva la contribución del crítico y editor catalán José María Castellet. Ensayista certero y escuchado, colaborador en revistas de audiencia y prestigio universitario, en su persona reunió condiciones que le convirtieron en portavoz de la joven generación. Fue afortunado recesionista de *La colmena* o *El Jarama*, en las que subrayó los rasgos distintivos de la nueva literatura. Difundió y propugnó la idea de la necesidad de un arte arraigado en sus circunstancias históricas a través de numerosas publicaciones como el libro *La hora del lector* (1957) que dedica "a los escritores españoles de mi generación". Otro libro importante para la comprensión de la nueva estética fue el de Juan Goytisolo *Problemas de la novela* (1959).

El mayor peso, responsabilidad y mérito en la consolidación de la estética del medio siglo debe atribuirse al poeta y editor Carlos Barral quien, en estrecha colaboración con Castellet, y con el apoyo de Jaime Salinas y de Joan Petit, dirigió la editorial Seix Barral, la empresa cultural más importante, moderna e influyente del país durante varios lustros. La formación intelectual de España, la formación de sucesivas promociones universitarias, halló un inexcusable soporte en un catálogo atento a las novedades extranjeras (tanto en la creación como en el ensayo) hasta donde los mecanismos censores permitían. Seix Barral fue la auténtica plataforma de los escritores testimoniales y, en cierta medida, otorgaba patente de calidad y vigencia a quienes publicaban en ella.

Otro elemento importante en la difusión de la literatura del medio siglo fueron las *revistas*. Varias de ellas, vinculadas con el sindicato universitario oficial, el SEU, acogieron manifiestos teóricos, reivindicaciones generacionales, proclamas renovadoras, crítica artística (cinematográfica, plástica y literaria)... "Acento Cultural" fue la más importante y la nómina de sus colaboradores congregó a la plana mayor de la literatura social (allí vio la luz en sucesivas entregas algún prototípico libro de viajes). También hay que mencionar a "Revista Española" en cuya redacción estaban Aldecoa, Sánchez Ferlosio y Alfonso Sastre, e "Ínsula" que animó desde sus páginas aquel movimiento.

En cuanto a los *temas*, frente a la literatura de los 40, estos jóvenes escritores no quieren hablar en sus obras de la guerra. Sin embargo no ignoran las consecuencias sociales y políticas del conflicto que aparecen con reiteración en sus textos. Esta actitud genera uno de los más interesantes motivos de la literatura (sobre todo de la narrativa) de la época, la frecuencia con que aparecen protagonistas infantiles desde cuya mirada inocente se filtra el mundo fratricida de los mayores.

En su mayor parte, los temas responden al deseo de presentar un testimonio "cuasi" documental de la realidad social del país, con una intencionalidad crítica. Por ello se desciende al mundo laboral y, para acentuar el testimonio, se recogen numerosos datos de la vida cotidiana. Las clases menos privilegiadas ocupan el protagonismo habitual de estas obras y en los escenarios teatrales llama la atención

el cambio que se produce respecto de los tradicionales y confortables salones de la comedia burguesa, sustituidos ahora por pobres interiores, escaleras o patios de vecindad, tabernas humildes...

Uno de los aspectos más característicos de toda esta promoción literaria es el debate sobre la función de la literatura. Todos los escritores del medio siglo comparten un sentido ético de la literatura, en la línea del "engagement" sartreano. El compromiso moral e histórico del escritor con el hombre, postulado por Jean Paul Sastre, se transformó, en no pocos casos, en un auténtico trampolín desde el que se podía dar el salto para exigir una explícita función política de la literatura.

Lo que el debate trató de centrar fue en qué grado debían verse afectados los componentes expresivos por esa función extraliteraria. En el terreno de las manifestaciones teóricas también hubo acuerdo en la necesidad de preservar la dignidad de estilo, pero, de hecho, se extendió una estética de la pobreza que, por necesidad de una comunicación inmediata, y pretendiendo llegar a un destinatario de escasa formación cultural, desatendió los aspectos constructivos y degradó el vehículo lingüístico hasta límites de estricta funcionalidad.

En este contexto tiene lugar una polémica centrada en lo que vino a llamarse *posibilismo*. Diferentes críticos y creadores intervinieron en ella, pero la polarizaron dos dramaturgos: Antonio Buero Vallejo y Alfonso Sastre (su vehículo fueron las páginas de la revista "Primer Acto" durante los meses de mayo a octubre de 1960). La discusión surgió acerca de la actitud que debía adoptar el creador frente a unas estructuras políticas que coartaban la creación en libertad. Buero se mostró partidario de una postura "posibilista" que, en beneficio de un progreso artístico y social, suponía una lucha por conseguir márgenes más amplios para la expresión libre y la utilización de los resquicios que dejaba la censura. Sastre, al contrario, defendió el "imposibilismo" pues prefería negar de raíz ese margen de maniobra y llegó a acusar a las posturas contrarias de colaboracionismo. La polémica es importante para entender uno de los más radicales problemas del escritor español de la posguerra. Exteriorizasen o no sus opiniones sobre esta cuestión, todos nuestros autores se vieron condicionados por esa disyuntiva y la decisión adoptada repercutió en los resultados artísticos. El "imposibilismo" de Sastre desembocó en un teatro imposible, porque no pudo estrenarse. El "posibilismo" de

Buero produjo una acentuación de los componentes simbólicos de su teatro que le hicieron renunciar a un realismo más inmediato y le obligaron a una progresiva alegorización.

El abuso de la literatura obrerista y antiburguesa y su pretendido exclusivismo estético condujeron, a lo largo de los años 60, a un generalizado descrédito. Solamente una amplia coincidencia de factores pudo conseguir que en pocos años se pasara de la "escuela de la berza" a "la del sándalo", según las etiquetas que entonces estuvieron de moda. Se percibió entonces la inutilidad de una estética que había fracasado por sus dos flancos principales: era estéril como vehículo de concienciación y de agitación política y, por tanto, resultaba injustificable la degradación artística que se había postulado en virtud de esos objetivos extraliterarios. Dicho de otra forma, no había servido para derrocar el régimen franquista y, por si fuera poco, la literatura resultante era mediocre.

Con respecto a la **novela** de esta década, los jóvenes de la generación del medio siglo contribuyeron a rehumanizarla. Un decidido compromiso con la realidad del momento y un constante interés por los problemas humanos y sociales más acuciantes hacen que la novela se oriente hacia el vivir de la colectividad española en estados y conflictos que revelan la presencia de una crisis y la urgencia de una solución. Muchos de estos escritores se convirtieron en testigos informadores del atraso material y de las injusticias sociales de la época para ofrecer una información que la prensa falseaba intencionadamente o a causa de la censura. Solo algunos salvaron la calidad artística de sus novelas sin renunciar a la denuncia social. A pesar de las lentas y progresivas mejoras, existe en los años 50 un desequilibrio social, una radical separación entre la burguesía y el proletariado. Esta situación fue, sin duda, caldo de cultivo de la denominada "novela social".

Por otra parte, en su búsqueda de nuevas y más ajustadas formas novelescas, los jóvenes novelistas recurren a cuanto pueda serles útil: arrancan de una tradición española dominante (el realismo); reciben sugerencias y estímulos de la novela norteamericana (Dos Passos, Faulkner), del neorrealismo italiano (por la doble vía literaria y cinematográfica) y de la narrativa francesa (el "noveau roman").

El auge de la novela social que va a ocupar la década de los 50, se relaciona generalmente con el éxito de dos obras: *La colmena* (1951) de Camilo José Cela y *La noria* (1952) de Luis Romero. *La colmena* contribuyó a la rehumanización y renovación de la novela y a su preferencia por las situaciones de la posguerra; reflejaba la España del gasógeno, el pan negro y el racionamiento. Pero su aportación formal fue aún más relevante pues su organización constructiva se convirtió en modelo estructural de la novela neorrealista y del realismo social que se impusieron después. Su reducción espacial y temporal venía exigida por el afán de relatar la crónica social de una ciudad con una gran densidad de población. La estrategia narrativa de *La colmena* constituye una hábil combinación de objetivismo y omnisciencia en las intervenciones del narrador.

La noria también contribuye a la renovación de la novela en los años 50 por su técnica cinematográfica y el tono del narrador el cual se limita a contar lo que ve, sin juzgarlo, lo que refuerza la impresión de testimonio. Expone una visión panorámica de la ciudad de Barcelona, ejemplificada en una larga treintena de personajes representativos de la colectividad. La rutina y la angustia del vivir cotidiano, la soledad y la incomunicación son temas fundamentales de la realidad vivida en la posguerra barcelonesa, expresada simbólicamente en la imagen de la noria. Esta novela ofrecía, además, abundantes manifestaciones del estilo indirecto libre y del monólogo interior como procedimientos eficaces para indagar en la mente de los personajes.

Las dos corrientes dominantes en la década del 50 son el *neorrealismo* y el *realismo social* (o *social-realismo, realismo crítico, realismo dialéctico, realismo socialista*). Las dos corrientes se englobarán en el concepto más amplio de *novela social.*

Lo que caracteriza al *neorrealismo* es su decidido afán documental que no se encuentra, sin embargo, al servicio de una denuncia concreta. Los autores de esta tendencia tienen preferencia por la gente humilde, por las pequeñas ocupaciones, por la vida provinciana. Se preocupan por la situación histórica del hombre pero se detienen en una narrativa objetivista y testimonial que, sin ignorar el problema de la injusticia social, descubre los sentimientos de soledad y frustración de la persona. El testimonio de estos escritores es solidario con el sufrimiento humano y se realiza desde concepciones más humanitarias que políticas.

Los autores del neorrealismo se distinguen por su mayor cuidado en la elaboración formal de sus obras que, de este modo, ganan en coherencia artística y en calidad literaria. El núcleo básico de novelistas del neorrealismo hizo sus primeras apariciones públicas en "Revista Española" en la que trabajaron Aldecoa y Sánchez Ferlosio y en la que publicó algún trabajo Fernández Santos, justamente los autores más significativos de esta tendencia además de Ana María Matute y Carmen Martín Gaite.

A medida que nos acercamos al final de la década, el neorrealismo deriva hacia el *realismo social* en unas novelas centradas en el mundo del campesino, del minero y del obrero de los suburbios y, a veces, en la inutilidad burguesa, en las que se intensificó la denuncia social en perjuicio de la calidad artística, con una defectuosa construcción y un estilo descuidado en sus textos. Bajo el término "social" se ocultó eufemísticamente durante la dictadura franquista la intención política de modificar la sociedad a través de la concienciación del lector a la injusticia social.

Los defensores del realismo social vivieron a menudo en la contradicción: de una parte sus orígenes y costumbres burguesas; de otra, su programa revolucionario. Además, no hubo entre los lectores de la novela social de entonces ni obreros ni campesinos, demasiado sujetos a las condiciones de explotación de su trabajo para contar con tiempo libre, disposición mental y dinero para adquirir y leer novelas. Si esta literatura tuvo un alcance este fue en primer lugar el de suscitar o confirmar el malestar social en los jóvenes universitarios de extracción burguesa que constituyeron su exclusivo auditorio.

Los autores más significativos fueron Juan Goytisolo, Jesús López Pacheco, Antonio Ferres, Armando López Salinas, Juan Marsé, Juan García Hortelano, Alfinso Grosso y José Manuel Caballero Bonald. Estos escritores presentan la situación social de las clases más humildes y en algunos casos –Goytisolo, Hortelano y Marsé- el vacío, la inutilidad y la falta de ideales de una burguesía inmovilista. Todos ellos comparten la creencia de que el procedimiento más adecuado para captar la realidad se basa en el testimonio directo de las circunstancias políticas y sociales del país.

Dos grandes núcleos temáticos polarizan las novelas sociales: el mundo del obrero y la vida burguesa. En el primero se presenta la

injusticia en las retribuciones, la rudeza del trabajo, la angustia de las ocupaciones temporeras y las condiciones infrahumanas de vida con problemas como la alimentación o la vivienda. El escenario, con frecuencia, es rural y también urbano, pues desde el campo se impone una dramática emigración a los suburbios de los centros industriales con nuevas y lacerantes preocupaciones como la vivienda, el chabolismo y la marginación. Por lo que se refiere a la burguesía se destaca su frivolidad, su holganza y su falta de conciencia social.

La técnica dominante en estas novelas sigue siendo el objetivismo y frecuentemente subordinarán su producción narrativa a un realismo inmediato. Se trata de establecer una comunicación directa y militante con un lector potencial y mítico (el proletario, el campesino...) por lo que su estilo tiende a la frase corta, sencilla, de muy limitado vocabulario. Podría decirse que la novela social aparece influida por la novela neorrealista, sobre todo por *El Jarama*, a costa de intensificar la denuncia en los contenidos relegando a segundo plano los valores estéticos. Su apogeo perdura hasta la aparición de *Tiempo de silencio* en 1962.

La noria (1952) de Luis Romero[41] es una novela crítica de una ciudad, Barcelona, hacia los años 40, que remite a una más amplia realidad: el conjunto de la vida nacional y el trasiego de la existencia. La realidad social se pone de relieve mediante la descripción de variados "tipos" (más que personajes pues el autor los abandona apenas insinuada su configuración económica y social) pertenecientes a diversos estratos y ambientes de la vida barcelonesa.

Luis Romero utiliza el ya clásico procedimiento de la travesía de la ciudad, cuyos modelos pueden ser *Manhatan Transfer* de John Dos Passos y *La colmena* de Cela. La forma literaria utilizada para este retrato de la ciudad radica en la discontinuidad de los personajes. Estos aparecen un tanto arbitrariamente, consumen el escaso espacio disponible y no dejan otra estela que la de facilitar la aparición del próximo personaje, con el que el anterior guarda una relación ocasional en la mayor parte de los casos. El método consiste en

[41] **Luis Romero** nació en Barcelona en 1916. Participó en la División Azul, vivió en Buenos Aires (1950-1952) y a su regreso fijó su residencia en Cadaqués. Su obra narrativa, además de varios libros de relatos, está formada por *La noria* (1952), *Carta de ayer* (1953), *Las viejas voces* (1955), *Los otros* (1956), *La Noche Buena* (1960) –novela alegórica-, *La corriente* (1962), *El cacique* (1963) –parábola política- y *Desastre en Cartagena* (1971) sobre el tema de la guerra civil.

enlazar dos personajes por medio de un accidente externo. Por ejemplo, una prostituta se retira al amanecer en taxi y el taxista regresa a casa; la hija del taxista se levanta para acudir a la librería en la que trabaja; Don Álvaro, catedrático de instituto entra en la librería; brillante examen de un alumno con Don Álvaro; el padre del alumno es un trabajador de una fábrica... Cada situación contiene unas someras referencias a la vida del personaje y unos monólogos de este resaltados tipográficamente.

Este procedimiento, de filiación cinematográfica, ha sido tachado en más de una ocasión de "mecánico" (porque el sistema no se altera a lo largo de libro). Sin embargo, hay que alegar en descargo del autor que es uno de los medios posibles para la difícil empresa de la novelación de una gran ciudad, pues responde a la necesidad expresiva de captar las múltiples gentes y facetas radicadas en una urbe como Barcelona. Con el método de sorprender en su rutina cotidiana a un puñado de personas, lo narrado ganaba en inmediatez.

La solitaria andadura por el libro de los treinta y siete personajes (o "tipos") que presenta el autor, parece corresponder al aislamiento en que se encontrarían los mismos en la vida real. Cada personaje da vueltas por la vida en giros comunes a los de los demás pero en los que cada cangilón[42], como en la simbólica noria, es autónomo de los restantes. Por eso también la estructura temporal tiene que ser circular. La hora en que se retira la prostituta del primer capítulo es la misma a la que el sacerdote del último va a celebrar misa. Con gran fortuna, Luis Romero ha reducido la extensión temporal a un día que subraya el carácter modélico de la novela. El día en el que transcurre la acción es igual a ayer e igual a mañana.

La realidad social que se observa en *La noria* está constituida por un conjunto de gentes del que resulta difícil establecer una precisa estructuración en clases. Más bien puede hablarse de un amplio abanico de tipos que representan desde la vida ociosa, señoritil, del acaudalado, hasta la extrema miseria del vagabundo mendigo. Entre ambos extremos se sucede una amplia gama de figuras: industriales, nuevos ricos, altos profesionales, empleados, modestos trabajadores... Del conjunto de gentes destaca una nota: lo bien que viven los ricos y las muchas miserias no solo de los más pobres, sino de las gentes

[42] *Cangilón*: cada uno de los recipientes de la rueda de una noria con que se saca agua del río o del pozo.

modestas. Y detrás de ello, como telón de fondo, la España de los 40, la de las fáciles ganancias y grandes negocios para gentes sin escrúpulos; la de las consecuencias de una guerra que se cobra sus tributos (avales, persecuciones, un clima de miedo...); la del hambre, las cartillas de racionamiento y el estraperlo, que hacen aún más dura la vida de los pobres. Se trata de un mundo entre el triunfo y el rencor.

No es, sin embargo, una propuesta absolutamente negativa la de *La noria*. Lo demuestra Gallardo, el honrado trabajador, víctima de la guerra, pero todavía con un gran afán de superación y cuya honestidad, sin adulaciones, sin concesiones, reconoce el ingeniero de la fábrica donde trabaja. Y también lo demuestra su hijo, la figura con más futuro del libro, que parece encarnar la esperanza depositada en la nueva generación. Pero al margen de estos dos casos, destaca un medio lleno de soledad, de falta de caridad, de miserias, en el que reside el fundamental valor crítico del libro. Si no se trata de una novela que entre plenamente en la estética social, sí aporta un testimonio desolado de la configuración moral de la España de la posguerra.

En cuanto a la forma, hay que distinguir en *La noria* los fragmentos narrativos de los contenidos de conciencia de los personajes incluidos en dichos fragmentos. La parte narrativa nos ofrece datos de las circunstancias presentes y pasadas de cada personaje con las que el lector se hace una idea de la problemática y situación de los protagonistas. En estos períodos narrativos hay que destacar la utilización de un punto de vista omnisciente que no oculta la presencia del autor para comentar y apostillar lo que se nos cuenta al hilo de los sucesos. En esto *La noria* se aparta de la estética de imparcialidad y distanciamiento que postulan los jóvenes de la generación del medio siglo. La captación de los estados de conciencia se realiza mediante un monólogo interior para el que se utiliza el estilo indirecto libre. El hecho tiene importancia porque es la primera vez que el recurso se emplea de forma sistemática en nuestra narrativa.

En conclusión, con todos los reparos formales que se le quieran hacer, *La noria* es uno de los libros más interesantes de la novelística de posguerra por su afán renovador y por su decidido objetivo de presentar, de testimoniar, una realidad no por evidente menos

olvidada. Estamos ante una obra en la que el ritmo ágil y el apunte instantáneo predominan sobre el dramatismo y la intensidad.

La novela ***Los bravos*** (1954) de Jesús Fernández Santos[43] es la novela de un pueblo aislado y miserable. Se considera como una de las más importantes en el proceso de creación de una conciencia crítica y como uno de los libros que más influjo ejerció entre los compañeros de promoción de Fernández Santos.

Los bravos, en realidad, no es una novela social, pero tanto por su tema como por su tratamiento supuso un destacado precedente para todos los autores del *realismo crítico* (o social). La narración escueta y objetiva ofrecía a estos escritores un ejemplo muy afortunado para el desarrollo de sus contenidos. También el tema podría ser un modelo, como lo sería la fuerte construcción cinematográfica del libro, pues prescinde totalmente de los capítulos y ensambla secuencias al modo de la construcción fílmica por primera vez en la novela española.

La acción de *Los bravos* se sitúa en un pueblecito leonés (cuyo nombre no se declara) en la frontera de Asturias y el hilo más externo de la acción es una historia de caciquismo. Al pueblo llega un médico, un "forastero" de ideas progresistas que actúa de acuerdo con su conciencia y que se enfrenta al cacique al arrebatarle a la joven criada y amante. Cuando libera del linchamiento a un falso representante bancario que ha engañado a casi toda la población mediante la oferta de unos altos intereses, es víctima del vacío de los lugareños que le niegan hasta los alimentos. Pero el médico, decidido a continuar en el lugar, a la muerte del viejo cacique compra su casa, señal inequívoca de su permanencia allí.

Pero este es solo el argumento más destacable del libro cuya trama está constituida, de hecho, por la yuxtaposición de anécdotas protagonizadas por otros varios personajes. Así, la verdadera historia de la novela es la del pueblo en su conjunto, la de los "bravos" que allí viven y resisten. Son seres humildes que luchan por la

[43] **Jesús Fernández Santos** (1926-1988) ha publicado, además de *Los bravos*, *En la hoguera* (1957), *Cabeza rapada* (1958), *Laberintos* (1964), *El hombre de los santos* (1969) –con la que entra en una etapa intimista-, *Las catedrales* (1970), *Libro de la memoria de las cosas* (1971), *Paraíso encerrado* (1973), *La que no tiene nombre* (1977), *Extramuros* (1978) –que abre un ciclo en el que Fernández Santos se sirve de la historia y su interpretación como material narrativo- y *Cabrera* (1981). Los relatos breves de algunos de estos libros se encuentran reunidos en *Cuentos completos* (1978) y a ellos hay que añadir los compilados en *A orillas de una vieja dama* (1979).

supervivencia en un medio adverso en el que su trabajo rinde pocos frutos, pero que se muestran incapaces de liberarse de su yugo. Al lado del cacique, la criada y el médico, resaltan una serie de figuras que caracterizan diversos tipos humanos: Pepe, el conductor, con sus deseos de huir a la ciudad lo que al fin logra; Manolo, el dueño de la taberna; Alfredo, el pescador furtivo; Amador y su hijo enfermo; los pastores... Todo ello no para contar sucesos impresionantes, sino para reproducir a través de las pequeñas cosas que hacen estos personajes el ambiente, el medio de vida sórdido, de penuria, de una pobreza en los límites de la indigencia.

No hay en la novela concesión al pintoresquismo costumbrista. Es un ambiente duro, de trabajo constante para obtener una escasa recompensa. Se vive en el nivel mínimo de lo posible; las gentes están condenadas al estoicismo, a la mezquindad, a la estrechez perpetua entre los límites de la montaña que se abre al puerto y de la carretera que desciende hasta el llano, dentro del orden tradicional que representan el guarda jurado, los guardias civiles y, en grado menor, el cura. Sus hombres son esclavos del terruño, de la avaricia, más raramente de la lujuria, aferrados a los hechos, irreligiosos y huraños; sus mujeres aparecen resignadas y silenciosas. Se vive así, eso es todo.

Por otra parte, *Los bravos* es una novela en la que no ocurre nada especial. El propósito del novelista parece ser destacar precisamente que en estos pueblos nunca ocurre nada y poner de relieve la pobreza de espíritu de sus gentes, la miseria, ruindad y decadencia que existen en aldeas como esta. La historia se desarrolla aproximadamente en medio mes y el pueblecito leonés es representativo de cualquier otro pequeño lugar de la geografía española.

Por lo tanto, *Los bravos* puede ser calificada de novela *rural* y situarse en los comienzos de una nueva manera novelesca que olvida el tema de la guerra y trata la situación de un conjunto social caracterizado por la falta de sentido de la existencia de sus miembros; por la sensación de vacío y muerte de esas gentes sin ninguna ilusión; por una vida presidida por la monotonía y la desesperanza.

Además, el autor aporta datos de la realidad que sirven para la configuración de la forma de ser de los lugareños: ingenuidad mental (el pastor cree en una disparatada historia pseudorreligiosa del lago), prejuicios (enjuiciamiento del embarazo ilegal), función social de la

mujer (al servicio de los hombres)... Tampoco evita Fernández Santos planteamientos socioeconómicos: duras condiciones de vida sin aspiraciones de mejora material, pobreza de los habitantes del pueblo... Por eso la emigración es, para estas gentes, un recurso.

Pero todo ello está presentado como un relato puramente objetivo, en el que el autor se mantiene al margen, excepto alguna presencia del narrador de tipo irónico. Esta objetividad, junto con la preocupación social y los personajes humildes, serán las aportaciones fundamentales de Fernández Santos al realismo social. Con una diferencia respecto a este, la de la preocupación formal, lejos de virtuosismos técnicos, pero siempre en la línea de la obra de arte bien hecha, estilísticamente cuidada y de gran creación expresiva.

Por el impacto causado en el momento de su aparición y por el decisivo influjo que después ejerció en los escritores sociales, ***El Jarama*** (1956), de Rafael Sánchez Ferlosio[44], ha de considerarse como una de las novelas más importantes y representativas de toda la posguerra, aparte de su específico valor literario que hoy reconoce casi con unanimidad la crítica. Adscrita a un planteamiento fundamentalmente objetivo, se puede decir que es una de las pocas obras españolas con un decidido tratamiento conductista o behaviorista.

El hilo argumental externo de *El Jarama* es bien sencillo y conocido: narra la excursión de once jóvenes madrileños en un día de domingo a orillas del cercano río Jarama. A este núcleo humano se añade el de los parroquianos que acuden a la taberna de Mauricio, próxima al río, y que representa una generación mayor. Las acciones protagonizadas por ambos grupos son independientes y simultáneas y las dos contribuyen a dar el reflejo de un estado colectivo.

Pero en ninguno de los dos grupos hay sucesos de sobresaliente interés; en la novela nada acontece fuera de lo cotidiano. Los excursionistas hablan, comen y beben y el ambiente que los rodea es de franco aburrimiento, puesto de manifiesto por lo que dicen y por lo insignificante de su personalidad. La falta de pareja de uno de ellos

[44] **Rafael Sánchez Ferlosio** nace en Roma en 1927. Antes de *El Jarama* publicó un relato fantástico, original y sorprendente, *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951). Tras un silencio de treinta años como novelista volvió al género con *El testimonio de Yarfoz* (1986), relato ficticio de corte histórico situado en una remota antigüedad.

origina una pequeña riña. En la taberna de Mauricio la clientela habitual toma unos chatos, juega a las cartas y discute de temas sin trascendencia. Pero, en medio de la atonía, de la trivialidad del ambiente dominguero, irrumpe, de forma brutal, la tragedia con la inesperada muerte de una de las chicas, Lucita, que se ahoga en el río. El acontecimiento supone un ligerísimo cambio en la acción porque la actuación de la Guardia Civil, del Secretario y del Juez resulta, por lo que se refiere al argumento, tan anodina como la de los excursionistas y clientes (aunque estos, a través de la solidaridad en la desgracia, casi se humanizan y crecen). El tema, pues, es la banalidad y total pobreza mental de la sociedad de la época.

El Jarama es una obra que puede ser considerada dentro de un realismo de masas en cuanto que es el grupo (cuyos componentes, muy parecidos entre sí, están unidos por la amistad, por la clase social, por lazos familiares, etc.) y no personaje particular alguno el que protagoniza el repertorio de leves anécdotas. Tampoco hay un héroe en el sentido tradicional sino que el protagonista es el conjunto de gentes que circulan por el libro. Novela de intención social, sin duda, el autor ha tenido la preocupación, sin embargo, de no ofrecer un paradigmático trabajador, sino de diluir su representatividad en un grupo, para lo cual ha empleado una técnica objetivista.

Esa técnica objetivista, aunque es la dominante, no resulta exclusiva; con frecuencia invade el relato una prosa poética, brillante, de sentimiento vivo de la naturaleza que procede del Sánchez Ferlosio que tanta habilidad lingüística y dotes imaginativas había demostrado en su anterior novela *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Parte de la crítica ha señalado el valor simbólico de esta obra. El río Jarama es el pasar del tiempo; el día en sus orillas es la vida que fluye como el río; el río es el protagonista oscuro, todo ocurre en él o cerca de él y el libro entero fluye como sus aguas. Los muchachos que se bañan representan la juventud desprevenida y los mayores que beben y conversan, la edad experimentada y reflexiva. El accidente representa la muerte imprevisible; la ahogada es la oveja sacrificial, etc.

Técnicamente habría que señalar, por su repercusión en la estética del medio siglo, la fuerte construcción cinematográfica de *El Jarama* que debe considerarse como una culminación de la técnica de *Los bravos* de la que sin duda procede. Por eso la temática de la novela es

selectiva y tiende a la representatividad. Los diálogos, tanto de los clientes como de Mauricio, como de los excursionistas, no aspiran a la totalidad y Sánchez Ferlosio ha elegido una serie de asuntos de conversación que duran las dieciséis horas aproximadas que dura el relato: pequeños conflictos cotidianos de la ocupación laboral; frases hechas y tópicas sobre la vida; las incertidumbres, recelos y gazmoñerías del despertar sentimental..., numerosos motivos banales que constituyen la verborrea de un día de asueto entre gentes que escapan de la rutinaria cotidianidad.

Además, la novela es una muestra inigualable de expresividad coloquial. Es precisamente la plasmación del habla cotidiana lo que más contribuye a esa naturalidad que tantos elogios ha merecido y que constituye su esencia. Recoge el habla peculiar de unas gentes en un momento histórico dado; la de una clase media madrileña en sus capas más modestas.

En resumen, *El Jarama* ha señalado uno de los caminos posibles para la novela social: la distancia narrativa, consistente en atestiguar los aspectos negativos de la vida española sin criticarlos expresamente, dejándolos notar de forma que impresione y mueva. La obra influye en la novela social con el realismo objetivo, la simplicidad técnica, el diálogo vivo y adecuado a las circunstancias y, especialmente con su "behaviorismo", todo ello con el propósito de dar una impresión de veracidad en el testimonio.

Antonio Ferres[45] se da a conocer con ***La piqueta*** (1959) una novela de las más típicas del realismo social por el tema (deshaucio de una familia de emigrantes andaluces), por la simplicidad de su tratamiento y por la reiterada insistencia en la transcripción de formas del lenguaje coloquial además de por ocuparse de una de las más penosas lacras sociales de la época: el chabolismo.

La acción comienza y termina en el mismo punto en que las autoridades municipales van a proceder al derribo de la mísera

[45] **Antonio Ferres** nace en Madrid en 1924. En la inmediata posguerra ejerció diversos oficios y después obtuvo el título de perito industrial. Su formación literaria es autodidacta. Después de publicar *La piqueta* deja su puesto de ayudante de ingeniero para dedicarse a escribir. Se exilia voluntariamente y ejerce la docencia primero en México y luego en Estados Unidos, donde permanece desde 1965 a 1976. Es autor también de la novelas *Los vencidos* (escrita en 1960 y publicada en 1965), *Con las manos vacías* (1964), *En el segundo hemisferio* (1970), *Ocho, siete, seis* (1972), *Al regreso de Boiras* (1975), *Los años triunfales* (1978) y de los libros de viajes *Caminando por las Hurdes* (1960) y *Tierra de olivos* (1964).

vivienda de un albañil y su familia, emigrantes andaluces en Madrid. En medio de la actitud expectante de los vecinos, se detiene la acción para ofrecer, a través del *flash-back*, los antecedentes de la situación a lo largo de quince días de angustia en los que se va agotando el plazo fijado. En las últimas páginas vemos cómo se consuma la temida actuación de la piqueta.

Lo sorprendente de esta novela es cómo Ferres, con estos escasos elementos, tan tópicos por otra parte, y contando con ciertas limitaciones formales, ha conseguido una obra de notable verdad, de un tenso ritmo narrativo que atrae y sujeta al lector. Tampoco su construcción es novedosa; se trata de un relato tradicional carente de innovaciones. El acierto de la novela habría que buscarlo en el calor humano con que el autor trata el problema, hasta conseguir que para el lector adquiera la consistencia de una historia totalmente verdadera y que este se sienta de algún modo vinculado a las incertidumbres y preocupaciones de esa gente.

El cuerpo central de la novela nos permite conocer de cerca la vida que llevan las personas que sufren el problema de la emigración. Es un testimonio veraz y conmovedor, que busca en algunos momentos el buceo en la intimidad de los personajes. Además de mostrar la tragedia humana que conlleva el suceso y los conflictos del campo andaluz, el novelista ha querido poner de manifiesto la apatía del colectivo afectado, la pasiva resignación en que se disuelve el primer conato de respuesta solidaria

Ferres ha tenido la gran habilidad de presentar un problema colectivo sin desindividualizarlo (tendencia común en la narrativa social) de manera que la familia que protagoniza el relato posee una específica entidad. El auténtico dramatismo de la obra procede de la existencia de unos individuos reales, que sufren un problema individual (pero que es reflejo de una situación social al mismo tiempo), y no de la presencia del grupo anónimo.

En su aspecto formal, Antonio Ferres ha procedido a una reducción temporal y el desarrollo externo de *La piqueta* dura solo la mañana en que proceden al derribo de la chabola. En medio, el *flash-back* aludido que es la auténtica novela pues cuenta la llegada e instalación en Madrid de los emigrantes junto con otras historias incorporadas. Dos asuntos son tratados simultáneamente: la miseria

de las chabolas y la injusticia laboral del campo andaluz que obliga a la emigración. Todo el relato tiene un claro valor testimonial: denuncia una situación social inicua que genera una forma de vida inhumana.

Ferres, con una técnica y un lenguaje sencillos, pero muy eficaces, plasma una escena de fuerte impacto emocional cuyo ritmo se va haciendo más apremiante a medida que se aproximan los momentos cruciales. La prosa es concisa y recortada, a base de pinceladas impresionistas que van completando la visión general del cuadro. Se insiste mucho, quizá en demasía, en la trascripción fonética del habla popular. La lengua de los personajes recoge frecuentemente vulgarismos, vocablos y terminaciones que reflejan esa fonética popular mencionada. Se hace uso también de algunas contracciones y, en general, se tiende a recoger el habla de la calle.

La obra más representativa de Armando López Salinas[46] y uno de los más netos y significativos relatos obreristas de la época, es ***La mina*** (1960), finalista del premio Nadal el año anterior. La novela, en la que prevalece el tono de reportaje, tiene como asunto principal la injusticia de la situación social y laboral del trabajador en dos vertientes: la del campesino sin tierra y la del minero. Para presentar este único tema en esa doble perspectiva, López Salinas dispone de un hilo argumental, una historia vulgar y corriente, en el que la imposibilidad de encontrar trabajo en el campo convierte al único personaje individualizado de la novela, Joaquín, "el Granaíno", en minero. El libro consta de tres partes que narran, lineal y cronológicamente, la marcha del protagonista desde las tierras de Granada hasta las minas de Los Llanos donde alcanza una trágica muerte.

El carácter social de esta novela es patente desde la primera página en la que se ofrece una emotiva dedicatoria del autor a un minero víctima de diversos percances laborales. El testimonio, como acabamos de decir, se refiere tanto a las precarias condiciones del campesino sin tierra como a las del trabajador minero que trabaja en

[46] **Armando López Salinas** nace en Madrid en 1925 y es, como Antonio Ferres, un escritor autodidacta. Milita en el partido comunista. Después de *La mina* publica en París *Año tras año* (1962) en la misma línea del realismo social. Más tarde deriva hacia el libro de viajes: *Caminando por las Hurdes* (1960), escrita con Antonio Ferres, *Por el río abajo* (1966), con Alfonso Grosso, y *Viaje al país gallego* (1967) con Javier Alfaya.

condiciones infrahumanas, sin las más elementales medidas de seguridad. Aunque el título del libro hace esperable que el interés se centre en el segundo aspecto, sus objetivos son más amplios y el relato muestra la triste suerte de los desposeídos, cualquiera que sea el lugar o el medio en el que tengan que ganar el pan. Al problema económico se une el desarraigo de un hombre que no puede desempeñar la tarea para la que ha nacido.

A pesar de estas negativas circunstancias, en la novela prevalece la esperanza. Los personajes, a excepción del protagonista, están muy poco individualizados y tanto ellos como las anécdotas funcionan con la intención de construir dos grandes grupos sociales modélicos: los explotados y los explotadores (una Empresa que está en manos de ingenieros y directores sin escrúpulos). De ahí se deriva un cierto carácter maniqueo del relato. La técnica es objetivista (aunque a veces aparece la voz del autor) y el estilo es conciso, directo. El diálogo ocupa un primerísimo lugar como medio para transparentar la realidad.

La novela va más allá del documento crítico para enfocar el asunto desde la perspectiva de la lucha de clases; hay una denuncia de la injusticia más explícita que en otras novelas. A diferencia de *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco, con la que coincide incluso en algunos detalles argumentales, en *La mina* el énfasis no se pone en lo universal y épico del trabajo del obrero, sino en los detalles más concretos de su miserable existencia.

En definitiva, Armando López Salinas es, entre los escritores de su generación y tendencia, el novelista que se siente más cerca del proletario, identificándose con él por medio de una clara ideología socialista que se reduce al siguiente concepto: los industriales y terratenientes no hacen nada y reciben las ganancias, mientras que los obreros trabajan para que los otros vivan espléndidamente, sin embargo, ellos, productores de riqueza, se encuentran en la miseria.

Dos días de septiembre (1962) de José Manuel Caballero Bonald[47] trata de los avatares de un pueblo (trasunto del suyo natal,

[47] **José Manuel Caballero Bonald** nace en Jérez de a Frontera (Cádiz) en 1928. Estudió Astronomía y Filosofía y Letras. Ha sido profesor de Literatura en la Universidad Nacional de Colombia (1959-1962). Pertenece al Seminario de Lexicografía de la Academia de la Lengua. Además de narrador es un

Jérez de la Frontera), cuya vida gira por completo en torno a la producción y venta del vino, elemento que tiene una presencia obsesiva en el ambiente. Con técnica cinematográfica, a base de cuadros sueltos en los que juega un importante papel el diálogo, y una extraordinaria concentración espacial y temporal, asistimos a incidentes cotidianos poco relevantes que se articulan en torno a momentos cruciales, como la tormenta que amenaza con arruinar la vendimia o la muerte de un hombre que tiene que sobreponerse a su pasado en un medio hostil. El conjunto de sucesos, que se desarrollan de forma paralela, forman una novela compleja, densa, que trata múltiples aspectos hábilmente superpuestos.

La obra está dividida en dos partes que corresponden al 30 de septiembre de 1960. En este período de tiempo se narra la vida de todos los habitantes del pueblo vinatero. Su existencia y los sucesos que ocurren en la localidad están estrechamente relacionados con aspectos de la producción vinícola desde la cepa hasta el envasado y la consumición.

El afán de objetividad mueve al narrador: muestra los hechos y de ellos se deduce la inevitable crítica. Selecciona una serie de personajes representativos de los distintos grupos: obreros, capataces, servidores, terratenientes... de forma que lo particular se eleva a la categoría de universal. No son, sin embargo, simples arquetipos; están suficientemente individualizados y tienen sus propios conflictos, pero siempre al servicio de una visión de conjunto.

La narración se embellece mediante la observación y descripción de la naturaleza y de los fenómenos atmosféricos, lo cual constituye uno de los mayores logros de la novela. Las observaciones se refieren con frecuencia a la viña. El mismo título de las dos partes del libro es ya indicio de la importancia que tienen los elementos atmosféricos dentro de la narración: Primer día, "Viento de Levante"; Segundo día, "La Tormenta".

Por otra parte, en la novela quedan al descubierto las desigualdades sociales, el vivo contraste entre la vida de ocio y disipación que llevan los poderosos, enfrentados entre sí, y las precarias condiciones de los

---

excelente poeta. Otras novelas suyas son *Ágata, ojo de gato* (1974), *Toda la noche se oyeron pasar pájaros* (1981) y *En la casa del padre* (1988).

pobres. También se contraponen las actitudes de distintos personajes aun dentro del mismo colectivo.

El autor deja que los personajes se muestren por dentro y por fuera para que veamos cómo sienten, cómo son, cómo actúan. No se revelan de pronto y de una vez, sino que su carácter y su personalidad se van desarrollando lentamente. De este modo tenemos una realidad absoluta, interior y exterior que hace de los personajes más importantes seres vivos, totalmente comprensibles. Además, todos los personajes forman parte de la sociedad de un pueblo que aparece dividido en cuatro grupos: los ricos cosecheros, sus intermediarios, los hijos de los primeros, y los jornaleros. Entre dichos grupos hay una serie de interrelaciones y de conflictos de signo moral y social, que se muestran testimonialmente para poner en evidencia las injusticias sociales y la correspondiente crítica.

Cobra especial relieve la figura de Miguel Gamero, el carácter más formado de todo el libro, cuyos monólogos alternan en algún momento con la voz narradora. Sin ser propietario, vive holgadamente de un trabajo fácil; aunque participa de la abulia y de los hábitos malsanos de la clase acomodada, es consciente de la situación y se debate en una estéril lucha interna que le hace plantearse el vacío y el absurdo de esa forma de existencia. Es el único personaje con aspiraciones de autenticidad entre los acomodados.

La obra presenta todos los rasgos propios de la corriente a que pertenece (realismo social), pero ofrece otras peculiaridades que le dan un sello propio: el esmero artístico con que está construida, la perfección y riqueza de su prosa, la atención a los problemas técnicos y la brillante manera de resolverlos... añaden a lo que hay en ella de puramente social y mimético unas cualidades que no se le exigían en su día a la literatura realista. La riqueza de expresión de Caballero Bonald es digna de hacerse notar, tanto en el diálogo como en las descripciones. Los giros y coloquialismos dan a sus conversaciones una singular dimensión, a la vez que enriquecen el relato. El obrero usa una lengua propia del obrero, mientras que el cosechero utiliza la que corresponde a una persona de su clase.

En definitiva, la pericia en la selección de la realidad, la veracidad de los personajes y las situaciones, la ausencia de un mensaje

determinado, la exigente estructura y la gran preocupación por el vehículo lingüístico, hacen de *Dos días de septiembre* a la vez que una obra del realismo social, una novela conseguida.

El capirote (1966) de Alfonso Grosso[48] tuvo que publicarse en México; la primera edición española data de 1974. Con un fondo costumbrista de Semana Santa sevillana y cargando las tintas en las tonalidades patéticas, trata sobre la tragedia (representativa de otras muchas) de un peón de campo que, además de sufrir toda clase de penalidades, es víctima de un error judicial. Culmina su calvario en el momento en que, estando enfermo, tiene que hacer de costalero para ganar unas pesetas y muere aplastado por la imagen del Cristo. Naturalmente, lo que se pretende con esta dramática actualización del "santo sacrificio" es poner el dedo en la llaga de unos conflictos sociales que quedan resaltados por su contraste con el ambiente festivo de la ciudad andaluza.

La primera parte de la novela ("La marisma") se desarrolla en los arrozales de la desembocadura del Guadalquivir, mientras que las otras dos partes restantes ("Prisión Provincial" y "Viernes Santo") tienen lugar en Sevilla.

En palabras extraídas de la novela, "*El capirote* es una interpretación de la vida de los pocos que lo tienen todo y de los muchos que nada poseen en las tierras del Sur" (página 122), vista por medio de lo que le ocurre a Juan Rodríguez que es un símbolo de las víctimas de una sociedad casi feudal. La intención del novelista es exponer cómo un mecanismo inhumano tritura y arruina a un hombre. La justicia (penal) se convierte en escarnio cuando se muestra el encarnizamiento de las fuerzas correctivas con un inocente. La inmensa injusticia que el sistema le ha hecho concluye en la Semana Santa bajo el peso del Crucificado. Sus sufrimientos, pasión y muerte son, por extensión, los del campesino andaluz desposeído de tierra y hasta de trabajo.

---

[48] **Alfonso Grosso** nace en Sevilla en 1928 y muere en Madrid en 1995. Después de titularse en la Escuela de Comercio, es profesor mercantil y obtiene una plaza en el Instituto Nacional de Previsión, a la que renunciará para dedicarse a la literatura y al periodismo. Su primera novela es *La zanja* (1961) con la que se adscribe al realismo social. Le siguen, en la misma tendencia, *Un cielo difícilmente azul* (1961), *Testa de copo* (1963) y *El capirote* (1966). Luego da un giro hacia la experimentación con *Ines just coming* (1968). En 1971 obtiene el premio de la crítica con *Guarnición de silla* y en 1973 el de Alfaguara con *Florido mayo*. Fruto de su contrato con Planeta es la publicación en dicha editorial de una serie de títulos que suponen una reducción de las aspiraciones estéticas con miras más comerciales: *La buena muerte* (1976), *Los invitados* (1978), *El correo de Estambul* (1980)...

La habilidad de Grosso radica en que Juan Rodríguez, el protagonista, es un personaje de marcada individualidad, pero a través del cual se nos ofrece una descripción testimonial y crítica del grupo social al que pertenece.

El valor simbólico del libro, como hemos apuntado, es claro pero su temática tiene dos vertientes argumentales: la de la situación del campesino andaluz y la de la injusticia irreparable. La historia está cargada de un intenso dramatismo en muchos momentos, sin embargo, su efectividad literaria es menor que la de la otra obra del autor perteneciente al realismo social, *La zanja*, sobre todo por el reiterado tipismo con que se describe la Semana Santa que impide profundizar en el aspecto sociológico de la celebración. Pero en este sentido la novela también puede considerarse como una crítica de unos actos religiosos formalistas y externos y al margen de unas auténticas creencias.

2.4. El "cambio" en la narrativa de los 60: Luis Martín Santos y Juan Marsé

Los años 60 se inician, en cuanto a la narrativa, con el predominio de las formas realistas, objetivistas y de intencionalidad social y es patente la consolidación de la generación del medio siglo, cuyos miembros reciben distinciones y polarizan la atención de la juventud universitaria. Al mismo tiempo, despiertan interés en el extranjero, se les recibe como los representantes de la joven y nueva España, entran en el catálogo de editoriales tan prestigiosas como Gallimard y una ambiciosa empresa entre lo político, lo cultural y lo comercial, el premio Formentor, que suponía la edición de la obra galardonada en varios países, proporcionó a algunos de ellos una resonancia internacional.

Sin embargo, a lo largo de esta década se produce el aniquilamiento de la estética del realismo social (o, al menos, el realismo deja de ser la referencia obligada de la producción novelesca española) pues se lleva a cabo una profunda renovación de nuestra narrativa que desemboca, hacia finales del decenio, en una decidida implantación de las formas experimentales.

El germen de esta evolución se halla en la propia narrativa del medio siglo. Algunos escritores de este grupo se cuestionan lo apropiado de su estética. Perciben, por una parte, que esa literatura de acción ha fracasado en su propósito de concienciar al obrero y en su meta de transformar el mundo y de contribuir a la caída del franquismo. Por otra, reconocen el escaso valor artístico de una novela tributaria de las exigencias que imponía el populismo. Ciertamente fue una novelística que cayó en lo repetitivo y en lo mimético, con una excesiva politización que llevó a una reproducción insatisfactoria de la realidad. Sin embargo, no parece justo denominar a estos autores como "generación de la berza" (rótulo acuñado por Santos Fontela en 1969 en la revista "Triunfo"), pues, no pudiéndose entonces hacer crítica, resultaba adecuado el procedimiento seguido: presentar la sociedad "objetivamente", con sus condicionamientos degradantes, con el fin de incitar a todos a transformarla.

Esta doble certeza (la de no haber concienciado a sus potenciales lectores y la de haber disminuido su calidad artística) se va generalizando y se impone, por tanto, una renovación que viene exigida también por el desarrollo del país, ya que para expresar las nuevas circunstancias no es suficiente un mero testimonio.

Dicha renovación es ayudada por otros sucesos que coinciden en el año 1962 y otorgan a esta fecha un especial relieve. Entonces se publica *Dos días de septiembre* de José Manuel Caballero Bonald a quien algún crítico ha calificado de "precursor" de la nueva narrativa. También aparece *Tiempo de silencio* que, a partir de una concepción social del relato, introduce un saludable aire renovador. Ese mismo año obtiene Mario Vargas Llosa el premio Biblioteca Breve con *La ciudad y los perros*, libro que produce una infrecuente expectación entre los críticos y el público y desencadena un entusiasta interés por la imaginación y la renovación lingüística.

La señal de alerta lanzada por *Tiempo de silencio* no era un indicio aislado e intrascendente y a lo largo de esta década se encadenan los acontecimientos que conducen a la renovación, a la que se llega de una manera gradual. Las concepciones más abiertas preludiadas por Martín Santos resultan victoriosas con claridad en 1966 fecha en la que tenemos varias pruebas irrefutables de su triunfo. En ese año se publican *Señas de identidad* de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé y *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes.

El libro de Delibes mostraba una adhesión a procedimientos expresivos más actuales que los que había cultivado hasta entonces el escritor vallisoletano. Era, además, un ejemplo de preocupación estilística que un autor de la generación mayor ofrecía a la siguiente. Marsé, por su parte, no solo se desprendía del objetivismo mediosecular sino que, incluso, hacía un relato crítico de aquella literatura, un pequeño "Quijote" (como se dijo) de la propia novela social. Además, frente a la severidad moral de la narrativa del medio siglo, introducía el humor y el desenfado en el relato, tras la huella de Martín Santos. Goytisolo, finalmente, ofrecía un ejemplo de empleo libre de recursos experimentales y ya no se centraba en el análisis de un problema específico de un sector social concreto sino que trataba de dar una imagen global, histórica y actual, del país. Los tres libros, pues, cristalizaban un estado de opinión sobre los rumbos que debía tomar nuestra novela.

Nuevas señales de crisis y de búsqueda de soluciones se encuentran en los años finales de la década del 60, en los que conviven, narrativamente, los autores de la primera promoción de posguerra y los de la generación del medio siglo, a los que pronto se suma una nueva promoción, la Generación del 68.

Algunos novelistas de la primera posguerra, quizá deseosos de adherirse a un ambiente de entusiasmo formalista, no tienen reparo en introducir numerosos experimentos en sus libros. Es el caso de Cela con *San Camilo, 1936* (1969) o el de Delibes en *Parábola del náufrago* (1969). Mientras, sorprende el prolongado silencio que guardan varios novelistas del medio siglo. Algunos reaparecen años más tarde, como Caballero Bonald, García Hortelano o López Pacheco, y lo hacen con una voluntad imaginativa, con un aparato lingüístico completamente renovado y con una estructura formal nada convencional.

El acontecimiento de 1972 fue la aparición de *La saga/fuga de J. B.* novela de Gonzalo Torrente Ballester, otro escritor de la generación de posguerra escasamente leído y tenido en cuenta hasta entonces, que, de pronto, por obra y gracia de este libro, fue aclamado y famoso. La obra representó una crítica de la novela experimental y el triunfo de la fantasía en las letras españolas.

Por lo que se refiere a la Generación del 68, estaba integrada por escritores nacidos, aproximadamente, entre 1936 y 1950 que publican sus primeros libros entre 1968 y 1975. Estos novelistas, en términos generales, no se sienten herederos de los enfrentamientos ideológicos de sus padres (al contrario de lo que sucede con la generación del medio siglo). Su actitud política es de rechazo al franquismo pero distinguen entre el compromiso cívico y la actitud literaria. Su primera madurez coincide con el auge de los postulados estructuralistas y con el prestigio de los teóricos franceses aglutinados en la revista "Tel quel". Coincide también con el llamado *boom* de las letras hispanoamericanas y es reconocible, sobre todo en una primera etapa de su producción, la huella de Julio Cortázar. También en esa primera etapa muestran un interés preferente por la experimentación formal. Estamos ante el cambio que Sobejano[49] ha calificado como "novela estructural".

La aparición pública de los escritores del 68 se produce en dos momentos distintos pero no muy alejados. El primero hay que situarlo a finales de los años 60 y tiene un marcado acento experimental; el segundo en los alrededores de 1975, e inicia el rescate de un gusto por contar y una gran pluralidad de líneas narrativas como veremos en el siguiente epígrafe.

Al terminar los años 60 hay una concepción de la literatura radicalmente distinta que se preocupa, sobre todo, por la estructura novelesca, por las técnicas narrativas, y que concentra su esfuerzo en la investigación del lenguaje. Así, en pocos años, se impone una novela minoritaria e intelectualista. Se trata de una narrativa experimental representada por autores como José Mª Guelbenzu, Ramón Hernández, Antonio F. Molina y Pedro Antonio Urbina. También surge, con gran fuerza, una novela surrealista u onírica, al borde, a veces, del automatismo de conciencia que aparece en libros de algunos de los autores citados y en J. Leyva o Vicente Molina Foix y que tiene un precedente en los relatos de Fernando Arrabal.

Las influencias de la literatura extranjera cambian de orientación y el ascendiente de la generación maldita norteamericana o del neorrealismo italiano es sustituido por la autoridad de los grandes

[49] Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Marenostrum, 2005.

renovadores formales (desde Joyce o Gide a Beckett) y de Kafka. El influjo del autor de *La metamorfosis* es tan fuerte que bastantes de los relatos editados por entonces se pueden describir por su clima kafkiano (por ejemplo, *Leimotiv* de J. Leyva y *Parábola del náufrago* de Delibes).

El signo distintivo de esta nueva narrativa es su entusiasmo formalista, hasta el punto de que, a veces, se ha hablado de "antinovela". Si la novela, hasta entonces, había concedido un lugar privilegiado a la narración de una anécdota bastante nítida, si, por decirlo de otra manera, casi siempre se contaba una historia, ahora se reniega de los libros que narran sucesos y el argumento se difumina o, sencillamente, no aparece.

En las nuevas novelas el protagonista o personaje principal es un ser difuso, sin atributos particulares, sin perfiles físicos..., es, en fin, un antihéroe con el que el lector no se puede identificar. Esas inconcretas historias, encarnadas por unos desvaídos personajes, ya no podrán desarrollarse en un lugar y una época tan precisos y minuciosamente descritos como es habitual en los relatos tradicionales. Espacio y tiempo también padecen transformaciones. El espacio se reduce y comprime y, a veces, no es sino un escenario indiferente sobre el que tienen lugar esos mínimos anecdóticos. El tiempo sufre toda clase de manipulaciones; el relato lineal y cronológico se evita como un pecado de "lesa literatura" y se instauran múltiples formas de fraccionarlo o de recuperarlo mediante la memoria y las asociaciones causales o de condensarlo hasta reducir la duración externa a unas pocas horas.

Paralelamente a este proceso de transformación (o destrucción) de los componentes del relato tradicional se produce un enriquecimiento de los recursos técnicos. Destaca por su expresividad y por la frecuencia con que se usa el monólogo interior, que trata de captar los estados de conciencia. Como estos pueden ser bastante conflictivos, se llega incluso a un monólogo caótico en el que el lenguaje no tiene sentido porque intenta reproducir estados de completo desgarramiento interior. El uso del monólogo interior consiste en presentar al lector la consciencia o la subconsciencia en estado aparentemente bruto de los personajes, que en muchas ocasiones se presentan a los lectores de golpe, sin explicación alguna. El siglo XX ha preferido conceder la palabra al personaje directamente,

entregándole su voz interior; el novelista se calla con intención de que no aparezca su estilo personal sino el mundo interior de sus criaturas; se suprimen las descripciones y se las sustituye por el reflejo en la conciencia de los personajes.

Una auténtica adquisición de la técnica novelesca de estos momentos afecta al "punto de vista"; se recurre al empleo sistemático de la segunda persona, un "tú" de autorreproche que permite ahondar con verosimilitud en la conciencia del individuo.

Durante unos años, cualquier escritor que se preciase realizaba su pequeña o gran experimentación, alteraba todos o algunos de los elementos tradicionales del relato, buscaba nuevas posibilidades al espacio o al tiempo... y renegaba de toda ficción hecha sobre moldes establecidos y de los libros que contaban una historia. A la vez, algunos se lanzaban por la vía de la pura experimentación. Por ejemplo, se reivindicaba el valor expresivo de la tipografía, se incluían dibujos en el texto novelesco, se dejaban páginas en blanco, o se presentaba la página de doble columna o el texto que alternaba diferentes contenidos. En fin, se llega a una novela meramente lúdica. Un ejemplo puede servir de ilustración a lo que decimos: la obra *Juego de cartas* de Max Aub, se presentaba en un estuche semejante al de una baraja convencional conteniendo unos naipes sobre una de cuyas caras estaba impresa la novela.

Por último, como muestra del radical cambio operado no hay más que fijarse en la singularidad (u originalidad) de los propios títulos de las novelas que a veces se refieren a animales (*Un caracol en la cocina* y *El león recién salido de la peluquería*, 1971, de Antonio F. Molina; *La primavera de los murciélagos*, 1974, de José Leyva; *Gorrión solitario en el tejado*, 1972, de Pedro Antonio Urbina; *El buey en el matadero*, 1967, de Ramón Hernández; *El camaleón sobre la alfombra*, 1974, de J.J. Armas Marcelo), y otras a unas enigmáticas fórmulas (*Cuando 900.000 mach. Aprox.*, 1973, de Mariano Antolín Rato; *P. Dem. A³ S*, 1973, de Emilio Sánchez Ortiz).

Luis Martín Santos nace en 1924 en Larache que formaba parte entonces del protectorado de Marruecos, donde estaba destinado su padre, médico militar. En 1929 la familia se instala en San Sebastián. Estudia medicina en Salamanca y completa su formación en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid entre 1946

y 1949. Primero será cirujano y luego psiquiatra. Acude a las tertulias literarias de la época: la del Café Gijón, la del Gaviria, la del Gambrinus... que comparte con escritores como Sánchez Ferlosio, Benet, Aldecoa, Sastre... Hacia 1949 marcha a Alemania para ampliar sus estudios. A su vuelta, en 1951, gana la oposición de director del sanatorio psiquiátrico de San Sebastián. En esta ciudad participa activamente en la vida cultural y en la oposición política al franquismo. Milita en el entonces clandestino P.S.O.E lo que le acarrea cuatro detenciones y en las dos últimas ingresará en prisión durante unos meses. En 1964 muere en Victoria tras sufrir un accidente de automóvil.

Su obra es muy breve: un poemario juvenil (*Granagris*, 1945), quince artículos sobre psiquiatría en revistas especializadas, dos tratados sico-filosóficos, una novela conclusa (*Tiempo de silencio*) y otra inacabada (*Tiempo de destrucción*), una serie de artículos, casi todos carentes de la última línea, que en su mayor parte se publicaron póstumamente, en 1970, con el título de *Apólogos y otras prosas inéditas*, y una breve nota periodística en torno a un coloquio literario.

A comienzos de 1962 se publicó ***Tiempo de silencio*** en la editorial Seix Barral y casi toda la crítica advirtió en esta novela una inusual amplitud temática y una inusitada riqueza de medios técnicos. Su trama argumental es sencilla y rectilínea: Pedro, el protagonista, joven investigador en una institución oficial, ve impotente cómo mueren los ratones de laboratorio con los que indaga el desarrollo del cáncer. Su ayudante, Amador, le propone acudir a la chabola del Muecas para conseguir nuevos ejemplares. La expedición pone en contacto a Pedro con un inframundo semidelincuente, del que le llegarán los mayores problemas de su vida. Obligado a participar en un aborto ilegal que produce una muerte, sale con bien de la investigación policial.

Pedro vive en una pensión regentada por la viuda de un militar muerto en la guerra de África que pretende casarlo con su nieta Dorita. Es seducido por la joven y formaliza sus relaciones con ella pero será acuchillada por Cartucho, amante de la chica muerta como venganza por la intervención de Pedro en el aborto. Finalmente, Pedro es despedido del centro investigador en el que trabaja y, en medio de una tremenda confusión mental, decide recluirse en el ejercicio de la medicina rural. Con esta trama Luis Martín Santos

noveló el mito órfico del descenso a los infiernos. Además, el componente melodramático está patente en las dos muertes femeninas: dos muchachas pierden la vida, apenas empezada, víctimas de un extraño destino dispuesto por el novelista.

El tema de la novela es la frustración existencial protagonizada aquí por un contradictorio investigador médico, cuyo fracaso humano es consecuencia y trasunto de la miseria social, del atraso científico que le rodea y de su propia debilidad para llevar a cabo su proyecto.

Por otra parte, el argumento se desarrolla, en términos generales, de manera lineal pero no continua; ocupa unos cuantos días, no muy precisos. Las secuencias se yuxtaponen sin elementos de transición. Los escasos saltos atrás son recuerdos de los personajes (la abuela de Dorita rememora la vida junto a su marido y tras su viudez; Cartucho narra la muerte del Guapo...) o acciones repetidas (como la cotidiana rutina de la pensión y la relación de Pedro con las dueñas de la misma).

Alfonso Rey [50] segmentó la novela en cinco núcleos o episodios y anotó el tiempo en que transcurre cada uno de ellos:

1. La búsqueda de los ratones (unos minutos y la mañana del día siguiente).
2. Noche del sábado de Pedro con Matias (una noche).
3. Huída de la policía y detención (día y medio o dos días).
4. Encarcelamiento e interrogatorio (menos de 72 horas).
5. Liberación y abandono de Madrid (de la salida en libertad a la verbena, un día; desde ahí al final, no se determina).

La estructura de *Tiempo de silencio* es la del viaje, inspirada en el *Ulises* de James Joyce. El viaje exploratorio sirve, además, para el aprendizaje y el autoconocimiento del viajero.

Por su trama argumental y el marco en el que se desarrolla, *Tiempo de silencio* es heredera de la novela social. La acción parece situarse en 1949 y, sin duda, recoge recuerdos de la vida del autor en Madrid durante sus años de doctorado. Sin embargo, a pesar de las alusiones concretas a algunos acontecimientos de esa fecha, la ciudad retratada

[50] REY, Alfonso, *Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1988.

en el relato seguía viva en el momento de su redacción (1960-1961). En esos años la emigración a las grandes ciudades y el chabolismo habían crecido y estaban aún más presentes.

En su panorama sarcástico y destructivo de ese Madrid de posguerra, Martín Santos recorre diversos grupos sociales y los escenarios en que se desenvuelven; *Tiempo de silencio* es un verdadero paisaje urbano con figuras.

La propia estructura novelesca y la condición del protagonista (un universitario procedente de una clase media acomodada pero no instalado de forma definitiva en ningún grupo social) están pensadas para que el lector pueda entrar en contacto con estratos diversos que en la realidad rara vez llegan a rozarse.

En primer lugar nos encontramos en el laboratorio oficial, pobremente dotado, cuyos investigadores palian las deficiencias comprando los animales de experimentación previamente robados por los funcionarios de la institución. Es un mundo tenebroso y desesperanzado, grotesco en su funcionamiento y represivo en sus reacciones defensivas.

El segundo ambiente, la pensión, nos presenta una peculiar clase media. Sus representantes son el trío femenino, al que se llama irónicamente "las tres parcas" y una serie de figuras de presencia casi imperceptible.

Las chabolas, cuyo sarcástico elogio constituye una de las páginas antológicas de la literatura contemporánea, acogen a un subproletariado que roza la delincuencia y, en algunos casos y circunstancias, cae de lleno en ella. Figuras centrales de este retablo son el Muecas y su familia. Esta clase baja, en los aledaños de la sociedad formal, vuelve a aparecer en el doble episodio del prostíbulo. El cuadro sórdido, al que concurren las diversas clases sociales, se centra en la grotesca relación de Matias, borracho, con una vieja prostituta que conserva un ardor profesional no vencido por la edad. El burdel lo regenta, dominadora y vulgar, conocedora de su oficio, doña Luisa, que dará acogida a Pedro en su fracasada huída.

El tercer ambiente de ese mundo subsocial es la celda de la Dirección General de Seguridad. No aparecen aquí más figuras que el

protagonista, en un paisaje desolado, descrito con afectada e irónica objetividad, y las escasas referencias a los guardias y presos, oídos en la lejanía o en ocasionales y mecánicas intervenciones.

La clase alta, encarnada por Matias, su familia y su entorno se hace presente en la conferencia del Maestro (Ortega y Gasset) y en la recepción en casa de la madre de Matias. Es un estrato social contemplado en los convencionalismos de su mundo, caracterizado por la holgura económica, la sofisticación material y la superficialidad cultural de sus miembros.

El panorama se completa con la visión degradadora de la intelectualidad del café Gijón, tan insustancial como los admiradores del Maestro, pero más mugrienta, y la representación de la bohemia artística en la figura desquiciada del pintor expresionista alemán.

Tiempo de silencio es, en suma, un retrato de las clases improductivas. En su peregrinación por los estratos de la vida ciudadana de la posguerra, Martín Santos se ha saltado al proletariado industrial. En el relato no es patente la defensa de una ideología de partido y tampoco aparecen las específicas alternativas que había venido ofreciendo el realismo crítico, lo cual recorta el sentido social inmediato de la novela pero enriquece su visión del mundo. Por eso desaparece la adusta moralina, se cierra la puerta al optimismo depositado en el futuro y se nos muestra al protagonista en plena claudicación, mensajero de la desesperanza y del nihilismo.

Martín Santos, junto a la realidad social, nos ofrece individuos que arrastran sus neurosis, su decidida voluntad de ocultación, el fatalismo que les impide asumir su triste realidad y sus claudicaciones. Tal es el caso del protagonista, pero también el de la abuela, el del bárbaro Muecas, el de Cartucho... Quizá en toda la novela no hay más personaje con clara conciencia moral que la mujer del Muecas, que en una situación límite se crece, y es consecuente con la piedad y la justicia. Estamos ante una sociedad enferma; desde la degradación total de los más castigados, la insolidaridad, hipocresía y falta de energía de la clase media, hasta la inutilidad de la clase alta. Martín Santos ha dejado atrás al modélico obrero y al inconsciente burgués, pero no por eso sus personajes reflejan menos la conflictividad del mundo en el que se desenvuelven.

Es evidente que la especial significación de *Tiempo de silencio* reside en la incorporación de un lenguaje nuevo a la novela española de posguerra. A pesar de que la técnica y el estilo de Martín Santos eran algo habitual en la narrativa occidental desde hacia décadas, en la España de 1962 sorprendió el empleo constante de ciertos recursos (monólogo interior, cambio de voces narrativas, perspectivismo en la visión de la realidad, fragmentación del relato, yuxtaposición de secuencias, narración desde distintas personas gramaticales...) y la utilización de un léxico original, llamativo, y una sintaxis alejada del habla coloquial.

El estilo chato, pobre, desnaturalizado, del realismo social es sustituido por una prosa barroca, llena de términos científicos y de cultismos, a la vez que de ecos clásicos. Llama también la atención la riqueza de las fuentes o alusiones literarias de la obra. Por ella circula el mundo clásico griego en la parodia de la tragedia; en ella están los clásicos españoles, por ejemplo el comentario sobre Cervantes en la salida de Pedro el sábado por la noche. La crítica ha demostrado la presencia de Sartre y su pensamiento y el profundo influjo de Freud y el psicoanálisis; es evidente la huella de Joyce en el largo monólogo final y todo el relato está impregnado de unos tonos que evocan desde Kafka a Faulkner.

Un humorismo negro, inmisericorde, macabro a ratos, recorre toda la novela. El autor mira a sus criaturas desde el aire, adopta una posición de superioridad frente a sus personajes, frente al mundo representado (esa España con rasgos de los años del hambre y del desarrollismo) y frente al propio relato. La constante utilización de la ironía, la parodia y hasta la hipérbole sirven para establecer un distanciamiento respecto del tema tanto por parte del autor como del lector. Tras la voz del narrador asoma un autor que emite constantes juicios de valor, configura el relato según sus intereses interpretativos y convierte la realidad traspuesta a su novela en símbolos, ejemplos demostrativos de una tesis previa que ya había expuesto Valle Inclán: la vida española es una caricatura dolorosa y sangrienta de la civilización occidental.

Los críticos son prácticamente unánimes en subrayar el relieve de *Tiempo de silencio* en la trayectoria de nuestra novela. Marcó el rumbo de la novela española hacia la búsqueda de experimentos narrativos. Fue un revulsivo en su narrativa, estancada en el realismo social.

Además, rompe esquemas, es decir, confiere una gran libertad al quehacer novelístico; muestra el camino para utilizar esa libertad. La producción que va a venir después aprovechará la posibilidad de los nuevos caminos y se esparcirá en todas las direcciones. A partir de entonces habrá novelas imaginativas y míticas, habrá novelas experimentales... Martínez Cachero la llamó "novela de cierre y apertura": recoge la herencia del realismo social y la transforma; insiste en el tratamiento de los mismos asuntos predilectos del realismo social (como el subdesarrollo español), pero aplica unas técnicas y una conciencia crítica que permiten superar ese realismo.

Tiempo de destrucción es una novela que quedó inconclusa al morir el autor. Se conservan 240 folios que sacó a la luz pública José Carlos Mainer en 1975, reimpresos en 1983 y en 1998. Su punto de partida estilístico es *Tiempo de silencio*. Otros aspectos de la novela están asimismo enraizados en *Tiempo de silencio*: Agustín, el protagonista, un joven juez, es también un personaje reflexivo, intelectual, atrapado en una maraña de recuerdos y contingencias que se va desbrozando en las secuencias alternantes e inconexas de la narración.

Juan Marsé (Juan Fonseca) nace en Barcelona en 1933. Su madre muere en el parto y es adoptado por el matrimonio Marsé. A los 13 años deja el colegio y entra de aprendiz en un taller de joyería, trabajo que compatibiliza con la actividad creadora. Lee literatura de quiosco y todo lo que cae en sus manos; su formación es, pues, autodidacta. Su juventud barcelonesa en el barrio de Gracia se refleja en sus obras. En 1961 se va a París a aprender francés y allí trabaja de ayudante de laboratorio en el Instituto Pasteur, y después traduce guiones y colabora en los diálogos de películas franco-españolas junto con García Hortelano. Vuelve a España en 1966, milita por poco tiempo en el Partido Socialista Unificado de Cataluña, trabaja como traductor y agente de publicidad y en 1970 es redactor jefe de "Boccacio".

Marsé comienza su carrera narrativa con la publicación de dos cuentos en "Ínsula": *Plataforma posterior* (1957) y *La calle del dragón dormido* (1959). En 1959 gana el premio Sésamo con *Nada para morir*, en 1960 se publica *Encerrados con un solo juguete*, y en 1962 *Esa cara de la luna*, con las que se adscribe al realismo crítico aunque se apartan de esa corriente por su enfoque intimista.

Con *Últimas tardes con Teresa* (1966) se sitúa en primera línea de su promoción. Supone, además, un giro hacia la renovación formal, sin renunciar por ello a los enfoques sociales propios de su narrativa. *La oscura historia de la prima Montse* (1970), que se vale también de técnicas innovadoras, mantiene el proceso de afianzamiento. Llega luego a las más altas cotas de experimentación con *Si te dicen que caí* (1973) novela que se considera clave dentro del cauce abierto por *Tiempo de silencio*.

En la trayectoria emprendida por Marsé, *La muchacha de las bragas de oro* (1978), ganadora del premio Planeta, puede considerarse un paréntesis, fruto en buena medida de intereses comerciales. Con *Un día volveré* (1982) y *Ronda del Guinardó* (1984) retorna a su mundo narrativo de siempre, el de los barrios barceloneses, y se reencuentra con sus lectores.

Analicemos ahora, un poco más ampliamente, estas y otras novelas de Marsé.

Encerrados con un solo juguete es, en palabras del autor, una novela introspectiva, intimista, decadente y subjetiva, escrita a contrapelo de lo que entonces se hacía. Situada en el marco de una burguesía en decadencia, en los años 60, se ha visto como tema central el enfrentamiento entre padres e hijos. Pero lo más importante es la creación de un ambiente en el que aparecen unos personajes que, con sus inquietudes o falta de ellas, forman el núcleo de la obra. Son criaturas extrañas, con relaciones familiares conflictivas y odios enconados. La novela nos da una visión amarga de unos jóvenes, hijos de los que perdieron la guerra y que ya no quieren saber nada de ella, que van a la deriva, abúlicos, sin ilusiones ni expectativas de futuro, preocupados solo por el sexo.

En *Esa cara de la luna* vuelve a incidir en la idea del enfrentamiento generacional en la persona de Miguel Dot, un periodista fracasado que rechaza la ayuda de su padre, al que detesta cordialmente. A lo largo de la obra asistimos a la progresiva degradación física e intelectual del protagonista, que no acaba de encajar en el círculo distinguido y anodino en que se mueve, en medio de burgueses malsanos que, en el fondo, sienten tanto hastío como él. Se respira el ambiente de podredumbre y frustración de unas vidas inútiles, baldías, a pesar de que las circunstancias les son favorables (se trata del bando de los vencedores); la única felicidad a la que aspiran es

beber y ganar dinero. Es también un ejemplo del tipo de humor amargo de Juan Marsé; en este caso la sátira se dirige contra los medios oficiales de comunicación por el falseamiento de las noticias, a través de la historia, también de frustración, de jóvenes amorales, rebeldes e idealistas.

Últimas tardes con Teresa es una de las mejores novelas de Marsé y una de las más valiosas de la etapa. En ella se advierte una nueva forma narrativa mucho más rica en lenguaje y técnicas, que inicia el desencanto típico de Marsé, provocado por la conciencia de la inutilidad de la acción. El autor hace acopio de toda su ironía para contarnos la historia de los amores frustrados entre Manolo "el Pijoaparte", un murciano, "chorizo" de suburbio, que se dedica a robar motos e intenta acercarse a los ricos para aprovecharse de ellos, y Teresa, una estudiante "progre" de la alta burguesía catalana que quiere conocer ese proletariado de que hablan tanto sus amigos y se siente atraída por Manolo creyendo, engañada, que es un obrero con conciencia política. Lo que empieza siendo un contacto basado en el interés del uno y la ingenua curiosidad de la otra deriva luego hacia una relación más profunda que se verá frustrada por los condicionamientos sociales. La trama se enriquece con el equívoco que deriva del hecho de que "el Pijoaparte" confunda en un principio a la señorita con sus criada, Maruja, una muchacha buena y sencilla, fiel a la familia que le da de comer, con la que mantiene relaciones sexuales antes del accidente que le costará la vida. Esta criatura entrañable, aunque sumida en la inconsciencia a lo largo de casi toda la obra, viene a ser el desencadenante de la situación que se crea.

Con estos elementos, perfectamente ensamblados en una estructura que recurre al empleo de las técnicas entonces en boga, Marsé traza un magnífico entramado narrativo en el que se pone de manifiesto el abismo que separa una clase de otra. Sobresale la crítica mordaz de la primera generación universitaria subversiva que peca de esnobismo e inautenticidad, inconformista porque estaba de moda y no por solidaridad. Aunque el relato tiende a ser lineal, se interrumpe mediante regresiones en el tiempo que explican las motivaciones de los personajes. Emplea también el *flash back* referido a secuencias significativas.

En definitiva, esta obra, escéptica y desilusionada es, a la vez, una sátira del señoritismo progresista y revolucionario y un análisis

sociológico de la vida barcelonesa de la posguerra en su doble vertiente proletaria y burguesa.

En *La oscura historia de la prima Montse* se expresa aún de forma más rotunda la frustración del mundo burgués de la posguerra. En ella aparecen dos historias pertenecientes a planos temporales distintos. Reencontramos al "Pijoaparte", convertido ahora en Manuel, protagonista pasivo de otra experiencia erótica con una señorita de la alta burguesía, viva antítesis de la caprichosa Teresa. Montse, que se dedica al apostolado y a la caridad, conoce a Manuel en una visita a la cárcel y lo socorre en todo lo que puede hasta que se enamora y se entrega a él. La incomprensión de la familia, que niega su ayuda para reinsertar al descarriado y lo compra con un suculento empleo para que abandone a su hija, la precipita en la desesperación y el suicidio. Esta trágica peripecia, perteneciente al pasado, se combina con la de la otra pareja, que se sitúa en el presente del relato, unida a la anterior por estrechos lazos: Nuria, que se dispone a abandonar a su marido para marcharse con su primo Paco, es hermana de Montse y contribuyó a aumentar su desgracia acostándose con Manuel.

Lo esencial de esta obra es el ejercicio de la memoria, actividad que recae sobre Paco Bodegas, hijo natural de una dama de alto rango, voluntariamente exiliado en Francia que ha sido testigo de los hechos que evoca. En su discurso, que alterna con el de un narrador en tercera persona, se insertan frases de otros personajes en estilo directo, rememoradas con técnica de *flash back*.

Si te dicen que caí nos hace saltar del cerrado universo burgués de las obras anteriores, al ámbito de la sociedad brutal y abierta de los primeros años de la posguerra. La técnica narrativa se basa en la multiplicidad de voces, en la mezcla de episodios y en el juego con planos cronológicos distintos: el presente se sitúa a principios de los 70, y el pasado que se evoca, treinta años antes.

Nos encontramos, por una parte, con un grupo de chicos del barrio del Guinardó en los que el autor proyecta los recuerdos de su infancia. Llevan la voz cantante Sarnita y Java, que actúan como narradores de "aventis", historias fabulosas y disparatadas, mezcla de imaginación y realidad, que imitan el mundo de los mayores, a través de las cuales asistimos a la corrupción de la Barcelona de la posguerra (estraperlo, prostitución...) y a la represión de los vencidos en la

guerra civil. El otro colectivo que interviene son los guerrilleros urbanos que luchan contra el régimen. Los sucesos que constituyen el núcleo de la trama son rememorados años más tarde por uno de sus protagonistas, Sarnita, que ahora se llama Nito, a partir del accidente de su amigo Java que ha conseguido una posición social acudiendo a medios lícitos e ilícitos.

La muchacha de las bragas de oro es la novela de Marsé que ha recibido más duros ataques de la crítica que la tildó de oportunista y comercial. Por primera vez el escenario no es la conflictiva ciudad, sino una playa en la que el protagonista busca el sosiego que necesita. Sus ingredientes eróticos (la sobrina que se acuesta con el tío, un escritor falangista; el muchacho que resulta ser una chica, la bisexualidad...) se insertan en un proceso evocativo similar a los que Marsé ha cultivado en otras ocasiones. En plena transición democrática, un escritor del régimen escribe sus memorias en presencia de su sobrina, que va hurgando en su intimidad y ayuda a que todo salga a la luz. Lo que la obra muestra en esencia es cómo el personaje, al reconstruir los hechos, los manipula a su antojo para autojustificarse, valiéndose de lo que él llama "licencias poéticas".

En *Un día volveré* el autor recrea su adolescencia en el barrio de Guinardó (como en *Si te dicen que caí*). Pero ahora la técnica es más sencilla; recurre a una estructura lineal en la que se hace revivir el pasado hablando de él, sin saltos temporales. La atención se centra en la mítica figura de Jan Jalivert Mon, un antiguo pistolero anarquista convertido luego en atracador, que vuelve a casa después de cumplir una condena de casi trece años. Su sobrino Néstor, que lo ha idealizado, espera impaciente su regreso. Vamos teniendo noticias de su vida (su truncada carrera de boxeador y su posterior dedicación a la lucha política) y de todo lo que pasó, a través de las conversaciones que el viejo Suau, obsesionado por el tema, mantiene con otros personajes, recogidas puntualmente por el narrador, un amigo de Néstor que solo actúa como testigo de los hechos.

La trama, sin atisbos de fantasía, tiene suficientes dosis de intriga para interesar al lector: las peripecias en torno a los ajustes de cuentas que se supone ha de realizar Jan. Y posee, además, un interesante componente psicológico: nos encontramos con un hombre cansado, cuya impasibilidad decepciona a quienes, como Néstor, esperaban de él acciones espectaculares. En plena madurez, ya no le interesa la

acción política y quiere abandonar la violencia en que siempre ha vivido, para integrarse en el orden social; pero una ráfaga de balas enemigas se lo impide.

Bajo la apariencia de novela de acción, lo que se nos ofrece es algo más profundo: una aproximación intimista al personaje, impregnada de melancolía. Como todas las obras del autor, concede un papel esencial a la memoria colectiva y nos da un valioso testimonio de la convulsa posguerra española.

Ronda del Guinardó es una novela corta. El argumento, extremadamente simple, es un pretexto para que el novelista evoque una vez más los escenarios de sus primeros años. Se sirve para ello de la "ronda" que hace por el barrio un inspector de policía, figura antiheroica en quien recae el protagonismo, en compañía de Rosita, una chica semiprostituida que tiene que ir a identificar el cadáver de su presunto violador. El recorrido se alarga e incorpora una diversidad de elementos porque ella tiene que ir atendiendo a sus obligaciones en las casas en que sirve.

Situada a mediados de los 40, el ambiente es sórdido y el lenguaje desgarrado y arrabalero. Se pone de manifiesto la miseria callejera y la violencia de la vida policial que culmina en la escena en que se descubre que el cadáver no es el del violador sino el de una víctima de las torturas de comisaría. A medida que avanza el relato, se acentúa la acritud hasta dar en el esperpento macabro.

El volumen titulado *Teniente Bravo* (1987), de prosa brillante y elaborada y rico en tonalidades (nostalgia, sentimentalismo, ironía, patetismo, sátira, burla), reúne cuatro piezas a medio camino entre el cuento y la novela corta. Recrea una vez más los motivos literarios que están presentes en sus obras anteriores: la vida y el misterio de los barrios de Barcelona y esa huída de la sórdida realidad hacia el sueño mediante la fabulación colectiva.

El amante bilingüe (1990) es una novela compleja que, sin abandonar el marco realista (ahora la Barcelona de la etapa democrática), nos embarca en una propuesta quimérica. Juan Marés, catalán de origen humilde, está desesperado por el abandono de Norma, su mujer, hija de la alta burguesía. Ahora es un mendigo harapiento que toca el acordeón en la calle y tiene la cara quemada. Pasados diez años, con

el fin de reconquistarla, se le ocurre la idea de transformarse en Juan Faneca, el amigo "charnego"[51] de la infancia (a ella siempre le gustaron los charnegos). Ese otro yo, nacido de un sueño, con una caracterización física tan perfecta que no despierta las sospechas de su mujer, acabará adueñándose por completo de la personalidad del protagonista, el cual, totalmente transformado, ya no tiene interés por Norma y la deja por otra. Intervienen en este proceso esquizofrénico numerosos componentes que enriquecen la acción; entre ellos la intertextualidad con otras obras del autor.

El embrujo de Shanghai (1993), magnífica novela ganadora del premio nacional de la crítica, es una nueva historia de perdedores que rezuma desencanto y nos deja un poso de amargura. En medio de una atmósfera simbólica, Marsé engarza con maestría dos planos completamente distintos, evocados, años más tarde, por un narrador intradiegético. Por un lado, el mundo de la inmediata posguerra, que preside la figura de Susana, una adolescente tísica que espera en vano la vuelta de su padre, resistente antifranquista en el exilio. Por otro, las fantasías de Ñandú Forcat, narrador de segundo grado que crea para ella un entramado de aventuras heroicas protagonizadas por el ausente en el exótico Shangai. Pero lo real irrumpe de forma violeta y hace añicos este ensueño evasivo. La intriga propia de una novela de acción se mezcla con los míseros aconteceres de la vida cotidiana, poblada de criaturas entrañables y desdichadas y saltamos continuamente de lo sórdido a lo mítico.

2.5. La novela a partir de 1975

Con el fin de la dictadura y la restauración de la monarquía se abre el proceso de transformación política por el que España se convierte en una democracia.

Los fenómenos literarios más destacables de este período son la desaparición de la censura, el mayor conocimiento de la literatura occidental en España y la incorporación y difusión de la literatura española en Europa. De la reintegración plena de España al concierto europeo son de destacar sendas concesiones del Premio Nobel de Literatura en 1977 al poeta Vicente Aleixandre y al novelista Camilo

[51] *Charnego*: inmigrante procedente de otra región, instalado en Cataluña.

José Cela en 1989, después de unos veinte años largos en que le había sido esquivo a España que no a la lengua española.

La desaparición de la censura aportó a la novela española una triple clarificación:

- Aquellas novelas españolas prohibidas en España y editadas en el extranjero se publican al fin en editoriales españolas (así ocurrió con obras de Juan Goytisolo, Juan Marsé y otros); otros textos que habían sido mutilados o que permanecían inéditos pueden ahora ver la luz en su integridad (por ejemplo, algunas obras de Isaac Montero, Vaz de Soto, etc.). Al desaparecer la censura, atenuada ya en los últimos años del franquismo, todos los temas y sus posibles tratamientos serán legítimos y permitidos.
- Se va completando la recuperación de la narrativa de los exiliados, algunos de los cuales son distinguidos con importantes premios literarios (Sender, FranciscoAyala, Corpus Barga, Rosa Chacel)
- La posibilidad de publicar sus obras sin temor a ningún tipo de censura supuso para ciertos escritores la revelación de que no era aquella la causa de sus limitaciones estéticas, sino que estas se debían a su propia incapacidad creadora: las supuestas obras importantes que la censura no había permitido publicar no aparecieron nunca después de eliminado este obstáculo; las que de verdad se habían escrito, con más o menos problemas, dentro o fuera de España, se habían publicado.

Por otra parte, la libertad en que la novela española ha podido moverse en estos años ha hecho posible el cultivo de todas las corrientes (cada novelista elegirá el camino que le resulte más adecuado a sus aptitudes, pero sin obligaciones ajenas a la literatura y a su propia personalidad) y la feliz convivencia con la novelística de otros países, la hispanoamericana, que sigue gozando de gran aceptación en España, y las de otras lenguas, ampliamente difundidas en abundantes traducciones. Con la organización del estado de las autonomías, también se extiende algo más el conocimiento de novelistas en catalán, en gallego y en vasco y se realiza la difusión de estas obras traducidas al castellano.

La novela española experimentó un notable auge en todos los sentidos: se cultivan todas las tendencias narrativas, desde la metaficción y la novela poemática hasta las memorias y la crónica novelada, pasando por la novela histórica, la fantástica y la policíaca; conviven novelistas de cuatro generaciones diferentes pues a los ya maduros del 36 (Torrente Ballester, Cela, Delibes...) y del medio siglo (Goytisolo, Benet...), y a los ya consagrados del 68 (Guelbenzu, Mendoza, Luis Mateo Diez...), se añaden ahora nuevos escritores jóvenes que ya pertenecen a la generación siguiente, la de los 80. El género narrativo se encuentra en estos años en pleno auge comercial, favorecido por el mercado editorial y la profusión de premios literarios, por la gran cantidad de novelistas y por la calidad media de bastantes novelas.

Los jóvenes **novelistas de los años ochenta** (que editan sus primeros libros a partir de 1975) constituyen la cuarta generación de escritores de este período. También ellos han contribuido ya con algunas obras al abandono del experimentalismo, a la superación de las pretensiones culturalistas de algunos narradores (a finales de los 70 y principios de los 80) y a la reivindicación de la intriga en las múltiples tendencias de la novela actual. Se trata más de una narrativa de individualidades que de tendencias o grupos; al menos no se presentan con un carácter programático. Componen este grupo generacional los autores nacidos a partir de 1950 como Javier Marías, Rosa Montero, Jesús Ferrero, Paloma Díaz Mas, Julio Llamazares, Antonio Muñoz Molina, Alejandro Gándara, entre otros.

Son los primeros novelistas españoles intelectualmente formados en los últimos años del franquismo y en las libertades de la España democrática. En sus obras se aprecia un afán de universalidad, de cosmopolitismo, tanto en la localización de sus historias como en la aceptación de magisterios foráneos, a veces a costa de ignorar la realidad española y rechazar el presente y la historia inmediata como asunto de novela. Junto al exotismo de los escenarios como rasgo común de una parte considerable de las novelas de los nuevos narradores, destaca también el gusto por el intimismo, por el estudio de una soledad que no se vive como problema, sino como atmósfera grata y adecuada para la lucidez. No hay en esta nueva narrativa ningún intento de imbricar la individualidad en un entorno que vaya más lejos de lo familiar, y aun en este ámbito los problemas se aluden o simplemente se eluden. La nueva narrativa trabaja la alusión, la

ambigüedad y el misterio vacuo; ha habido un deslizamiento desde los temas sociales a los individuales, del nosotros al yo.

Como hemos apuntado, la novela española se encuentra en estos años en un período de esplendor cuantitativo por el gran caudal de obras publicadas dentro de las diferentes tendencias cultivadas por autores de las cuatro generaciones ya mencionadas. Esto favorece la máxima apertura temática y formal, no sometida a la realidad impuesta ni a la experimentación formal. Uno de los signos de la posmodernidad es, precisamente, el descrédito de los grandes relatos legitimadores y la aceptación despreocupada de la pluralidad. En la cultura española empieza una "ideología del fin de las ideologías", al menos en lo que a literatura se refiere, y se reivindica la libertad creativa.

Así pues, se abandona el experimentalismo y se vuelve a una concepción clásica del relato. El tono será el de una ficción que puede o no incorporar otros elementos al relato, pero que vuelve a los orígenes del género, ante todo por el afán de "contar cosas", de narrar sucesos, de atraer al lector por el interés de una anécdota, por la creación de unos tipos o por la reconstrucción de ambientes. En esta nueva línea narrativa fue decisiva la aportación de Eduardo Mendoza con su novela *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) que ofrecía una historia interesante en sí misma, reforzada incluso por algunos elementos de suspense.

Una de las corriente características de la modernidad novelística de los últimos años ha sido la **metanovela** o **novela especular** que consiste en incluir la narración misma como centro de atención del relato. En la metaficción el texto narrativo ofrece el resultado final y a la vez el camino que ha llevado a él; se cuenta una historia y al mismo tiempo los problemas planteados en su narración. Se trata de una simbiosis de creación y crítica en unas obras en las que se inserta la literatura dentro de la literatura. En definitiva, es una novela cuyo referente no es la vida cotidiana sino la misma novela.

Fragmentos de Apocalipsis (1977), de Torrente Ballester, es uno de los ejemplos mejor logrados de metanovela en estos años, un ensayo de metaficción concebida con intención lúdica y desarrollada con el irónico empeño de mostrar cómo se escribe una novela, en la cual se

armonizan tres planos: el diario de trabajo del narrador, la narración fantástica y la crítica autorreflexiva de la propia escritura.

La metanovela tuvo su auge en los años de la transición política. En su difusión influyó la novela de Torrente Ballester y el ejemplo de novela en la novela, de *Novela de Andrés Choz* (1976) de José Mª Merino la cual ofrece el relato que alguien escribe en la situación límite de una enfermedad irreversible. Entre sus manifestaciones posteriores destacan *El cuarto de atrás* (1978), de Carmen Martín Gaite; *El Valle de los Caidos* (1978), de Carlos Rojas; la serie de *Antagonía* (1973-1981) de Luis Goytisolo; *Fabian* (1977) de Vaz de Soto; *Gramática parda* (1982) de García Hortelano; *El desorden de tu nombre* (1988) de J. J. Millás, etc.

Otra corriente, la **novela poemática**, se convierte en la meta o centro en torno al que se organizan otras especies narrativas, una de las cuales es la metanovela ya comentada. En sentido amplio se considera novela poemática o novela lírica la que tiende a integrar superlativamente un conjunto saturado de las virtudes del texto poético por excelencia. Son características de esta novela la tendencia a la concentración máxima, la no imitación de la realidad, los personajes insondables, los mitos, símbolos, narradores omnímodos, lenguaje más sugerente que referencial y un retorno al subjetivismo.

Hay abundantes ejemplos de novela lírica en la trayectoria de autores de las cuatro generaciones: *La isla de los jacintos cortados* (1980) –que también participa de la novela histórica- de Torrente Ballester; *Mazurca para dos muertos* (1983) de Cela; *Los santos inocentes* (1981) – también perteneciente al campo de la denuncia social- de Delibes; *Makbara* (1980) y *En la penumbra* (1989), de Juan Benet; *Las virtudes del pájaro solitario* (1988) de Juan Goytisolo; varias novelas de Francisco Umbral (por ejemplo, *Nada en domingo*, 1988); *El héroe de las mansardas de Mansard* (1983) de Álvaro Pombo; *La orilla oscura* (1985) de José Mª Merino; ***La lluvia amarilla*** (1988) de Julio Llamazares, etc.

Muy próximo a la novela lírica se encuentra el **memorialismo narrativo** que ha proliferado en estos años en obras que van desde el desahogo intimista hasta la simple autobiografía más o menos verídica o imaginaria. Lo primero es frecuente en la narrativa de Francisco Umbral y en algunas obras de Castillo-Puche. La autobiografía, por su parte, ha sido cultivada por Francisco Ayala en

Recuerdos y olvidos (1982-1988) y Juan Goytisolo en *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986). Un modelo de combinación autobiográfica de lo verídico y lo inventado es *Dafne y ensueños* (1983) de Torrente Ballester.

Una de las tendencias que más contribuyó a la ponderación de la narratividad entronca con el florecimiento de la **novela histórica** y la recuperación del *romance* (en su acepción inglesa de "narración fabulosa de un mundo ficticio" frente a *novel* o relato de lo que ocurre o puede ocurrir en la realidad). El éxito espectacular de Humberto Eco y *El nombre de la rosa* (1980) influyó decisivamente en el florecimiento de la novela histórica en la actualidad.

Hay varios modos de abordar la historia en la narración. En nuestra novela última se han destacado los siguientes: fabulación imaginaria del pasado, reconstrucción o recreación de la historia, proyección del pasado sobre el presente y aprovechamiento de la historia para indagaciones intelectuales y ejercicios de estilo.

La narración libre del pasado en la novela, ajena a la veracidad histórica, había sido llevada a cabo por Torrente Ballester en *La isla de los jacintos cortados* (1980), síntesis de *romance* fantástico y de novela lírica. La fabulación de historias ambientadas en la España hebrea y musulmana apareció en *La novia judía* (1978) –que también pertenecería a la tendencia de novela erótica- y *Fátima* (1979), de Leopoldo Azancot y *La princesa va a la escuela* (1983) de Torrente Ballester (autor que aparece en todo cambio de singladura novelesca). La serie narrativa iniciada por Raúl Ruiz con *El tirano de Taormina* (1980) y *Sixto VI* (1981) es otra muestra del *romance* con elementos culturalistas y humorísticos tomados de la tradición occidental y, en ámbitos del antiguo Oriente, se localizan las primeras novelas de Jesús Ferrero *Belver Yin* (1981) y *Opium* (1986).

La recreación del pasado es una de las vetas narrativas más cultivadas por nuestros novelistas, que se han ocupado de todas las épocas de nuestra historia: La Edad Media en *Urraca* (1982) de Lourdes Ortiz y *En busca del unicornio* (1987) de J. Eslava Galán; los Siglos de Oro en *Extramuros* (1978) de Jesús Fernández Santos y *El insomnio de una noche de invierno* (1984) de Eduardo Alonso; el siglo XIX en *Cabrera* (1981) de Jesús Fernández Santos; y el siglo XX, sobre todo en su primer tercio y en la Guerra Civil, en *Octubre, octubre* (1981)

de José Luis Sanpedro y *La verdad sobre el caso Savolta* (1975) y *La ciudad de los prodigios* (1986), de Eduardo Mendoza (ambas participan de la novela histórica, folletinesca y policíaca).

La consideración del pasado en su proyección sobre el presente, al que se intenta iluminar con el peso de la historia, ha sido desarrollada en *El himno de Riego* (1984), de José Esteban y *Las naves quemadas* (1982) de J.J. Armas Marcelo.

Los ejemplos más logrados del aprovechamiento de la historia para la elaboración de elucubraciones intelectuales, planteamientos estéticos y ejercicios de estilo, se encuentran en algunas obras ya citadas (por ejemplo, *Extramuros*), en *Los jardines de Aranjuez* (1986), de Eduardo Alonso y, sobre todo, en varias novelas ambientadas en la Guerra Civil, con la contienda como marco tópico para otras especulaciones: así ocurre en la serie *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) de Juan Benet en la que el conflicto bélico se presenta en su vertiente técnica, estratégica y militar. La guerra civil de 1936 se ha convertido en un marco espacio-temporal al que recurren muchas novelas con fines diversos aprovechando su conocimiento entre los lectores. Se trata ahora de un conflicto no atravesado por la ideología sino de una referencia que en lugar de pertenecer al campo de las vivencias o de los enjuiciamientos se sitúa en el de los mitos. De esa manera aparece en *Beatus ille* (1986) de Muñoz Molina o en *Luna de lobos* (1985) de Julio Llamazares.

Dentro de la afición en estos años por libros que cuentan cosas, parece bastante específico de los primeros momentos del posfranquismo el auge de unos géneros generalmente poco cultivados en nuestras letras o que, cuando lo han sido, no han captado la atención de los críticos por considerarse en lo que se suele llamar los arrabales de la literatura. Nos referimos a la pujanza de la **novela negra**, de espionaje, de aventuras, que supone una intensificación de la intriga y que se potencia por medio de esquemas policíacos y otros procedimientos propios del género. Esta reivindicación de lo policíaco coincide con la revalorización del cine del mismo género, y en el maridaje de lo intelectual, lo histórico y lo policíaco influyó notablemente la obra ya citada *El nombre de la rosa.*

Pero ya antes algunos autores habían iniciado una consciente recuperación de la intriga policial en novelas referidas tanto a épocas

pasadas, como la también citada *La verdad sobre el caso Savolta* de Eduardo Mendoza (que en una línea de acción semejante publica después *El misterio de la cripta embrujada* ,1979, y *El laberinto de las aceitunas* ,1982), como a la actualidad más estricta, de lo cual es ejemplo la serie de Pepe Carvalho, de Manuel Vázquez Montalbán, en la que sobresalen *La soledad del manager* (1977) o *Los mares del Sur* (1979).

En esta misma línea de potenciación de la intriga se incluyen los más significativos autores de novela negra en los últimos años: Juan Madrid, Pedro Casals, Andreu Martín y Jorge Martinez Reverte, entre otros. Sus novelas han logrado aclimatar un género siempre exótico en nuestro país; para ello, y siempre basado en un realismo a veces un poco tremendista, reproducen el mundo cotidiano de Madrid y Barcelona preferentemente, del que descubren ciertas facetas siempre ocultas para la novela realista tradicional. Podemos incluso encontrar en ellas cierta denuncia social y hasta algún atisbo de humorismo irónico, pero esta crítica social (cuando se da) está rigurosamente dirigida al desenlace previsto: la estructura criminal o de intriga determina todo.

De algunos procedimientos de este subgénero narrativo se han servido, con fines diversos, Juan Benet en *El aire de un crimen* (1980); Juan José Millás en *Visión del ahogado* (1977); Soledad Puértolas en *El bandido doblemente armado* (1980); Antonio Muñoz Molina en *El invierno en Lisboa* (1987) y en *Beltenebros* (1989)...

Este florecimiento de la literatura de acción se debe a circunstancias históricas, pero tampoco debe olvidarse lo que haya influido una operación comercial e, incluso, una sutil promoción desde algunos medios de comunicación que le han prestado su apoyo. Los grandes novelistas españoles tardaron bastante en admitir que la novela de intriga era una estructura novelesca tan válida como las demás.

Los años del franquismo, diversas manifestaciones antifranquistas (sobre todo a partir de los acontecimientos del mayo del 68 francés) y un amargo desengaño ante tantas ilusiones traicionadas en la transición política, son temas que han dado lugar a la proliferación de **crónicas, testimonios** y **reportajes novelados** que, a modo de episodios nacionales, pretenden ofrecer una visión panorámica de la historia de España en los últimos lustros. Se trata, por lo común, de

aprovechar el relato para hacer la crónica, desde una óptica crítica, de la actualidad.

El franquismo ha sido tema común en diferentes narraciones de tipo realista, metafórico, satírico, esperpéntico. Pero los mejores logros literarios se hallan en el tratamiento imaginativo que cristaliza en novelas de acción como *Un día volveré* (1982), de Juan Marsé o *Pájaro en una tormenta* (1984) de Isaac Montero. El mismo asunto sirve de marco a muchas novelas líricas intimistas en las cuales la peripecia individual alcanza dimensiones colectivas, como en *Las ninfas* (1976), de Francisco Umbral, o en *Necesidad de un nombre propio* (1978) de Isaac Montero.

Franquismo, rebeldía antifranquista y **novela generacional** son tres componentes fundamentales de algunas obras de autores de la Generación del 68 que, en los primeros años de la transición política, dejaron testimonio de cómo su pasada rebeldía universitaria había desembocado en el desengaño y en el pesimismo existencial. Así ocurre en *Despeñaperros* (1988) de José Mª Vaz de Soto, en ***Luz de la memoria*** (1976), de Lourdes Ortiz y en *La noche en casa* (1977) y *El río de la luna* (1981) de José Mª Guelbenzu. Aportaciones muy recientes de esta revisión generacional del final del franquismo y de la transición política son *La quincena soviética* (1988), de Vicente Molina Foix y *Los dioses de sí mismos* (1989) de J.J. Armas Marcelo. Otros ejemplos de literatura testimonial son *Los terroristas* (1981) de Ramón Ayerra y *Crónica del desamor* (1979) y *Te trataré como una reina* (1983) de Rosa Montero la cual, además, encarna un permanente compromiso, en particular en defensa de la condición femenina.

Entre la extraordinaria libertad de formas y de contenidos, pasado ya el furor de los experimentalismos y refrendados ciertos excesos culturalistas, el **realismo** ha contribuido poderosamente a la recuperación del arte del buen contar. Las mejores realizaciones novelísticas del actual realismo son más diversas, complejas y libres que en épocas anteriores. Se trata de distintos tipos de realismo que postulan una concepción abierta de la realidad, incluyendo lo imaginario y lo soñado y hasta lo irracional y lo absurdo.

Hay que señalar que el realismo como tendencia básica es, como hemos apuntado, un realismo abierto, muy relacionado con otros modos de novelar pero respetuoso siempre con lo que entendemos

por estructura realista (homología de universos, entre el universo novelesco y el objetivo y social). Esta estructura realista de los nuevos y últimos cultivadores ha perdido al menos uno de sus falsos valores: la verosimilitud. Ahora el realista no necesita buscar esta verosimilitud en la historia narrada, puede jugar con el tiempo y el espacio como ocurre con Merino; puede inventarse excéntricas historias muy poco verosímiles como Pombo; puede hacer hablar retóricamente a sus personajes como Mateo Diez; puede crear cargadas atmósferas intimistas como Soledad Puértolas... En definitiva, no nos encontramos ante un realismo tradicional, sino ante un realismo renovado que logra apropiarse, a menudo, de temas, técnicas y hasta lenguajes que le vienen de otras tendencias.

En esta línea del realismo actualizado, el mundo rural, con un enfoque en el que se combina la denuncia social y el tratamiento lírico, es abordado por novelistas tan distintos como Delibes en *Los santos inocentes* (1981) y Julio Llamazares en ***La lluvia amarilla*** (1988). La recuperación del pasado en la provincia por medio de la memoria es uno de los temas preferidos por un importante grupo de novelistas entre cuyas obras sobresalen *Las estaciones provinciales* (1982) y *La fuente de la edad* (1986), de Luis Mateo Diez; *El año del francés* (1986) y *Retratos de ambigú* (1989) de Juan Pedro Aparicio; *El caldero de oro* (1981) de José Mª Merino, y *La gaznápira* (1984) de Andrés Berlanga.

También se ha reivindicado la **novela de personaje** y **de introspección psicológica**. Son ejemplos *Burdeos* (1986) de Soledad Puértolas y *El parecido* (1979-1985) de Álvaro Pombo. Algunos autores se han centrado en el asedio del hombre de hoy en toda su banalidad: Felix de Azúa en ***Historia de un idiota contada por él mismo*** (1986) y en *Diario de un hombre humillado* (1987). Otros han intentado la indagación existencial por medio de lo absurdo y lo simbólico, como Javier Tomeo en *Amado monstruo* (1985) y en *La ciudad de las palomas* (1989).

Rasgo destacado, por otra parte, de la novela posterior a 1975 ha sido el del elevado número de **periodistas** que han cultivado el género. Esto no incide en los caracteres de sus libros donde puede encontrarse desde el lirismo hasta el testimonialismo más extremados. Se trata de una observación más bien de carácter sociológico. Dicho esto, se advierte la presencia de escritores de prensa diaria que cultivan el periodismo literario. Es el caso de Francisco Umbral (cuya

prolífica obra acoge todas las formas, desde las más artísticas hasta el memorialismo cronístico y autobiográfico) o de Manuel Vicent (en cuya novela *Balada de Caín*, 1987, se advierte el peso de sus peculiares columnas diarias).

Por último, otra característica muy importante de este período de nuestra prosa de ficción es la presencia de numerosas **mujeres** entre los narradores. No es que hayan faltado las novelistas con anterioridad (recordemos a Carmen Kurtz, Carmen Laforet, Ana María Matute, Dolores Medio, Elena Soriano...), pero un nuevo rasgo peculiar de este momento es la aparición frecuente y regular de novelas escritas por mujeres y su acogida, en los medios de comunicación y por la crítica, como una tendencia con perfiles distintivos. No se trata, pues, de la presencia de varias escritoras aisladas, sino de un fenómeno casi colectivo que refleja, tal vez, la progresiva normalización de la incorporación de la mujer a todas las esferas de la vida comunitaria. Una antología, *Doce relatos de mujeres* (1982) mostraba, aparte de la oportunidad editorial, un estado de cosas. La compilación reúne narraciones de Ana María Moix, Rosa Montero, Lourdes Ortiz, Soledad Puértolas, Carmen Riera, Monserrat Roig, Esther Tusquets, entre otras.

2.6. Poesía de posguerra: La poesía social de los años 50. El compromiso social y humano de Ángela Figuera, Gabriel Celaya y Blas de Otero

Con la guerra de 1936 concluye la llamada Edad de Plata de las letras españolas. Entre 1936 y 1939 murieron Unamuno, Antonio Machado, Lorca y Valle Inclán. Miguel Hernández lo hacía en 1942 en la cárcel. Muchos poetas hubieron de salir al exilio y muchos murieron en él. En España, la nueva situación se caracterizó por la ausencia casi absoluta de contacto con los poetas trasterrados. De estos últimos, solo quienes ya tenían una obra sólida (Juan Ramón Jiménez, León Felipe, Guillén, Salinas, Alberti) pudieron ejercer su influjo, mínimo de todas formas, en la cultura española.

Pese a todo, cuantitativamente, el período posterior a la guerra civil ha sido fecundo para la poesía española. La peculiar atmósfera de la España de posguerra quizá contribuyó a esta relativa abundancia, ya que la poesía puede sugerir ciertas cosas de un modo más sutil que la

prosa. Sean cuales sean las razones, la poesía tuvo un notable florecimiento en las grandes ciudades y en provincias, en revistas poéticas, como "Garcilaso" (Madrid), "Espadaña" (León), y "Proel" (Santander), en vigor desde primeros de los 40 hasta finales de los 50, en antologías y en publicaciones periódicas como la famosa colección *Adonais*.

También ha manifestado una variedad considerable que puede detectarse en las distintas orientaciones conformadas por las circunstancias histórico-sociales y literarias de la época. Así, y de forma esquemática, podemos ordenar cronológicamente estas orientaciones del modo siguiente:

- Década de los 40. Predomina una poesía neoclásica de exaltación nacionalista, de evasión y de advocación garcilasista, con un afán optimista de claridad, perfección y orden y una temática tradicional y de un firme sentimiento religioso. Junto a ella, la poesía existencial, con tono trágico y estilo bronco, directo y sencillo, expresó la angustia vital del ser humano, y nuevas propuestas del vanguardismo (como la del "Postismo") mantuvieron la continuidad con la poesía de preguerra.
- Década de los 50. En ella triunfa la *poesía social* erigida en arma ideológica y de denuncia de las injusticias. Se define la poesía como comunicación con un lenguaje intencionadamente antirretórico y antilírico y con un mensaje de contenido ético-social de defensa del individuo y de la colectividad.
- Década de los 60. La poesía se centró en lo individual, aunque relacionado con lo social. Hay un retorno al intimismo lírico y a la palabra artística y una poetización de la experiencia personal.
- Inicios de los 70. En los primeros años de esta década la poesía de los *novísimos* reaccionó contra el realismo de etapas anteriores; proponían una literatura esteticista que a la vez incorporaba la cultura de masas. Se produce una explosión de libertad creadora que va de la ruptura formal del discurso al automatismo o al decadentismo de connotaciones culturalistas.

- Desde 1975 hasta la actualidad las orientaciones se han multiplicado pero se aprecia una tendencia a abandonar el esteticismo de los antecesores.

Una característica indiscutible es lo que se ha solido llamar la "rehumanización" de la poesía de posguerra; existe una clara distanciación de la idea del poeta como una clase de persona especial, un visionario privilegiado, una víctima de su hipersensibilidad o un esteta exquisito. Los poetas españoles de la posguerra han afirmado, sea de modo directo o implícitamente, que no son los guardianes de ninguna verdad esotérica, sino hombres y mujeres cualesquiera y que, por lo tanto, han de hablar de experiencias comunes, colectivas, en términos claros y explícitos que los demás puedan comprender. Este impulso ha significado con frecuencia, aunque no siempre, poesía de realismo social, protesta política o afirmación religiosa. También ha reflejado una clara conciencia de pertenecer en concreto a una época, un lugar y una sociedad.

Aunque el contraste entre la poesía anterior y posterior a la guerra es, en muchos aspectos, grande, los poetas de la posguerra, en principio, no rechazaron la obra de la generación inmediatamente anterior. Se veneraba el recuerdo de Lorca y de Hernández y las obras de la posguerra de los poetas españoles exiliados, aunque prohibidas, cuando podían conseguirse se leían con gran interés. El peruano César Vallejo y el chileno Pablo Neruda, cuyos gritos de angustia y protesta parecían haber anunciado el talante de gran parte de la poesía española posterior a 1939, también ejercieron una considerable influencia sobre varios poetas. Además, Vicente Aleixandre y Gerardo Diego (autores del Grupo poético del 27) vivían en España y su poesía todavía era apreciada por muchos de los poetas más jóvenes.

Otro miembro de la generación de Lorca y Guillén, que siguió también viviendo en España después de 1939, fue Dámaso Alonso (1898-1990). Alonso había participado íntimamente en todas las actividades de esta generación poética, pero sobre todo en calidad de erudito y de crítico. En 1944 publicó un libro de poesía históricamente importante, *Hijos de la ira*, que sorprendería a todos. Los poemas eran como un torrente de furor, asco y desesperación que se expresaba en versos libres, largos y desordenados y con un vocabulario de violencia, fealdad y podredumbre. No contenían

ninguna denuncia concreta, ni política, ni social, ni metafísica, pero eran como un ronco grito de horror inspirado por el espectáculo del mundo tal como Dámaso Alonso lo veía en 1944. La angustia histórica por la Guerra Civil y la Segunda Guerra Mundial, junto con la angustia existencial, determinan sus temas: el hombre y Dios, la muerte como único destino cierto, la soledad y la injusticia.

Este grito resonó profundamente en lo que era hasta entonces un ambiente predominantemente tranquilo, e inició lo que el propio Dámaso Alonso ha descrito como la división de la poesía española en "poesía arraigada" (la que hacían los que se sentían con firmes raíces en la España vencedora) y "poesía desarraigada" (la de los que veían un mundo deshecho, caótico y a los que la vida les resulta dolor y angustia). Es evidente que no todos los poetas de este período pueden incluirse sin vacilaciones en uno u otro grupo, pero sí es cierto que las causas últimas de la mayor parte de la poesía española de la posguerra, la angustia y la desesperación, se expresan de dos modos claramente distintos: o bien buscando refugio en las fuentes tradicionales de consuelo o bien imprecando a la oscuridad.

La reaparición de Dios como uno de los temas poéticos principales fue uno de los rasgos característicos de la época y hace resaltar aún más la división. Unos poetas le invocaban en busca de consuelo; otros le maldecían por su ausencia. Poetas como Luis Felipe Vivanco, Leopoldo Panero, Luis Rosales, Dionisio Ridruejo, le daban gracias por su misericordia a pesar de todo. Otros como Celaya, Crémer y Otero se inclinaban más bien por hacer resaltar su ausencia y le increpaban por su irresponsabildad, por el "escándalo" del ser humano.

Estas diferencias de actitudes, en general, corresponden a diferencias de propósitos y estilos poéticos. Vivanco, Rosales, Panero y otros empezaron a reanudar su labor poética después de la guerra con unos tímidos ejercicios formalistas (hay un culto a la belleza, a la perfección formal; de ahí el abundante cultivo de formas clásicas, ante todo el soneto) de poesía pastoril, amorosa o religiosa, proclamando como sus maestros a los poetas del siglo XVI (el "garcilasismo" surgido en España en 1942, en torno a José García Nieto, fue una resonante, efímera y poco valiosa exageración de esta tendencia). Pero más tarde fueron orientándose cada vez más hacia un tono modesto y sin pretensiones, hacia una poesía de la experiencia común

de la realidad cotidiana con temas familiares o vitales en general. Estos autores se agruparon en dos revistas: "Escorial" (1940) y "Garcilaso" (1943)

Pero no puede decirse que toda la poesía española de posguerra carezca de sentido histórico. Dejando aparte la vigorosa actitud surrealista de un Miguel Labordeta, o la fuerza coloquial de un Ángel González, gran parte de la obra de poetas como Gabriel Celaya, Victoriano Crémer, Blas de Otero, Eugenio de Nora y José Hierro, brota directamente, como *Hijos de la ira*, de una dolorosa conciencia de las circunstancias históricas, y buena parte de sus versos son de protesta social o política. Al contenido de tal poesía correspondería un estilo distinto al de los "garcilasistas": es un estilo bronco, áspero, gimiente y más sencillo, con aportaciones de palabras y giros coloquiales; un estilo que no persigue la belleza sino la fuerza expresiva, la intensidad emocional.

En 1952 Celaya dijo que consideraba la poesía como "un instrumento, entre otros, para transformar el mundo". Hierro afirmó que el único valor perdurable de su poesía sería su significado documental. Como algunos de los novelistas de este período, estos poetas opinaban que su indiscutible deber era renunciar a consideraciones estéticas con objeto de romper el silencio y denunciar la injusticia con palabras claras y coléricas y, a menudo, en un lenguaje llano y prosaico. Surge así una "poesía comprometida", diametralmente opuesta a la llamada "poesía pura". Ahora, a las metas estéticas se anteponen otros objetivos más inmediatos o urgentes. Ante todo, el poeta se hace solidario de los que sufren. Se define la poesía como comunicación, en un lenguaje intencionadamente antirretórico y antilírico, y con un mensaje de contenido ético-social de defensa del individuo y la colectividad con temas, muy frecuentemente, de encubierta denuncia política. El año 1955 será un hito simbólico con dos libros plenamente representativos de la nueva tendencia: *Cantos iberos* de Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero.

La práctica de la poesía como testimonio social sufrió un acentuado descenso en los años 60. Esto tuvo el efecto saludable de relegar al olvido a muchos poetas mediocres y hacer resaltar los valores perdurables de otros. Las obras posteriores de Celaya, Otero y Hierro tuvieron una calidad por lo menos igual a lo mejor que escribieron en

los 50, y cada vez fueron sugiriendo con mayor claridad que para ellos la poesía es un medio de explorar la experiencia personal más que de representar una realidad histórica y social.

La "promoción o generación de los 60" con poetas como Ángel González, José Mª Valverde, José Ángel Valente, Francisco Brines, Jaime Gil de Biedma y Claudio Rodríguez, abordará un nuevo tipo de poesía, con un despegue de la poesía social, sobre todo estético porque es casi general su inconformismo frente a la sociedad. Lo que ocurre es que comparten el escepticismo de los propios poetas sociales respecto a la posibilidad de cambiar el mundo desde la poesía. Es común entre ellos una fuerte preocupación por el hombre que presenta algunas afinidades con el humanismo existencial. Lo propio de los poetas de los 60 es lo que se ha llamado "poesía de la experiencia", expresión que supone una nueva atención a lo personal, al "yo", pero situado en su circunstancia. Así, su temática se caracteriza, en buena medida, por un retorno a la intimidad. En sus poemas hallaremos el fluir del tiempo, la evocación nostálgica o agridulce de la infancia, la amistad, las experiencias eróticas, el marco cotidiano...

Pero es en el lenguaje donde las aportaciones de estos poetas se hacen más visibles; rechazan por igual el patetismo de la poesía desarraigada y el frecuente prosaísmo de la poesía social. Hay en ellos un ideal de rigor estilístico, un afán por la obra bien hecha y un aprecio del lenguaje lo cual les lleva a una exigente labor de depuración de la palabra. Renace el interés por los valores estéticos; ya no se tiene miedo a la belleza.

Volviendo a la poesía de los años 50, de todos los factores que influyeron en el movimiento y desarrollo de la **poesía social**, puede señalarse como decisivo el libro de Jean Paul Sartre, aparecido en 1948, *¿Qué es la literatura?*, que provocó una convulsión. Con él, el filósofo francés pasaría a ser el paladín de la "literatura comprometida": el escritor debe "comprometerse" con los oprimidos si no quiere ser cómplice de la opresión. A partir de ese momento se hace cada vez más patente entre los artistas y escritores la vinculación de cultura y sociedad y se plantea abiertamente el tema del compromiso en el arte.

Así, en España, a finales de los años 40, con el punto de partida de la revista *Espadaña* (1944), donde empezó la poesía de protesta, con las obras de Blas de Otero, José Hierro, Victoriano Crémer, Eugenio de Nora y Gabriel Celaya, entre otros, y tras la ruptura con el garcilasismo y la renovación poética que significan libros como *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso y *Sombra del paraíso* (que señaló un regreso a las realidades de la España de la preguerra tomándola como un paraíso perdido) de Vicente Aleixandre, ambos de 1944, se inicia una nueva poesía que pronto se calificará de **social** o de "denuncia" y que será la dominante hasta bien entrada la década de los 60 (concretamente hasta 1965 en que se publica la *Antología de la poesía social* de Leopoldo de Luís)

Frente a las tendencias anteriores, esta poesía, derivando de algunos aspectos del neorromanticismo de posguerra, del tremendismo de los años 40 y del existencialismo de Dámaso Alonso, asumirá una preocupación humana que la lleva a verse a sí misma de modo distinto, a concebirse teóricamente con otra perspectiva y a preguntarse, fundamentalmente, no qué es la poesía sino para qué sirve y cómo puede servir. Para Joaquín Galán[52] Celaya, Blas de Otero, Nora y otros creyeron que toda poesía es social porque, escrita por un hombre, va destinada a otros hombres y porque además presupone una tradición y un léxico que es patrimonio de la colectividad. El concepto de "poeta" sufre, con ellos, una evidente purga desmitificadora: el poeta ya no es una especie de "demiurgo", sino un portavoz de intereses comunales, no es ya un "dispensador de armonías celestiales", sino un terrible despertador de conciencia, no es ningún privilegiado oteador de mágicos vislumbres, sino un hermano mayor y más triste.

Dos antologías, la *Antología consultada de la joven poesía española* (1952) preparada por Francisco Ribes y *Veinte años de poesía española, 1939-1959* (1960) de José María Castellet, tienen un papel decisivo en "lanzar" primero, y definir después esta poesía dando a sus autores un aire casi de grupo, de tendencia específica y diferente.

La antología de Ribes tuvo la virtud de proclamar sin estridencias una sensibilidad en buena parte canalizada por los senderos del realismo, que mantenía, en los casos más decantados, la necesidad de

[52] GALÁN, Joaquín, *Blas de Otero, palabras para un pueblo*, Barcelona, Ámbito Literario, 1978, pág.54.

la narratividad en el texto y del compromiso artístico entendido a la manera de Sartre. Por primera vez se preguntaba a un número de críticos (60 en total, de los que respondieron 53) por los diez poetas mejores, vivos, de la última década, con el fin de hacer una selección por votación mayoritaria, escogiendo los nueve más citados (Carlos Bousoño, Celaya, Victoriano Crémer, Vicente Gaos, José Hierro, Rafael Morales, Eugenio de Nora, Otero y José María Valverde), y anteponiendo a la selección de poemas de cada uno su "poética". El antólogo se propone demostrar la existencia de una promoción continuadora de generaciones precedentes y capaz de atraer la atención del público. Los seleccionados reflejan un clima común que rechaza el purismo y se adhiere, en términos generales, al concepto temporal de poesía como comunicación.

Por su parte, la antología de Castellet quiso ser un respaldo teórico al género y provocó una ruidosa polémica que fue más política que literaria. Esta antología resumía el movimiento y, en cierto modo, lo liquidó, contra las intenciones del propio Castellet que pensó en principio en un reinado duradero de la poesía social y que, más tarde, retiraría esa idea con la antología *Nueve novísmos poetas españoles* (1970) la cual abrirá una nueva tendencia en la poesía española.

El año de 1955 será una fecha clave con dos libros plenamente representativos de la nueva tendencia: *Cantos iberos* de Gabriel Celaya y *Pido la paz y la palabra* de Blas de Otero. Un año antes Vicente Aleixandre había dado un giro radical a su obra con *Historia del corazón*, libro animado por la idea de la solidaridad, y García de Nora había publicado la primera obra genuinamente social de la posguerra, *España, pasión de vida*. Decía este último autor por entonces que el poeta debe ser "una conciencia puesta en pie hasta el fin" y Celaya, por su parte, afirmaba que "un poeta es, por de pronto, un hombre" y "ningún hombre puede ser hoy neutral". Así pues, el escritor debe "comprometerse", esto es, tomar partido ante los problemas del momento, de la sociedad en que vive.

Surge así una "poesía comprometida" diametralmente opuesta a la llamada "poesía pura"; se aborda el ejercicio de la poesía como un ejercicio de solidaridad con los que sufren, abandonando la expresión de los problemas íntimos o "existenciales". Ahora, a las metas estéticas se anteponen otros objetivos más inmediatos o urgentes

porque la poesía, según Celaya, "es un instrumento, entre otros, para transformar el mundo".

Lo social va a dominar la producción poética de los **años 50** que pretende convertirse en relato de lo que ocurre a su alrededor, más que en expresión de lo íntimo y subjetivo. Los autores que se adscriben a esta tendencia sienten la necesidad de cooperar, con sus versos, a la transformación de la sociedad y por ello atenderán prioritariamente a los problemas colectivos desde una actitud inconformista.

Según Manuel Mantero[53], la poesía social española se podría calificar en tres vertientes: de crítica social; la dirigida a las masas; y la de pura fraternidad. La primera, numerosísima, critica la situación social española y en ella destacarían Ángela Figuera, Eugenio de Nora, Victoriano Crémer y Leopoldo de Luis. La segunda vertiente de la poesía social está dirigida a las masas, "a la inmensa mayoría", como escribe Blas de Otero, la figura más representativa a la que se añadiría Gabriel Celaya. Y existe una tercera vertiente entre los poetas sociales españoles: aquella en que destaca, sobre cualquier otra peculiaridad en el ámbito de los social, la fraternidad, la compasión sin ideología, el entrañamiento con los otros seres humanos, especialmente los más necesitados, y hasta con los animales y las cosas, incluidas las cosas más humildes o deterioradas. Dos direcciones pueden establecerse en esta vertiente: una poesía ético-estética, como la de Leopoldo de Luis y Rafael Morales; y otra más compenetrada con lo fraternal, con menos atención a lo estético, como es el caso de Ramón de Garcilasol. Todos los poetas mencionados, menos él mismo, aparecen en la antología de Leopoldo de Luís ya mencionada.

Lo que tienen en común estos poetas es que rechazan el hoy y viven un vacío igual que el de los exiliados. No es una poesía optimista ni tampoco esperanzada. La nostalgia de la infancia y de la juventud pasada no es muy frecuente en esta poesía.

En relación con esto, los *asuntos* más frecuentes de la poesía social, con distinto grado según la actuación de la censura y las circunstancias temporales, son los siguientes:

[53] *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa Calpe, 1986.

- Alusión a las condiciones precarias de la guerra y la posguerra, tema que puede rastrearse en muchos poemas de Ángela Figuera y en casi toda la poesía de Victoriano Crémer.
- Denuncia de la injusticia y afán solidario ante los pobres y trabajadores. Aunque no sea, salvo en algún caso preciso, una poesía proletaria, en la poesía social de posguerra se da cómo constante la referencia al trabajo y a la vida cotidiana, sentida, sufrida. Hay poemas sobre la vida del trabajador como algunos de Ángela Figuera, Victoriano Crémer, Jesús López Pacheco y José Hierro.
- Llamadas a la movilización política a través de un ataque más o menos tácito, elusivo, al régimen franquista (uno de los motivos clave es el recuerdo de la guerra civil).
- La obsesiva presencia del tema de España, de calado noventaiochista pero abordado con un explícito tono de denuncia. Así lo indican numerosos títulos como *Cantos iberos* de Gabriel Celaya, *Que trata de España*, de Blas de Otero, *Tierras de España,* de Garcilasol, *España, pasión de vida*, de Nora y *Dios sobre España* de Carlos Bousoño.
- Anhelos de libertad y de un mundo mejor. El poema de Ángela Figuera que hemos seleccionado para su comentario es una buena muestra de este tema.
- A veces, el relato de una vida es el relato de la propia vida del poeta como en *Esto quiere decir*, de Victoriano Crémer y *Biotz-begietan* de Blas de Otero.

Todos estos asuntos son abordados desde el compromiso conscientemente aceptado con la España que perdió la guerra y soporta las consecuencias de la derrota una de las cuales es la *censura*, una censura que hacía imposibles las denuncias políticas concretas, los ataques frontales al régimen. Ante esto, los poetas, o permanecían en un plano general o desarrollaban sus testimonios en un plano cotidiano, pero procurando sortearla. Así, el afán comunicativo, directo, de la poesía social, chocaría con los límites impuestos por la ideología dominante y su vehículo de control: la censura.

Con respecto al *estilo* de los poetas sociales este va a estar, naturalmente, condicionado por sus propósitos. La voluntad de llegar "a la inmensa mayoría" les lleva a adoptar un lenguaje claro, sencillo,

directo y hasta un tono coloquial: Celaya habla de "escribir como quien respira" y Otero dice "escribo como escupo". Esto, y el desprecio de "lujos" estéticos, hace que se caiga con frecuencia en el prosaísmo. Desde luego la preocupación por el contenido es mayor que el interés por los valores formales, de ahí que se nieguen al esteticismo y lo fustiguen, pero esto no quiere decir que sean poetas totalmente ajenos a las inquietudes estéticas. Además, esta prioridad por el contenido no es casual: al igual que la novela del mismo tipo, la poesía social ejercía, o trataba de ejercer, una función ideológica-informativa que no le era propia y cuya asignación a la poesía solo es explicable a partir de unas circunstancias excepcionales.

Hay que tener en cuenta que la poesía social, en la posguerra, se constituye como un arte de urgencia que se ve motivado por la situación sociopolítica del país, a cuya transformación quiere contribuir mediante la denuncia de la opresión y la injusticia. No proclama soluciones, sino que expresa el dolor y la queja frente a hechos cambiables que, por lo común, afectan a la dignidad de la persona. El poeta social es, también, protagonista de estos hechos por vivir inmerso en las situaciones que inspiran sus poemas y muchas veces las padece. Para conseguir sus propósitos de denuncia debe adoptar unos criterios estéticos, estilísticos y temáticos; se trata de hacer una poesía de carácter histórico enraizada con una concreta problemática del hombre actual. Como consecuencia, se utiliza un tono eminentemente narrativo y el poeta se inclina a eliminar los elementos imaginativos sustituidos por ese prosaísmo aludido que se acompaña de una extremada sencillez léxica lo que desemboca, finalmente, en una auténtica estética de la pobreza.

Volviendo a la evolución de esta tendencia poética de posguerra, hay que decir que, pasada la frontera del medio siglo, había quedado ya delimitada la estética de la lírica social-realista, anclada en la idea un tanto cándida del valor de la poesía como instrumento de transformación social. "Poesía es comunicación", había afirmado en 1947 Vicente Aleixandre, y Carlos Bousoño será el teorizador de esta doctrina aclarando que poesía es comunicación porque el contenido poemático ha de ser aceptado por el lector. Frente al poeta encastillado en su torre de marfil, se proponía el modelo del escritor integrado en la colectividad de hombres a quienes dirige su palabra, como partícipe de sus problemas.

Este camino no era totalmente nuevo. En la España de preguerra, en torno a 1930, algunos autores del Grupo del 27 y coetáneos habían iniciado un itinerario que puede considerarse precursor de la poesía social del medio siglo, sin negarle a esta cierta especificidad. Títulos como *Poeta en Nueva York* (1929) de García Lorca; *Un fantasma recorre Europa* (1933), *Consignas* (1933) o *Nuestra diaria palabra* (1936) de Rafael Alberti; *Versos y oraciones del caminante II* (1929) de León Felipe; *Viento del pueblo* (1937) de Miguel Hernández (autor con el que la poesía va a tomar un carácter social muy cualificado y que ejercerá una notable influencia) y revistas como *Octubre* (1933), fundada por Alberti, o la nerudiana *Caballo verde para la poesía* (1935), etc., son muestras evidentes de cómo la rehumanización poética de la posguerra ha de hacerse arrancar antes. Pero, no cabe duda de que el punto de partida de lo que se conoce como "poesía social" se produce en los años 40 con las dos obras ya citadas, *Hijos de la ira* y *Sombra del paraíso*, poemarios muy vinculados a la poesía desarraigada.

Así, los años 50 estarán dominados por esta poesía que supeditaba las exigencias de estilo a la función testimonialista o revolucionaria. Un lenguaje poético progresivamente desvitalizado se ponía al servicio de unos temas que apenas admitían variación: sordidez de lo cotidiano, injusticia social, miseria, vida sin horizontes, opresión política... Aunque los presuntos destinatarios de la poesía social requerían un estilo llano y sin complicaciones, paradójicamente la necesidad de sortear la censura fue adiestrando a los autores en el uso de recursos formales más elaborados, lo que, de paso, alejaba a esta poesía del público al que se dirigía. El caso es que la preponderancia de la poesía social coincidió (al igual que ocurriría con la narrativa) con una duda paralela acerca de su eficacia estética y, más aún, de su propia eficacia revolucionaria. A fuerza de extenderse y repetirse, la poesía social se llenó de tópicos que la empobrecieron y el lenguaje directo y sencillo acabó por ser insoportablemente prosaico.

Por otra parte, el vigente concepto de realismo comenzó a mostrarse pronto insatisfactorio, cada vez más incapacitado para dar cuenta de las nuevas exigencias creativas. En tanto varios de los poetas sociales iban percatándose de las carencias de este tipo de arte, otros autores de cumplida trayectoria (Hierro, Bousoño, Valverde) o incluso mayores (Vicente Aleixandre) fueron ensanchando el concepto de realismo. Cambia la concepción de la poesía que pasa a ser considerada preferentemente un instrumento de conocimiento de

la realidad del mundo, instrumento que sirve para lo individual e irrepetible, para lo no sistemático.

Mientras que unos ven esta poesía social como un intento fallido que acaba cayendo en la repetición y degenera en un prosaísmo empobrecedor, otros proclaman su legitimidad al asumir un papel testimonial. Sin embargo, y como afirma Jorge Urrutia[54], para la perfecta comprensión de la poesía social española de posguerra es preciso no olvidar que constituye una literatura de oposición y de resistencia a una organización social y al régimen que la patrocina. Los poetas de la poesía social de esa época quieren manifestar su posición ideológica, sus creencias y convencimientos, así como sus esperanzas. Y quieren hacerlo no solo en conversación privada y, en algunos casos personales, a través de su actuación política, sino también en su acción poética. Por eso muchas veces esta poesía adquiere un tono de poesía de combate.

Quizá, como dice María Payeras[55], como "arma para transformar el mundo" la poesía no tiene nada que hacer; pero sí como revulsivo. La misma polémica que organizó su aparición es indicio de que a los detentadores del poder económico y político no les dejaba indiferentes la cuestión. Nosotros pensamos que las causas de la paulatina desaparición de esta tendencia poética habría que buscarlas por una parte, en la lógica reacción estética que sigue, cíclicamente, a todo movimiento literario, y, por otra, al hecho de que esa poesía escrita para "la inmensa mayoría" de que hablaba Otero, fue, en realidad, un mensaje solo escuchado por los lectores de poesía que, lamentablemente, no eran abundantes entonces (un libro de poesía apenas alcanzaba los 1000 ejemplares). En cualquier caso, ciertos poemas de esta tendencia han pasado a engrosar algunas de las mejores páginas de nuestra literatura.

Ángela Figuera Aymerich nació en Bilbao el 30 de octubre de 1902, en el seno de una familia de tradición católica. Su padre era ingeniero y profesor de la Escuela de Ingenieros Industriales de esa ciudad. Siendo la mayor de nueve hermanos, tuvo que estar al cuidado de ellos, circunstancia que, al parecer, influye en su instinto maternal y en su amor a los niños. Cursa la carrera de Filosofía y

[54] Introducción a *Poesía social española contemporánea*. *Antología 1939-1968*,de Leopoldo de Luís, Madrid, Biblioteca Nueva, edición de 2000. Páginas 147-148.
[55] *Poesía española de posguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986. Página 76.

Letras en Valladolid. En 1930, tras la muerte de su padre, la familia se traslada a Madrid, donde Ángela termina sus estudios. Ingresa en el cuerpo de catedráticos de enseñanza media y se casa con Julio Figuera. Su primer hijo nace muerto en 1935; tendrá otro al año siguiente. Los avatares de la guerra la llevan al instituto de Alcoy y luego al de Murcia.

En 1939 se queda cesante. Trabaja después en la Biblioteca Nacional y en el "Bibliobus", una biblioteca ambulante que recorre los barrios de Madrid. Se dedica también a traducir. Su carrera literaria se inicia tardíamente, a finales de los años cuarenta. En 1957 se le concede una beca de estudios en París. En 1961 se traslada a Avilés para reunirse con su marido; se aparta entonces de los círculos literarios y abandona la tarea creativa para dedicarse a su familia. Vuelven a Madrid en 1971; su salud se deteriora progresivamente. Muere el 2 de abril de1984.

Su primer libro *Mujer de barro* (1948), lleno de componentes autobiográficos, expresa la plenitud vital por el hecho de ser mujer y madre. Frente a la figura femenina idealizada, asume la condición de criatura de carne y hueso, modelada con el mismo "barro" que el varón, sujeto de deseo y de frustraciones, de dichas y desdichas, de aspiraciones y dudas. Sus versos destilan sensualidad y amor maternal con algunos aires de la poesía tradicional. Tras las experiencias y anécdotas personales, los últimos poemas dan lugar a la reflexión existencial.

Los ecos populares perviven en *Soria pura* (1949), dedicado a la tierra en la que pasaba sus vacaciones estivales durante esos años. El poemario contiene simultáneamente una reflexión acerca de la vida y la exaltación de la misma desde un hedonismo inocente y casi panteísta. La faceta meditativa insinuada en la última parte de *Mujer de barro* se desarrolla a lo largo de este segundo libro abarcando una serie de reflexiones que afectan, principalmente, a la ubicación individual del sujeto en relación al medio y a la existencia humana.

Tras el descubrimiento de la poesía de Gabriel Celaya, se abren paso el testimonio social y la denuncia en *Vencida por el ángel* (1950). La autora se plantea ahora el contraste entre la felicidad propia y el dolor ajeno, se rebela ante la injusticia y manifiesta su solidaridad con los que sufren; cree que solo así puede cambiar el mundo. La

escritura de Ángela Figuera se compromete con el sufrimiento de la humanidad y con ello parece asumir al mismo tiempo los condicionamientos históricos de la literatura y un mandato ético superior. El "ángel" que vence a la poetisa es –o así parece- un emisario de Dios hecho hombre. El ángel que transforma el ensimismamiento poético de la autora simboliza también la fuerza mayor que la expulsa de un paraíso propio, celosamente preservado de la contingencia histórica. También la forma es distinta: recurre al verso libre, a veces largo, a modo de letanía, con enumeraciones, repeticiones, anáforas... Su tono es más desgarrado y bronco y da cabida a la ironía, a la expresión coloquial y a un cierto prosaísmo. Temas como la paz, la libertad de expresión, el miedo, la pobreza y otros tópicos de la poesía social se abren paso desde entonces en su obra.

Su colección *El grito inútil* (1952) irónicamente dirigida a "los que no quieren escuchar" gira en torno a la temática de la importancia del individuo desbordado por la gravedad de las circunstancias y el peso de su propia existencia. Es un título definitorio de su propia poesía en una sociedad que desoye sistemáticamente los esfuerzos por redimirla.

En *Víspera de la vida* (1953), libro precedido por una cita de Rilke ("*Hay que tener el recuerdo de alaridos de mujeres en parto... Es necesario haber estado al lado de moribundos"*), el motivo principal que lo aglutina y vertebra es la búsqueda de una identidad individual por parte de la poetisa que traslada la reflexión genérica acerca del sentido de la vida hasta la orilla de la propia existencia. En este libro trata temas más metafísicos.

La denuncia más enérgica la encontramos en **Belleza cruel** (Méjico,1958), donde toma partido frente a la "poesía arraigada". El prólogo de León Felipe causó un gran revuelo en el mundo literario. El libro no se publica en España hasta 1978 aunque sí circula clandestinamente mucho antes.

En *Toco la tierra. Letanías* (1962) se reiteran los temas en torno a dos ejes centrales: la conciencia de una muerte cercana, que supone el retorno a la tierra, representación de una utópica patria universal, y el cansancio por el escaso eco que han tenido sus llamadas al cambio social. Por otra parte, en este poemario se acumulan tópicos como el

del aprendizaje autodidacta opuesto a la enseñanza oficial, la negativa individual como signo de insumisión civil, la denuncia de los intereses económicos que condicionan las relaciones sociales, etc. Un "prosaísmo" más acentuado convive con cierta dimensión simbólica que, básicamente, articula un discurso testimonial y crítico. En concordancia con el subtítulo de esta colección –*Letanías*-, los poemas se presentan estructurados en torno a toda clase de procedimientos iterativos.

A partir de ese momento prácticamente deja de escribir poesías; solo aparecen algunas composiciones sueltas. Se dedica a la literatura infantil y publica dos libros: *Cuentos tontos para niños listos* (1979) y *Canciones para todo el año* (1984).

La obra de Ángela Figuera constituye una de las voces femeninas más vigorosas e interesantes de los años de la posguerra, encauzada a través de una trayectoria poética que arranca de un intimismo vitalista y sensual, celebra su reconocimiento como mujer y su encuentro con la vida y deriva en una poesía de testimonio social definida fundamentalmente por surgir de una voz que clama contra la injusticia[56]. Sus versos se distinguen por la intensidad lírica, que fluye a través de un lenguaje sencillo y directo. Además, le cabe el "honor" de haber roto con la imagen resignada de la mujer de posguerra tomando partido por una poesía que abandonaba, poco a poco, los interiores idealizados.

Su poesía se relaciona casi siempre con la de Blas de Otero y Gabriel Celaya, formando una terna de origen vasco cuya notoriedad se debe principalmente al hecho de haber abanderado la llamada "poesía social". De los tres autores, es la obra de Ángela Figuera la que ha venido quedando más orillada en la consideración de la crítica.

Gabriel Celaya (heterónimo de Rafael Gabriel Juan Múgica Celaya Leceta, su nombre completo) nació en Hernani (Guipúzcoa) en 1911, pero pronto lo llevan a vivir a San Sebastián. Terminado el bachillerato, sus padres quieren que curse ingeniería industrial y dirija la empresa familiar. En 1927 se instala en Madrid en la Residencia de

[56] En la primera edición de la *Antología* de Leopoldo de Luis (págs. 53 y 54) declarará: "Hay que hacer algo más con la poesía que es mi herramienta... Por eso mi poesía de hoy grita con el dolor de todos y denuncia con la rabia de todos. Y pretende también estar con todos los que saben su dolor y los que lo ignoran".

Estudiantes. Obtiene el título en 1935, año en que publica su primer libro de versos. Vuelve a San Sebastián y ejerce como ingeniero gerente. Al año siguiente deja su puesto y regresa a Madrid. Al estallar la guerra, combate en las filas republicanas en Bilbao.

En 1939 se reincorpora a la empresa familiar. Es un período muy amargo, de exilio interior que le hará caer en una profunda crisis. En 1946 conoce a Amparo Gastón que se convertirá en su compañera inseparable (se casarán en 1982). Juntos crean la colección "Cuadernos de poesía Norte" que tercia en la batalla entre garcilasismo y "espadañismo" a favor de este último. En la década de los cincuenta se suceden las publicaciones de Celaya que pasa a ser una de las figuras clave de la poesía española. Comienza para él una etapa de gran intensidad, tanto en el terreno literario como en el político, ligado siempre al partido comunista.

En 1956 abandona definitivamente su profesión de ingeniero y se traslada a Madrid. Son años de actividad febril, de lucha, de dificultades económicas y persecuciones policiales, pero vividos con entusiasmo. A partir de los sesenta, el cambio de orientación estética da lugar a que decrezca la valoración de la obra de Celaya. A pesar de eso, no cesa en su dedicación y sigue recibiendo homenajes y galardones. En 1986 el Ministerio de Cultura le otorga el Premio Nacional de las Letras Españolas. En sus últimos años se deteriora su salud y disminuye su actividad. Muere el 18 de abril de 1991.

En *Marea del silencio* (1935), donde firma con su nombre civil, Rafael Múgica, se perciben claramente los ecos de la vanguardia (García Lorca, Alberti, Guillén...) y de Juan Ramón Jiménez. Predomina el tono optimista, la exaltación de la alegría vital, el sensualismo cromático, la celebración de los espacios naturales, las formas breves, la acumulación de imágenes y metáforas, la presencia de ciertos símbolos que tiñen algunos poemas de un leve surrealismo...; pero no faltan otros que anuncian las tonalidades existenciales que pronto irrumpirán en la lírica de Celaya.

En los primeros años de la posguerra (hasta 1945), su etapa más crítica, compone tres libros que se publicarán algo después, firmados ya con el seudónimo de Gabriel Celaya (el segundo nombre y el segundo apellido del autor): *Movimientos elementales* (1947), *Objetos poéticos* (1948) y *El principio sin fin* (1949), obras previas todavía al

despegue de su carrera. En ellas se decantó por una poesía de tono existencial que revela su inseguridad frente al mundo, en el que el individuo busca su afirmación.

Aunque el escritor incluye *Tranquilamente hablando* (1947) y *Las cosas como son* (1949) en su poesía existencial, con estos libros, de tono sencillo y coloquial, inicia esa poesía "de urgencia" exigida por el compromiso ético del momento. La voz poética se fusiona con un "nosotros" colectivo que representa a la "inmensa mayoría". La interioridad lírica se sustituye por la solidaridad.

Guiado por el entusiasmo de su misión de poeta, vive un período de intensa pasión lírica, justamente entre 1949 y 1954. Hay años en los que publica cuatro libros lo que nos da una idea de su capacidad de creación. De entre ellos podríamos destacar *Las cartas boca arriba* (1951), misivas en verso dirigidas a Blas de Otero, Pablo Neruda... Escrito con el lenguaje llano que tanto le gusta al poeta, este libro responde a la actitud de quien no teme a la verdad y prefiere reconocer poéticamente la fealdad y la crueldad del mundo a engañarse a sí mismo con mentiras bellamente dichas. Otro libro de esos años es el titulado *Lo demás es silencio* (1952) donde, en tenso y desazonador diálogo, se enfrenta un protagonista, que se pregunta por el destino inmediato del hombre, a un coro representativo del pueblo.

Después de *Paz y concierto* (1953) y *Vía muerta* (1954), llega a la cima de la poesía social en ***Cantos iberos*** (1955), su obra más beligerante, en la que defiende la función crítica de la literatura como arma de lucha social. Poesía-herramienta, poesía como arma cargada de futuro expansivo, poesía cuya dialéctica se resuelve en actos, en evidencias prácticas. Esta actitud se acompaña de una concepción instrumental de la poesía, de una fe en su valor utilitario que expresa en el conocidísimo poema "La poesía es un arma cargada de futuro" (que hemos seleccionado para su comentario), poema que se convierte en uno de los textos claves de la poética comprometida de los 50. En esta línea escribe también el poema extenso *Las resistencias del diamante* (1957), exaltación épica de la resistencia comunista frente al franquismo y aún en la década siguiente mantiene el mismo tono en *Rapsodia euskara* (1961) y *Balada y decires vascos* (1965). Con estos dos libros inaugura una segunda época de la poesía social al imprimir a esta una orientación exclusivamente vasca. Se trata de una poesía de

claro y explícito compromiso social en la cual Celaya protesta, denuncia, expresa su confianza en el futuro.

A partir de los años 60, agotada la vertiente social, Celaya reinició una poesía experimental, de tintes vanguardistas, con *Mazorca* (1962) o *La linterna sorda* (1964). La variedad temática se hace presente con los poemas amorosos de *Para vosotros dos* (1960) o los metafísicos de *Cantata de Aleixandre* (1959).

El derecho y el revés (1963) une las inquietudes sociales con otras filosóficas; este volumen significa la toma de conciencia del fracaso del humanismo marxista que había inspirado la poesía social y que no consiguió llegar a un público masivo y concienciado. Con *Los espejos transparentes* (1968), Celaya inicia su producción más experimental, que tendrá continuidad en *Campos semánticos* y *Función de uno, equis, ene* (1973). En estos poemas la lírica adquiere matices matemáticos que la despojan de todo individualismo y sentimentalidad. El ser humano aparece como un elemento más de una lógica superior que determina fríamente el funcionamiento del mundo y de los hombres. En *Itinerario poético* (1974), que incluye un prólogo autobiográfico, reunió los poemas de toda su trayectoria anterior.

En los últimos años, a modo de síntesis, Celaya cultiva lo que llama "poesía órfica", expresión de una "conciencia expandida transpersonal cósmica", que tiene componentes míticos y lleva a la identificación con la naturaleza, a ser con los otros, a fundirse con el ritmo del universo. A esta nueva concepción pertenecen *Poemas órficos* (1978), *Penúltimos poemas* (1982), *Cantos y mitos* (1983) y *El mundo abierto* (1986).

Está considerado como uno de los pilares de la poesía social[57], aunque su extensa producción lírica (más de 50 títulos) abarca distintas orientaciones como hemos podido comprobar en este breve recorrido por su obra. Pero no hay duda de que la poesía social es su faceta más representativa por cuatro razones: por su extensión, por su intensidad, por su trascendencia (fue muy seguida de lectores e

[57] Consideración que se confirma en su "poética" que, con el título de *Poesía y verdad*, se incluye en la ya repetidamente citada *Antología* de Leopoldo de Luis (edición de 1969). En ella dirá que "lo social no es más que un eufemismo para designar esa mezcla de indignación, asco y vergüenza que uno experimenta ante la realidad en que vive... Lo social entra en nuestra poesía con la misma natural necesidad con que entraron en ella, tiempo atrás, el amor platónico o el sentimiento del paisaje" (págs. 87-89).

imitadores) y por su significación (representa una actitud ideológica y se convierte en un símbolo de la resistencia política)

Blas de Otero nace en Bilbao el 15 de marzo de 1916, en una rica familia de consignatarios y capitanes de la marina mercante. Cuando el poeta tiene diez años, se arruinan y se ven obligados a trasladarse a Madrid, donde permanecen hasta 1932, fecha en la que muere el padre y regresan a su ciudad. Blas de Otero, que había iniciado en la capital la carrera de Derecho, sigue estudiando por libre. En 1935 publica sus primeros poemas y, desde su fundación en febrero de1936, forma parte del grupo poético "Alea", que se reúne en el café Suizo de Bilbao.

Al estallar la guerra, se incorpora a un batallón vasco republicano. Tras una breve estancia en un campo de prisioneros, pasa a un regimiento de artillería en Logroño y luego al frente de Levante. En 1941 empieza a trabajar como asesor jurídico en una empresa metalúrgica. Publica su primer libro en 1942 y al año siguiente se traslada a Madrid, donde cursa Filosofía y Letras y traba relación con los poetas jóvenes y con los maestros. En 1944 abandona los estudios y regresa a Bilbao para afrontar problemas familiares. Sufre una depresión y comienza a fraguarse en su espíritu una intensa crisis religiosa. Vive un forzado retiro en un sanatorio; después, se reafirma en su vocación poética y reanuda su actividad creadora. El despegue definitivo se produce en 1950, año en que publica *Ángel fieramente humano*. Recorre toda España dando conferencias y recitales.

Asqueado de la situación española, se marcha a París en 1952 y se afilia al Partido Comunista en el que permanecerá hasta su muerte. Regresa a Bilbao a finales de ese año. Entre 1956 y 1959 reside en Barcelona y entabla relación con los círculos intelectuales catalanes. Viaja a Francia, La Unión Soviética, China... En 1964 va a Cuba, donde contrae un breve y conflictivo matrimonio. Vuelve a España tres años después y se instala en Madrid, pero pasa largas temporadas en Bilbao. En 1968-70 sufre un tumor canceroso que pone en riesgo su vida. Los setenta son años de intensa actividad creadora aunque con grandes baches depresivos. Participa en la vida política de la recién nacida democracia; muere el 29 de junio de 1979 a causa de una insuficiencia cardiaca provocada por un enfisema pulmonar.

Blas de Otero se inicia en la poesía religiosa con *Cántico espiritual* (1942), que nos recuerda a San Juan de la Cruz. El tema de la noche, el desasosiego, el vacío al querer indagar el sentido de la existencia, están presentes, aunque la búsqueda se realice todavía desde un contexto de aceptación de Dios. Introduce un cambio con *Ángel fieramente humano* (1950), donde pasa de su "yo" angustiado a un humanismo redentor, y *Redoble de conciencia* (1951), fundidos luego en un único libro titulado *Ancia* (1958), magnífico ejemplo de lo que Dámaso Alonso llamó "poesía desarraigada". El título de este libro procede de la aglutinación de las sílabas inicial y final respectivamente, de los dos títulos precedentes.

Los versos de esta etapa expresan la angustia del hombre frente a la muerte. Es una poesía de búsqueda, de llamada, de agonístico temblor existencial. El "yo" poético se siente solo, abandonado, y dirige a Dios preguntas desesperadas, sin respuesta. Ese silencio provoca el enfrentamiento hombre-Dios, con duras imprecaciones; al final solo queda el vacío, una enorme soledad. El Dios de los primeros poemas se ha convertido en un personaje cruel al que el poeta increpa dando cabida a una visión existencial en la que se comienza a atisbar el camino humanístico y solidario que va a seguir su poesía en los años siguientes, el paso de su conciencia de ser individual a su conciencia de ser "en" y "con" los otros, con la inmensa mayoría.

La poesía social de Blas de Otero se inicia con ***Pido la paz y la palabra*** (1955) y continúa con ***En castellano*** (1960), *Esto no es un libro* (1963) y *Que trata de España* (1964). En estos libros dirige su poesía a la inmensa mayoría de hombres y a la patria que los vio nacer[58]. En la poesía de Blas de Otero el compromiso supone fundamentalmente una cuestión de escritura, una cuestión de lenguaje, porque es justo en el lenguaje donde radica el eje central de su poesía; de su necesidad de hablar, de su propia acción de decir y decirse, se deriva una actuación de lucha frente al silencio impuesto por la censura.

En su búsqueda solitaria el poeta se encuentra con "los otros", y en su canto, dos vocablos se convierten en claves: la palabra, que

[58] Aunque, como dice en la *Antología consultada* de Ribes, "... bien sabemos lo difícil que es hacerse oír de la mayoría. También aquí son muchos los llamados y pocos los escogidos. Pero comenzad por llamarlos, que seguramente la causa de tal desatención está más en la voz que en el oído" (pág. 179).

permite a todo hombre gritar su protesta, y la paz, para que España pueda vivir sin la presencia de la muerte y la injusticia. El tema de España, central en esta poética, se deriva de su tratamiento en la generación del 98, pero ahora se impone una nueva visión, no exenta de la búsqueda intrahistórica de aquella, que trata de hallar la esencia real de la España verdadera, del pueblo español, frente a la imagen distorsionada que el franquismo da del país.

En los años 70, Blas de Otero vuelve a una poesía de carácter reflexivo, pero centrada en aspectos autobiográficos. El poeta medita sobre la realidad desde la perspectiva del hombre que analiza su propia trayectoria. A esta época pertenece su obra *Historias fingidas y verdaderas* (1971), de raigambre surrealista, cuya redacción se inicia durante su estancia en Cuba. Escrita en prosa de diverso carácter (meditativa, algunas con tendencia a lo narrativo o descriptivo, otras a lo lírico), supone una definitiva liberación de cualquier sujeción formal del poema en verso. Esas prosas se centran, preferentemente, en una reflexión de raíz autobiográfica pero que se proyecta en el exterior, y en una meditación sobre la realidad española y sobre algunos aspectos de la realidad cubana.

Blas de Otero es el poeta español de nuestro tiempo que con más afán y mayor vigor rastreó los medios expresivos de la lengua hasta convertirla en gesto, actitud, ademán, acción. Desde las prácticas del lenguaje poético más exquisito hasta las formas más triviales del lenguaje coloquial, se le ve paladear las palabras ajenas y, de modo paradójico, adueñarse de ellas de forma que sus poemas suenan inconfundiblemente suyos.

Las preocupaciones fundamentales de Blas de Otero, e incluso su propia evolución desde el desarraigamiento hasta el compromiso, no son algo atípico en el panorama de la poesía española de posguerra. Su singularidad, pues, no hay que buscarla en este sentido, sino en haber sabido encontrar una voz tremendamente personal, mediante unos específicos recursos estilísticos. En primer lugar llama la atención su inicial verso bronco que evoluciona hacia un decir más directo y, finalmente, hacia una liberación absoluta de cualquier clase de ataduras. Ya en sus primeros libros destacaba una poderosa imaginaría que establece insólitas relaciones y el uso de un léxico que no tiene reparos en acudir a fuentes muy distintas, desde cultas hasta populares y coloquiales, además de una gran afición a variaciones

expresivas, a juegos lingüísticos. La seguridad en el decir le lleva a practicar con absoluta desenvoltura el "collage" y a un empleo que es muy característico suyo (aunque tenga su tradición en nuestras letras): el uso de frases prestigiosas, de fragmentos literarios, de citas de versos, rehechos con una nueva e intencionada expresividad. En suma, Blas de Otero es uno de los máximos poetas de toda la posguerra y su obra, poco voluminosa, es el feliz resultado de una acuciante problemática más un peculiar sistema estético.

2.7. El teatro desde 1936. El drama realista: Buero Vallejo, Lauro Olmo y José Luis Alonso de Santos.

La evolución del teatro español, como la de otros géneros, estuvo determinada por la Guerra Civil y sus consecuencias. Durante la contienda se desarrollaron distintas orientaciones dramáticas tanto en la zona nacional como en la republicana: forma sainetesca (Arniches); comedia burguesa (Pemán); comedia poética (Alberti); drama testimonial (Juan Ignacio Luca de Tena y Manuel Azaña); teatro de circunstancias o teatro de urgencia (Max Aub y Alberti)... El final de la guerra significó una ruptura con una serie de tendencias renovadoras que habían alcanzado al teatro español durante los años 30. Así, a partir de 1939, el panorama escénico quedó marcado por el exilio de autores como Max Aub, Alejandro Casona y Rafael Alberti que, habiendo iniciado su carrera literaria antes de 1936 y, alejados de España, siguen trayectorias diferentes, y por la desaparición de dramaturgos que murieron durante esos años (García Lorca, Valle Inclán, Miguel Hernández...)

En los años de posguerra, la escena española estuvo dominada por un teatro "nacional", al servicio de la dictadura. Las dos líneas dramáticas que triunfaban entonces, la comedia burguesa y el teatro de humor, tenían como rasgo común la evasión de la realidad de la época.

La **comedia burguesa** siguió el patrón benaventino con autores como José María Pemán, Joaquín Calvo Sotelo, Juan Ignacio Luca de Tena y José Antonio Jiménez Arnáu, dramaturgos comprometidos ideológicamente con el régimen; sus obras colaboran con la ideología dominante al ocultar hechos y realidades. Esta comedia burguesa de evasión tiene las siguientes características:

- Es, ante todo, una "pieza bien hecha", muy bien construida y en la que los valores literarios son a veces de gran calidad. Los autores de esta tendencia buscan la sonrisa pero también una cierta inquietud.
- Suele existir una crítica suave, moral o social, pero no busca ni la ruptura ni el escándalo.
- El universo de estas comedias es siempre el burgués, medio, acomodado o alto y todos los conflictos suelen desarrollarse con la más exquisita corrección.

La tendencia de comedia burguesa de evasión va a ser cultivada a partir de los años 50 por autores más jóvenes como Jaime Salón, Alfonso Paso, Jaime de Armiñán y Antonio Gala (aunque en varias de las obras de este último se planteen problemas reales y hasta casi sociales).

Por lo que se refiere a la segunda línea dramática señalada, antes de la guerra se había iniciado una renovación del **teatro de humor**, protagonizada especialmente por Enrique Jardiel Poncela y Miguel Mihura, que alcanzó su desarrollo mayor y comenzó a ser aceptado por el público en los largos años de posguerra. Apoyándose en unos principios de dislocación de la realidad o choque de mundos irreconciliables, que provocan el absurdo, rompe con los procedimientos al uso de la comicidad. Se trata de un teatro intelectualizado que, a través de lo inverosímil o la superposición de ambientes dispares, pone en tela de juicio las razones de la lógica o las estructuras sociales, aunque a veces no tenga prevista una intencionalidad crítica.

A finales de los años 40 irrumpió el **teatro realista**, de denuncia de la realidad. El detonante fue el estreno, en 1949, de *Historia de una escalera*, de Antonio Buero Vallejo, una obra crítica y revulsiva que parece enlazar con el drama social. La tendencia quedó confirmada con la puesta en escena, en 1952, de *Escuadra hacia la muerte*, de Alfonso Sastre y con los dramas de otros autores como José Martín Recuerda, José María Rodríguez Méndez, Ricardo Rodríguez Buded, Lauro Olmo y Carlos Muñiz. Todos estos autores englobados por la crítica bajo el rótulo de "Generación Realista", obtienen los principales premios de teatro, son estimulados por la más notable revista del momento "Primer Acto" y llegan a estrenar sus obras, con

mayor o menor dificultad, a fines de los 50 y los 60, convirtiéndose en la conciencia crítica del Régimen que termina (salvo en el caso de Buero) proscribiéndolos.

Por otra parte, desde mediados del siglo XX surgieron orientaciones dramáticas innovadoras tanto en lo formal como en el contenido de las obras: en los años 50, el **teatro de vanguardia** representado por Fernando Arrabal y Francisco Nieva, y en los 60, el **teatro simbolista**. Los dramaturgos de una y otra línea tuvieron grandes dificultades para la puesta en escena de sus obras en la España franquista no solo por la censura sino por el público. Estas dramaturgias se vieron influidas por las innovaciones teatrales europeas, especialmente por dos tendencias:

- Teatro del absurdo, cuyos representantes, Samuel Beckett, Eugène Ionesco y Arthur Adamov, tenían en común la conciencia de vivir en un mundo degradado y la necesidad de denunciarlo. El lenguaje pretendía expresar la crisis de comunicación y el absurdo social en que se encontraba el ser humano.
- Teatro de la crueldad. Su iniciador, Antolin Artaud, llevó a escena situaciones crueles que subrayaban la incomunicación, restauró el carácter místico y ritual de los orígenes teatrales y procuró el contacto directo entre espectáculo y público.

Pero en los años 60 el teatro que triunfaba verdaderamente en los escenarios era un teatro evasivo, heredero de la comedia burguesa, totalmente alejado de estos experimentos vanguardistas. A finales de esa misma década surgieron los primeros grupos de **teatro independiente**, muchos de los cuales entraron progresivamente en los circuitos del teatro comercial. Estaban formados en su mayoría por universitarios que recorrían el país con un repertorio vanguardista y que, con frecuencia, ponían en escena sus propias creaciones colectivas.

Estos grupos, entre los que podemos citar a "Tábano", "Teatro Independiente" y "Los Goliardos", frente a la alternativa del teatro realista, optan por recoger las influencias del teatro extranjero de vanguardia ya citadas. Paralelamente la crítica, ya que no el público, empieza a descubrir una nómina importante de nuevos autores que, si políticamente se destacan frente al Régimen, formalmente imponen

cambios sustanciales en la concepción escénica. De esta nómina sobresalen tres dramaturgos: el ya mencionado Francisco Nieva, Luis Riaza y Miguel Romero Esteso.

Finalmente, las últimas dramaturgias, surgidas desde 1975, se inclinan por un teatro de temas contemporáneos, de estética realista y de una moderada renovación formal.

Volviendo al teatro de los años 50, uno de los fenómenos más interesantes para nuestra escena tuvo su nacimiento en 1949 con el estreno de la obra ya mencionada *Historia de una escalera* con la que saltó a la fama como autor dramático Antonio Buero Vallejo. Con ella surge lo que se ha conocido como **generación realista**.

Poco antes, en 1945, Alfonso Sastre había hecho pública su repulsa por el teatro comercial al uso. En 1950 redacta un famoso manifiesto, junto a José María de Quinto, en el que declara que no es tiempo de preocupaciones estéticas, sino de urgencias sociales; el teatro debe convertirse en un arma didáctica y revolucionaria. La apasionada campaña de Sastre desemboca en una polémica con Buero Vallejo en el año 1960. Mientras que Buero defiende la eficacia de un teatro "posibilista" que, conocedor de los condicionamientos a que se enfrenta (censura, público...), recurre a fórmulas simbólicas para poder analizar la realidad española, Sastre se inclina por un teatro "imposibilista", que se niega a tolerar condiciones y no renuncia al realismo más directo. El resultado fue que Buero Vallejo continuó estrenando y construyendo una obra de notable calidad mientras que Alfonso Sastre se estrelló muchas veces con la censura y encontró dificultades para estrenar, como sucedería con muchos de sus contemporáneos.

La técnica dramática de la generación realista era, en cierto modo, similar a la del teatro convencional. Pero no se trataba de un teatro de evasión, no era un puente que se elevara de la triste realidad a la manera del puente poético de los garcilasistas. Se trataba de una toma de conciencia de la realidad circundante que, paradójicamente, iba a ofrecer novedades. Las formas estéticas de los autores censados en esta corriente no presentarán uniformidad, pero tendrán en común su inconformismo.

Los rasgos característicos de toda esta generación serán los siguientes:

a) universos populares o humildes, rompiéndose así con los universos típicos burgueses del teatro convencional y de la comedia burguesa de evasión;
b) personajes populares, humildes, de la clase obrera sobre todo, o burgueses marginados y asociales;
c) argumentos basados en la realidad más cotidiana: paro, emigración, lucha por la vida, sobre todo.

En cuanto a la intención o motivación interna, este teatro se caracteriza por la crítica de la injusta situación social en la que se encuentran sumidos los protagonistas. Dicha crítica de la sociedad no siempre ofrece soluciones: puede contentarse con denunciar un injusto estado de cosas sin aportar ninguna solución. Con respecto a la forma, la mayor parte de las piezas intentan recoger el habla común de las clases humildes: rompen así con la comedia bien hecha, donde el diálogo era una pieza literaria; ahora se quiere que el lenguaje de la calle entre en el teatro.

Como hemos señalado, los autores realistas conciben sus obras en ambientes populares, los mismos ambientes en que siempre se desarrolló el sainete. La sociedad madrileña se ha hecho más compleja por los movimientos migratorios y sus problemas son diferentes, pero todavía el sustrato popular de entonces, visible en tipos, "argots" y ambientes, es rastreable en gran parte de las obras de la generación realista. Sin embargo, hay que constatar otras corrientes significativas como el realismo ruso (Chejov, Gorki...), el realismo americano de los años 40 y 50 (Williams) y algunos hombres del 98 (Unamuno y Valle Inclán, sobre todo).

La tendencia realista se desarrolla en dos etapas más o menos diferenciadas por las fechas de su aparición en los escenarios y que, aproximadamente, coincide con las décadas de los 50 y los 60. En la primera se incluirían a Buero Vallejo y Alfonso Sastre, y en la segunda autores como Martín Recuerda, Lauro Olmo, Carlos Muñiz y José Mª Rodríguez Méndez, entre otros.

Cuando el nombre de **Antonio Buero Vallejo** (1916) sonó en los ámbitos escénicos, el espectador medio no sabía que había sido un

represaliado político que estuvo en la cárcel con Miguel Hernández del que realizó el dibujo-retrato que todos conocemos hoy. El éxito que alcanzó desde el primer momento su obra *Historia de una escalera* fue desconcertante teniendo en cuenta la cartelera de la época llena de piezas de evasión. Como el *Juan José* de Dicenta, en el teatro anterior a 1936, fue el patrón inicial de un modo peculiar de llevar a la gran tribuna dramática problemas de carácter colectivo que superaron el escapismo o los conflictos de índole individual que dominaban el teatro convencional. La primera obra de Buero Vallejo supone una vuelta ejemplar a una realidad problemática concreta, a un realismo temático de signo crítico.

Había en *Historia de una escalera* algo de novedad, algo amargamente poético que le iba a permitir ser aplaudida por un público más heterogéneo que el habitual. Los problemas que se debatían en la obra tenían un alcance mayor de lo que pudiera parecer a primera vista. El estatismo social e individual que simbolizaba aquella escalera no afectaba solo a la clase que la habitaba; era un problema general de España que permanecía en una prolongada prostración de subdesarrollo. Buero Vallejo testimonió la frustración que afectaba a la casi totalidad de la sociedad española encadenando tres generaciones de una misma familia a aquella escalera.

El argumento alcanza tres épocas, 1919, 1924 y 1949, y tres generaciones representativas de un proceso cíclico y cerrado de ilusión y fracaso, si bien en el caso de Fernando (hijo) y Carmina (hija) la obra se interrumpe antes de que su ciclo se cierre, por lo que el destino queda en una interrogante. El autor se limita a presentar unas cuantas familias humildes de Madrid, avecindadas en una casa y asomadas a una escalera durante treinta años, transmitiéndose la vida y la angustia de padres a hijos en una estrechez impuesta en parte por unas estructuras sociales tan inamovibles como arbitrarias.

Hoy es fiesta (1956) también tiene un protagonista colectivo. Aparece aquí la imposibilidad de mejorar ligada a una azotea compartida por una modesta comunidad de vecinos que viven su día de fiesta a la espera del premio gordo de la lotería, premio que no va a redimirlos de su condición, sino solo a aliviarla. Todos los personajes coinciden en una misma cosa: la espera. Pero difieren en el contenido y en el modo de su esperanza. El punto culminante de la acción se encuentra en el tercer acto; sobre los vecinos cae como una

bomba la noticia de que les ha tocado el premio gordo de la lotería, con la consiguiente explosión de alegría seguida de una explosión de cólera colectiva al enterarse por Daniela de que es mentira, de que Doña Balbina, su madre, les había vendido participaciones de un décimo ya caducado pensando que no tocaría y empujada por su necesidad de comer. Doña Balbina, la única que no esperaba nada, ha jugado con la esperanza de los vecinos. Estos la juzgan culpable y deciden castigarla; después la perdonan.

Con *Las cartas boca abajo* (1957) termina Buero, por el momento, un período de teatro más abiertamente "realista", un teatro, sin embargo, cargado de complejas significaciones que proporcionan abundantes reflexiones filosóficas. En esta obra el dramaturgo se plantea una nueva investigación sobre la autenticidad. Juan y Adela, que aparentemente presentan una cara de felicidad, no han superado en sus años de convivencia la terrible mentira que los une. "Los dos mantenemos nuestras cartas boca abajo en vez de enseñarlas..., y poco a poco se malea el juego", dice el marido.

La primera gran ruptura formal en el teatro de Buero se produce con *Un soñador para un pueblo* (1958). El héroe, Esquilache, responde a la conocida tipología del autor del personaje tenaz y recto sometido a la vida del medio. Lo más significativo en la obra es el punto de vista adoptado para contar la historia: estar de parte de Esquilache al que Buero presenta con el perfil de un buen gobernante, de proceder moderno e inteligente. Un elemento dramatúrgico fundamental que incorpora Buero desde esta obra es el narrador explícito. Aquí es un ciego que cumple cierta función escenográfica al ser verdadera cortina que cierra y abre las secuencias además de indicarnos, didácticamente, el día en que transcurre la acción.

En *El concierto de San Ovidio* (1962) recupera Buero dos de los temas ya vistos con anterioridad: el de la ceguera como metáfora junto a la utilización falaz del artista. El elemento histórico viene dado por la fábula de una orquesta de ciegos del Hospicio de los Quince Veinte, en el París prerrevolucionario de 1771. La novedad más sobresaliente de esta obra quizá sea la utilización de la música en directo, anunciada en el coro de *La tejedora de sueños*.

Con *El tragaluz* (1967) Buero Vallejo prosigue en la tragedia moderna ambientada en la contemporaneidad de la España de los

vencedores y vencidos. La acción sucede en Madrid y, aunque estamos ante una familia de las que perdieron la guerra, los dos hijos representan de nuevo el viejo tema del cainismo.

En 1970 con *El sueño de la razón* regresa Buero a la temática histórica a través de otra figura insigne en la pintura española, Goya, y también sigue con el tratamiento de uno de sus temas favoritos: la lucha por la libertad e irreductibilidad del individuo.

El teatro de Buero Vallejo (del cual solo hemos reseñado algunas obras) es un teatro de la esperanza, de la fe incluso, en el hombre; todas sus obras contienen una profunda reflexión sobre la condición humana universal, aunque con frecuencia se refieran a España, y sus personajes, muchas veces enfrentados entre sí por su diferente forma de entender la vida, encarnan en sus actitudes los dramas, las miserias y las grandezas del individuo. Por ello sus obras emocionan, conmueven y plantean problemas para que el espectador se sienta implicado.

Por otra parte, Buero huye del virtuosismo estilístico. Su prosa es precisa y clara pues busca la comunicación directa con el público. Como es lógico el ambiente en el que se desarrolla cada obra determina el empleo de diversos registros lingüísticos que van desde el pintoresco desgarro del sainete (*Historia de una escalera*, *Hoy es fiesta*) al intenso lirismo de algunas escenas. En conjunto, predominan en su obra las tonalidades propias del teatro naturalista.

Lauro Olmo (1923-1994) es un hombre de formación autodidacta cuya carrera literaria se inició en los años 50 con un libro de versos. Cultivó también la narrativa. En el terreno dramático aborda el realismo crítico desde unos supuestos estéticos próximos al sainete. Él quería ampliar "el censo de personajes del teatro español", e inició esa aspiración con ***La camisa*** (1963) que tenía una misión testimonial y crítica (según el autor es "un honrado intento de poner en marcha un teatro escrito para el pueblo") similar a la que en su momento tuvo *Historia de una escalera*. El drama de Lauro Olmo está referido a un problema muy concreto y de grandes efectos sociales en los años 60: la incesante emigración de españoles hacia Europa (Alemania en concreto). Pero la frustración y la impotencia no son absolutas aquí, como en la obra de Buero Vallejo; se producen por la imposibilidad de conseguir unas condiciones de vida dignas en su

propia patria, pero, con toda su crudeza, la puerta abierta de la emigración deja una salida.

La camisa explota un marco costumbrista pero no hace costumbrismo. Olmo trata de encontrar en el lenguaje popular una mayor fuerza expresiva para su protesta y toma de conciencia; sin duda nos encontramos con el primer drama obrero y popular de la posguerra. Desfilan por la obra personajes de un submundo de chabolas y miseria, de viejas tascas y degradación humana que ronda la delincuencia, personajes tragicómicos, esperpénticos, sumidos en la incultura, hacinados por la emigración y abocados a otra más dolorosa.

En la obra están presentes el paro y el hambre y, dominándolo todo, el símbolo burgués, la camisa, de segunda mano, comprada en el Rastro, con la que Juan tendrá la "apariencia" adecuada para conseguir un empleo y evitar así la emigración. Al final esta "mascara" burguesa resulta ineficaz y se queda en la cuerda del tendedero, simbólicamente, como ahorcada. *La camisa* es la tragedia del desarraigo y su héroe, Juan, el hombre que contra todo y a pesar de todo se niega heroicamente a desarraigarse.

El ambiente castizo de los bajos fondos madrileños vuelve a repetirse en *La pechuga de la sardina* (1963). Como en las otras obras de Olmo se nota la herencia de Arniches, Valle Inclán y una cierta técnica benaventina. Es un drama agónico tejido en torno a la soledad de seis mujeres, cada una con sus problemas y circunstancias personales, que coinciden en una modesta pensión madrileña. Domina la obsesión por el sexo, en medio de una atmósfera represiva inmejorablemente encarnada por doña Elena, una solterona esperpéntica "made in Spain". Como en otras obras de la época, el problema de la frustración erótica aparece vinculado al entorno social.

Tras haberse iniciado en la senda del esperpentismo, *La condecoración*, estrenada en Burdeos en 1965 y en España en 1977, supone formalmente una vuelta a los dominios del realismo convencional. La obra muestra, en el seno de una familia y en medio de una atmósfera de desencanto colectivo, el enfrentamiento entre dos generaciones: la de los que ganaron la guerra y la de los que se rebelan contra el orden resultante, representados en el padre y el hijo.

La condecoración con que se premian los servicios de uno viene a ser símbolo del miedo contra el que lucha el otro.

El cuerpo (1966) es la tragicomedia del forzudo en decadencia. Mezcla costumbrismo y esperpento. Su protagonista es un grotesco cincuentón que solo vive para cuidar de su cuerpo y que se resiste a admitir el paso del tiempo.

English spoken (1967) viene a ser como una continuación de *La camisa* con otros personajes. Supone el retorno de los emigrados al ambiente castizo de Madrid y desarrolla lo que Monleón denominaba "sainete político". Es la obra de Olmo en la que el lenguaje popular, lleno de gracia y desgarro, alcanza sus mejores registros. Se muestra el viaje de regreso de la experiencia migratoria con el mismo realismo descarnado del primer drama de Olmo y en un ambiente similar. La acción gira en torno a dos tipos humanos contrapuestos en los que el paso por Europa ha dejado una huella muy distinta: Carlos, el joven autodidacta y solitario, y el Mister, un vividor sin escrúpulos.

Pero quizá los ensayos técnicos más avanzados los realizó Olmo con *El cuarto poder*, una serie de piezas breves escritas entre 1963 y 1967, que tienen un dato en común: el poder de la prensa. En ellas conjuga el tono de farsa, el guiñol y la simplicidad de los entremeses.

Lauro Olmo aspira desde el primer momento a la creación de un teatro popular que pueda llegar a todos y expresa las inquietudes colectivas. Sin abandonar nunca su propósito, intenta luego dar a esa línea tradicional una estructuración moderna, sirviéndose de los dos máximos aciertos del teatro español de hoy: lo grotesco y lo esperpéntico. Sigue buscando el "fresco popular", pero sin ninguna pretensión de fidelidad fotográfica, en un tono gracioso y desgarrado a un tiempo.

José Luis Alonso de Santos, que se caracteriza por desarrollar una dramaturgia realista, generalmente situada en el mundo contemporáneo, nació en Valladolid en 1942. Durante sus años universitarios madrileños (es licenciado en Filosofía y Letras y en Ciencias de la Información) entró en contacto con el teatro independiente en el que se formó como actor primero y como director después.

Su primera obra data de 1975; los sucesivos textos dramáticos que escribió fueron representados en salas marginales. Pero tras llegar al teatro nacional María Guerrero con *El álbum familiar* (1982), conoce el éxito en las salas comerciales. Esta obra llega a ser una verdadera reflexión autobiográfica. El protagonista, José Luis, narra la historia, sin que el autor proponga decorado alguno, actos ni cuadros ni situaciones concretas, para que se vaya construyendo según fluyan los conflictos. Teatro sin lugar ni espacio; es el tiempo (en el constante ir y venir del recuerdo) quien verdaderamente protagoniza la obra.

Pero la obra que supuso su lanzamiento profesional fuera de la órbita habitual del teatro independiente, aunque influido por él en bastantes aspectos formales, **fue *La estanquera de Vallecas*** (1981) que supone un nexo entre determinadas formas sainetescas, socializadas por Lauro Olmo, y un comportamiento actual de la juventud marginada, que desarrollará posteriormente con otros títulos.

Su comedia *Bajarse al moro* (1984) constituye una parodia de la estructura social a través de situaciones cómicas y trágicas. Elena, una joven que ha huído del hastío de su hogar, se refugia en casa de Chusa y del primo de esta, Jaimito, representantes de la marginalidad, y está dispuesta a acompañar a su anfitriona a Marruecos para comprar droga. Finalmente, Chusa irá sola y será encarcelada; mientras, su novio, el policía Alberto, se enamora de Elena.

La circunstancia social de abordar un tema de enorme actualidad (la liberación que con el consumo de drogas hace la juventud de los 80 ante sus problemas), además de utilizar la clave de sainete madrileño, hizo que el público aceptara con gran entusiasmo una fórmula que parecía nueva pero que se utilizaba mucho tiempo atrás. Como todo sainete, es en la delimitación de tipos, en el chispeante diálogo, donde encuentra los mejores momentos. La obra es un excelente retrato de una época que propone unos interesantes factores de reflexión nacidos del deseo inicial que mueve a sus personajes a sobrevivir.

No ha logrado después Alonso de Santos una conexión entre escenario y espectador tan lograda, un éxito de público similar. *La gran pirueta* (1986) fue rechazada por la crítica, alegando falta de consistencia de la conocida historia de circo, arrastrada por una dudosa combinación de humor y sensiblería. Con *Fuera de quicio*

(1987) Alonso de Santos insiste en la recuperación de géneros españoles propios de décadas pasadas a los que dota de información verbal de actualidad, no dramatúrgica. En este caso son personajes "locos" que viven una disparatada historia de crímenes en los sanatorios donde están internados. Los ingredientes no pueden ser más próximos a las comedias de Jardiel: orates, asesinatos, el fantasma de la asesinada, un policía más ido que los propios locos, etc. Las notas de actualidad (referidas a las primeras elecciones democráticas) son, sin embargo, escasas. Sus últimos éxitos han sido: *La sombra del Tenorio* (1994), *Dígaselo con Valium* (1993) y *Hora de visita* (1994).

2.8. El cuento español en el siglo XX: Francisco Ayala, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute y Antonio Muñoz Molina.

El cuento de fines del siglo XIX respondía, por lo general, a un paradigma de orientación realista/naturalista que eludía, por sistema, cualquier manifestación innovadora o rupturista. Este cuento adoptó como principio básico el de verosimilitud, con tendencia al reflejo del ambiente urbano y burgués y cuya finalidad era casi siempre aleccionadora.

Los autores de principios del siglo XX apuntarán paulatinamente hacia un nuevo tipo de relato en el que destaca la importancia concedida a los espacios interiores y a un tipo de perspectiva y entonación que podríamos llamar "líricas". Si el modelo del siglo XIX se caracterizaba por el peso de una acción externa que se desarrollaba mediante un conjunto de personajes al servicio del argumento y culminaba con un final decisivo, todo ello en el lenguaje discreto y práctico del realismo, el de los inicios del XX prestará especial atención al mundo de la interioridad (estados de ánimo, sentimientos, percepciones individuales...), gozará de una mayor libertad estructural, tenderá hacia los finales abiertos y empleará un vocabulario y una sintaxis densos, que buscan la evocación sin eludir los recursos propios del poema.

No obstante, hay que señalar que ni siquiera los grandes creadores de la narrativa moderna con la que arranca el siglo XX, Unamuno, Baroja (aunque sus cuentos están más próximos a las exigencias

actuales, como en *Vidas sombrías* donde hay estampas, alguna digresión que pasa por cuento y hasta un breve ensayo, "Patología del golfo"), Azorín o Valle (que en *Jardín umbrío* apunta al esperpento y que posee un sabor goyesco y de revulsivo social), lograrán alejarse de forma radical del modelo establecido, y cuando finalmente lo consiguen, la nueva fórmula narrativa tardará en imponerse y no llegará a consolidarse como vía alternativa hasta fechas más tardías.

Entre 1909 y 1939 una serie de autores apostó por la **novela corta** como fórmula de éxito comercial. Es la llamada "promoción" de "El Cuento Semanal" que a lo largo de tres décadas supo mantener una muy rentable posición intermedia entre la "alta" cultura y la cultura popular y proletaria, suministrando ficciones que satisfacían los deseos y las aspiraciones de una clase media lectora cuyos intereses no iban mucho más allá del mero entretenimiento. La contribución de todos estos autores, que cultivaron también el cuento, no es muy importante porque en realidad no pretendían innovar y se conformaban con no alejarse mucho de lo que sus lectores esperaban de ellos.

Asimismo, durante estos años escriben y publican relatos otros autores que gozaron de fama y reconocimiento. Es el caso de Wenceslo Fernández Flórez (*Tragedia de la vida vulgar*, 1922), de Ricardo León y del crítico y periodista Álvaro Alcalá Galliano que publicó una serie de cuentos (entre otros, los recogidos en *El jardín de las hadas*, 1918) y novelas cortas.

El breve período **vanguardista** español de los años 20 y 30 tiene también una vertiente narrativa. El impulso de ruptura y el ímpetu iconoclasta y renovador no son privativos de los poetas, sino que la experimentación se extiende también al territorio de la prosa y el relato. En lo que se refiere al cuento o relato breve hay que señalar que, al igual que sucedió con la novela extensa, rompe los moldes establecidos y se vierte en fórmulas híbridas y ambiguas. De hecho, el mismo rótulo "cuento" desaparece y es sustituido por términos imprecisos que eluden las taxonomías tradicionales: "narración", "prosa", "fragmento", "trozo", "noveloide" o "embeleco". Lo importante, en todo caso, es que estos nuevos tipos privilegian una escritura en la que predomina la construcción y el estilo en un constante afán de perfección formal, y en la que lo poético, lo narrativo y lo ensayístico se combinan.

Es en este contexto en el que cabe entender la producción cuentística de autores como Ernesto Gimenez Caballero o Antonio Espina, que recogen sus relatos en libro, o los textos, publicados en revistas, de Buñuel, Gerardo Diego, Dámaso Alonso o Juan Larrea, entre otros muchos. Ligeramente distintos serán los relatos que componen otros contemporáneos como Pedro Salinas o José Moreno Villa, en los que la innovación tiene el contrapeso de un cierto clasicismo y en donde se mantienen algunas convenciones argumentales y es posible reconocer una concepción del personaje literario no muy alejada de la tradicional. Junto a estos autores cabría mencionar también a Benjamín Jarnés, que publicó narraciones y relatos en las revistas de vanguardia.

Durante los años 30 hay que consignar dos hechos de diferente naturaleza pero que aparecen unidos: la efervescencia político-social con la consiguiente politización de amplios sectores de la sociedad española, por un lado, y el progresivo abandono de la experimentación vanguardista que va perdiendo su prestigio entre sus propios cultivadores y también entre el pequeño grupo de críticos que había alabado sus logros, por otro. Tras la caída de Primo de Rivera y el posterior triunfo de la Segunda República, las demandas y las presiones de público y sociedad no van a ser ya las mismas. De ahí que se hable de ***rehumanización*** y de *compromiso*. Este es el camino emprendido por los denominados novelistas sociales que, como Díaz Fernández, llevaban ya tiempo tratando de conciliar renovación estética y compromiso ético, político y social. Junto al libro de relatos de este autor, *El blocao* (1928), habría que citar los once relatos que escribió Andrés Carranque de los Ríos, todos ellos publicados en revistas y periódicos de la época.

El acontecimiento político y cultural de mayor relevancia tras el final de la guerra civil española es, sin duda, el del **exilio**. Los escritores que abandonan España tienen diferentes edades en el momento de su partida y pertenecen a diversas promociones literarias, tendencias y estilos. Además, la vivencia del exilio adquiere distintos matices según el estado anímico de quien lo sufre. Para algunos escritores, las experiencias de la Guerra Civil y sus posteriores consecuencias serán temas recurrentes en sus relatos; para otros, asunto incidental y transitorio y hay, por último, quien evita casi por completo la mención de su experiencia biográfica y

generacional, desplazando su atención hacia cuestiones más abstractas y menos vinculadas con la historia inmediata. De entre los escritores exiliados habría que destacar la narrativa breve de Arturo Barea, Paulino Masip, Rafael Dieste, Rosa Chacel, Ramón J. Sender, Max Aub, Francisco Ayala, Segundo Serrano Poncela y Manuel Andujar.

La narrativa breve que se produce desde el final de la guerra hasta comienzos de los años 50 es la que peor conocemos, la menos leída y estudiada. Los cuentos que se publican en esos años, salvo pocas excepciones, solo han sido accesibles en las últimas décadas a través de unas pocas antologías, especialmente la de Francisco García Pavón y Medardo Fraile. Tanto en el relato extenso como en el breve, la tendencia predominante será la *realista*, muchas veces de corte decimonónico.

Entre los escritores de cuentos de la época destacarán nombres de generaciones anteriores como Tomás Borrás, Azorín o Wenceslao Fernández Florez, y otros difíciles de situar como Samuel Ros, Rafael Sánchez Mazas o José María Sánchez Silva. Diversos estudiosos han señalado que los libros en que se recogen relatos breves representan solo una parte de lo que se publica, de forma que para realizar una historia del género sería necesario estudiar las publicaciones en las que, con mayor o menor frecuencia, aparecen: "ABC", "Arriba", "Destino", "Escorial", etc. Habría que añadir que no todas ellas mantenían un criterio literario, sino que en algunas domina la intención didáctica y moralizante y en otras la claramente política.

En cualquier caso, el rasgo que resulta característico en la época es el enfoque argumental del cuento. El cuento se organiza en torno a un argumento sencillo que suele desembocar en un final sorprendente. Se busca el entretenimiento, la diversión, siguiendo unas pautas realistas en las que las coordenadas espacio-temporales son reconocibles por el lector. El contexto histórico-social explica la abundancia de la temática amorosa y sentimental, o la narración de tipo costumbrista que refleja aspectos superficiales de la vida diaria. En algunos casos, como vía de escape de la dura realidad de la posguerra, se da también la temática maravillosa o fabulista.

Por estas características, parece lógico que no se presenten grandes innovaciones técnicas o estilísticas y, por tanto, el diálogo y la narración en primera o tercera persona se mueven en los cauces

tradicionales, sin que se recurra a procedimientos complejos para reflejar la conciencia del personaje.

Destacan los cuentos de Cela (que cultiva preferentemente lo que él llama "apunte carpetovetónico", ni cuento, ni artículo, pero más cerca del cuento que otra cosa cualquiera; sus principales cuentos son *Esas nubes que pasan, El bonito crimen del carabinero* y *Once cuentos de fútbol*), Delibes (cuya más importante colección de cuentos es *La partida*), Álvaro Cunqueiro, Alonso Zamora Vicente, Francisco García Pavón (que ha publicado varios libros de cuentos y cuya línea más intensa y cultivada alude en general a tipos, sucesos, costumbres y tradiciones del medio rural manchego), Jorge Campos (sus cuentos tienen como características la sencillez, cotidianidad, equilibrio y sentido del humor suave; esto se ve en su cuento "Corrida de toros"), Juan Perucho...

Los autores de la *promoción de medio siglo*, o de los cincuenta, buscan dar testimonio de lo que ocurría en el país, que era silenciado por la prensa y los autores del régimen, y ven en el cuento un vehículo óptimo por su brevedad, su accesibilidad y su distribución. Buena parte de sus miembros se iniciaron en la literatura con las formas breves del relato e incluso muchos de ellos lo han seguido cultivando mientras lo simultaneaban con sus novelas extensas. Es el caso de Fernández Santos, Ana María Matute, Alfonso Grosso y otros.

La importancia que se concede a este género y el número de autores que lo practican hacen que la crítica haya considerado los **años 50** como la "edad dorada" del cuento. Nunca alcanzó este género una difusión tan considerable, nunca antes se valoró en tan alto grado, nunca la nómina de cuentistas, permanentes u ocasionales, sería tan nutrida. Además, comienzan a convocarse algunos premios importantes: "Sésamo", "Leopoldo Alas", "Hucha de oro"... La dignificación del género era, en los años 50, un hecho. También hay que citar las revistas que les dieron acogida como "Revista Española", "Acento cultural", Ínsula", "Cuadernos Hispanoamericanos", "Papeles de Son Armadans"..., aparte de periódicos como "Arriba", "Ya" y el ya citado "ABC".

El tipo de realismo que practican estos autores tiende a concentrarse en un corto período de tiempo, unas horas o un día, y las coordenadas espaciales en que se sitúa el relato suelen ser reconocibles para el lector. La acción se concentra en un suceso, en el

retrato de un personaje o de un ambiente sin que se presente un desarrollo novelesco como el de una vida o una serie de acontecimientos interesantes. En muchos casos el cuento no tendrá un desenlace, no encontraremos una sorpresa final, porque se trata de reflejar la vida cotidiana, los problemas comunes de personajes comunes que no viven nada extraordinario.

El número de cuentistas de este período es bastante amplio; junto a autores conocidos como Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaite, Ana María Matute, Juan y Luis Goytisolo, Jesús Fernández Santos, Juan Marsé..., habría que mencionar a otros menos conocidos pero de gran interés como José María de Quinto, Josefina Rodríguez, Antonio Prieto, Ricardo Doménech, Jesús López Pacheco o Jorge Ferrer Vidal.

Durante los **años 60** hasta aproximadamente el final del régimen de Franco, la narrativa toma un camino "experimental". Frente a la homogeneidad de la narrativa social de la década anterior, se practicarán múltiples formas y tendencias, subrayándose el carácter artístico del texto y quedando al margen la función testimonial o política.

Al desprenderse el relato de las técnicas objetivas, el narrador cobra mayor importancia, incluso puede observarse que el diálogo es utilizado de manera poco realista y el relato llega a convertirse en autorreferencial. También se produce una ampliación de los registros lingüísticos con la utilización de diversos tipos de lenguaje en los que cobra mayor importancia la ironía y la parodia. Se pasa de un intento de representar la sociedad y sus problemas a una temática que, aunque no pierde completamente el referente real, se ocupa más del individuo. Algunos autores representativos del momento son Juan Benet, Juan García Hortelano, Francisco Umbral y Antonio Pereira.

Según algunas opiniones, durante las **últimas décadas del siglo XX**, el cuento estaría postergado, olvidado por editoriales e instituciones culturales, falto de estímulos y de lectores. Sin embargo, en otras opiniones se subraya la atención que le dedican editoriales como Alfaguara, Alianza, Anagrama, Mondadori o Tusquets; el gran número de antologías publicado (de cuentos de terror, eróticos...) y su difusión en periódicos como "ABC", "El País" o "La Vanguardia". También durante los años 80 varias revistas dedican números

monográficos al estado del cuento, como "Ínsula" y "República de las Letras", sale la revista "Lucanor", dedicada en exclusiva al cuento y algunos de los premios que se convocan siguen gozando de gran prestigio. A este respecto, desde hace algún tiempo, cualquier ciudad que se precie se siente predispuesta a convocar un concurso de cuentos que, además de la dotación económica, puede proporcionar al autor la satisfacción de ver publicado su relato en la próxima antología que edite el ayuntamiento en cuestión.

Al igual que en el terreno novelístico, puede afirmarse que la *diversidad* sería la característica del relato corto en los últimos años. Pueden encontrarse relatos psicológicos, policíacos, fantásticos, etc. Frente al experimentalismo de finales de los años 60, se dará una vuelta a la narración clásica en la que resulta fundamental el argumento. Son muchos los autores de esta época que cultivan el cuento; entre ellos podríamos citar a Luis Mateo Díez, Álvaro Pombo, Javier Marías, Esther Tusquets, José María Merino, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Rosa Montero, Juan José Millás, Almudena Grandes...

La obra narrativa de **Francisco Ayala** (Granada, 1905), uno de los autores del exilio que más y mejor atención crítica viene recibiendo desde hace años, se reduce a unas seis novelas y a un conjunto de cuentos y novelas cortas. Aunque la producción de relatos de Ayala no es muy extensa, figura entre los cuentistas españoles más destacados por su sobrio y depurado estilo.

Los primeros libros de creación que Ayala publica en el exilio, *Los usurpadores, La cabeza del cordero* (ambos en 1949) e *Historia de macacos* (1954) son, precisamente, recopilación de un puñado de relatos, algunos publicados ya en revistas desde 1939 y otros inéditos.

En 1971 se publica *El jardín de las delicias* que recoge prosas redactadas en distintas etapas (desde 1941) integrándolas en una unidad superior que no ha dejado de crecer en sucesivas ediciones y que puede ser considerada como un compendio de la última etapa creativa del escritor. Los relatos son muy breves, episodios de la vida cotidiana en su mayoría.

Los relatos de *Los usurpadores*, que reelaboran materiales históricos y literarios (están ambientados en diferentes épocas del pasado

español), se ofrecen como una distanciada reflexión potencialmente moralizante sobre el poder (el desconcertante ascendiente que tiene en sí mismo y el uso que hace de él el hombre para explotar a los demás) y el enfrentamiento civil y fraterno. La construcción de la trama responde a la intención de propiciar la reflexión por parte de un lector que debe extraer una lección de lo narrado. El cuento más conocido de este libro, "El hechizado", se considera, generalmente, la mejor obra de Ayala e incluso uno de los mejores cuentos de la narrativa contemporánea.

Los cuatro relatos que componen el volumen titulado ***La cabeza del cordero*** comparten el mismo propósito: proporcionar al lector una visión compleja de la Guerra Civil española, de sus consecuencias y de sus antecedentes. Ayala se ocupa del desgarro emocional que dividió a los españoles; los cuentos, por tanto, tienen poco que ver con las batallas militares. Los relatos son responsabilidad de sus protagonistas los cuales rememoran acontecimientos y sucesos relacionados, directa o indirectamente, con la tragedia de 1936. En el espejo de sus palabras se refleja parcialmente su drama personal (en el contexto de una catástrofe colectiva) y el interés reside tanto en lo dicho abiertamente como en lo implicado (en lo que no se dice o se dice a medias)

Cada uno de los relatos incluidos en este libro además de ser un relato atractivo y artísticamente conseguido, contribuye con eficacia al tratamiento general de las duras y persistentes realidades de la sociedad humana. Ayala, incluyendo un mínimo de episodios militares, ofreciendo la íntima realidad de sus personajes y colocando a estos como hombres vulgares en situaciones verosímiles, ha conseguido que la guerra quede interpretada como crisis de la conciencia humana.

Los relatos de su siguiente libro, *Historia de macacos*, se adentran en el análisis (distanciado, irónico, humorístico) de la condición humana y anticipan el tono y la intención de lo que será su obra posterior. Lejos ya de las ficciones históricas, Ayala se ofrece ante el lector como un observador inteligente y perspicaz del comportamiento humano que conoce los resortes de la conducta individual y colectiva y que sabe desvelar el sentido de unos acontecimientos que se presentan, con mucha frecuencia, como ridículos o absurdos.

Ignacio Aldecoa (Vitoria, 1924 – Madrid, 1969) es la figura central del cuento español de la posguerra; escribió unos sesenta cuentos que forman un conjunto modélico en los años 50 y 60. A pesar de la calidad de sus novelas, Aldecoa es recordado hoy sobre todo como cuentista; la atención que dedica al género, la calidad de sus cuentos y la influencia que ejercerá sobre sus coetáneos, le convierten en uno de los autores más destacados del siglo XX.

Las historias de Aldecoa tienen un gran contenido humano y se centran en personajes desprotegidos y olvidados, entre los que figurarán algunos que simbolizan la libertad. La mayor parte de la crítica subraya que este autor no depende de una visión ideológica concreta y por ello su adscripción al realismo social habría que entenderla en un sentido amplio. El arte narrativo de Aldecoa, siguiendo la huella de Galdós y Dickens, se basa en una cuidadosa plasmación de los detalles, en la alusión y en la capacidad evocativa de su lenguaje.

En sus relatos se combinan el vitalismo y la fatalidad, y los temas existenciales de los mismos pueden englobarse en torno a tras grandes apartados: la soledad, la espera y la muerte. Sus personajes no se rebelan ante la injusticia y la adversidad, sino que muestran una resignación estoica. Otros temas que toca son el trabajo, la guerra, la burguesía, los condenados, los viejos y los niños y los seres libres.

Desde su primer libro, ***Espera de tercera clase*** (1955), presenta una madurez que mantendrá en los demás: *Vísperas del silencio* (1955), *El corazón y otros frutos amargos* (1959), *Caballo de pica* (1961), *Arqueología* (1961), *Neutral corner* (1962) y *Los pájaros de Baden-Baden* (1965). Aldecoa se propuso con este conjunto dar testimonio de la España de la posguerra que la prensa oficial trataba de ocultar y, un poco a la manera de Balzac, reflejar de una forma amplia esa sociedad. El retrato de la injusticia social que sufrían las clases trabajadoras y marginales iba en sus relatos acompañado de la crítica a una burguesía que mantiene o tolera esa situación y a un clero que colaboraba ideológicamente con ella. Pero también hay otra dimensión que encontramos con frecuencia en sus textos, y es la representación de la soledad del individuo; los débiles, los viejos y los niños son los que se enfrentan a ella. En su enfoque de esta dimensión humana se podría considerar a Aldecoa como un humanista que, al absurdo y la

angustia, contrapone el amor a los demás, la solidaridad y la inocencia.

Los relatos de Ignacio Aldecoa contienen la imagen fiel, "cruda y tierna" no solo de la posguerra española sino también de la década de los 60. Lo que más sobresale de su obra no es ya el amplio "corpus" de su cuentística, ni la variedad de temas, de ambientes y de personajes, sino la variedad de las técnicas empleadas y la riqueza compositiva, el esqueleto de sus cuentos.

La importancia de **Carmen Martín Gaite** (Salamanca, 1925 – Madrid, 2000) en las letras españolas es indiscutible pero la atención que la crítica ha dedicado a sus novelas se distancia bastante de la que ha dedicado a sus relatos. No obstante, el universo de Martín Gaite quedaría incompleto si no tenemos en cuenta ese magnífico conjunto de textos que muestran su interés en las relaciones interpersonales, su análisis de la situación de la mujer española en la sociedad contemporánea y su valoración del diálogo como forma de comunicación.

En alguna ocasión la escritora ha definido sus relatos, incluidos en su mayoría en *El balneario* (1955) y ***Las ataduras*** (1960), como cuentos de mujeres y su temática gira en torno a la rutina, la oposición entre pueblo y ciudad, las primeras decepciones infantiles, la incomunicación, el desacuerdo entre lo que se hace y lo que se sueña, el miedo a la libertad... Todos los relatos de *El balneario*, por ejemplo, presentan un personaje central que aprende una verdad sobre sí mismo o sobre su circunstancia como resultado de una crisis, de una situación extrema.

Los medios expresivos de Carmen Martín Gaite se nutren en especial de vivencias personales convenientemente elaboradas. Esto quizá limite el campo de trabajo, pero tiene la ventaja de la autenticidad.

La cuentística de **Ana María Matute** (Barcelona, 1926) tanto por su amplitud como por su calidad es una de las más interesantes de la época. Sobre todo durante las décadas de los 50 y 60, Matute publicó diversos volúmenes de relatos, entre los que sobresalen *Historias de la Artámila* (1961) y *Algunos muchachos* (1968), varias narraciones autobiográficas y un buen número de cuentos para niños.

En sus más de cien cuentos contrapone el mundo del niño al del adulto, desarrolla el problema de la justicia subjetiva y objetiva o analiza la apariencia y la realidad, el prejuicio y el fariseísmo, la soledad e incomunicación, la mezcla de amor y de odio en las relaciones humanas y la necesidad de evadirse de la vida corriente.

Su primer libro de relatos, *Los niños tontos* (1956), es un conjunto de textos donde se trata el mundo de los niños y está compuesto por fragmentos breves cuya prosa se aproxima al poema, conteniendo alguno de ellos pocos elementos narrativos. La técnica y el lenguaje se ajustan a la perspectiva de los protagonistas, niños incomprendidos o rechazados por los adultos, con frecuencia niños marginales o enfermos, que viven con intensidad en un mundo propio.

Historias de la Artámila es uno de sus libros de cuentos que más interés ha despertado. Lo constituyen relatos de corta extensión que se desarrollan en la Artámila, un espacio simbólico basado en el lugar en que la escritora pasaba sus vacaciones, Mansilla de la Sierra. Estos relatos presentan una problemática social, existencial o económica con un tono frecuentemente melancólico. Uno de sus temas fundamentales es el enfrentamiento entre la realidad y la ilusión, entre el mundo subjetivo del individuo y una realidad implacable.

Algunos muchachos está considerado como otro de sus mejores libros. Incluye relatos de mayor extensión que los anteriores y de nuevo encontramos el mundo de la niñez y la adolescencia y los temas obsesivos en su obra, como el de Caín y Abel o la presencia del odio y la envidia. Los protagonistas muchas veces presentan una doble vertiente, una cara inocente y otra culpable, siendo a la vez víctimas y malvados. En estos cuentos recurre insistentemente al simbolismo y al misterio; los enigmas no se solucionan, lo fantástico pasa a formar parte de la realidad. Todo esto produce un efecto poético.

También interesan los cuentos de Ana María Matute por su riqueza y variedad estructural. Algunos son breves impresiones líricas que difícilmente podrían denominarse cuentos (por ejemplo, "La niebla"); otros son historias anecdóticas tradicionales en las que el malhechor recibe su justo castigo ("La chusma") o que terminan con una complicación destinada al lector ("La conciencia"), cuentos sin

solución con escasos datos concretos (como "El hermoso amanecer"), enigmáticos relatos alegóricos ("No tocar"), etc.

En ***Nada del otro mundo*** (1993) aparecen la mayor parte de los relatos breves que **Antonio Muñoz Molina** (Úbeda, Jaén, 1956) había escrito hasta esa fecha, incluyendo tres que antes habían aparecido en un volumen titulado *Las otras vidas* (1988).

Si intentamos clasificar los relatos del autor encontramos tres grupos: un grupo de cuentos que reflejan de manera crítica las costumbres y tipos de la sociedad española contemporánea, como "Las otras vidas" o "Las aguas del olvido"; otro en que los protagonistas son individuos solitarios, condenados a la incomunicación en un entorno urbano, como "La poseída" o "Extraños en la noche"; y un tercer grupo que desarrolla argumentos extraordinarios o fantásticos. Hay que señalar que esas características a veces se combinan en un mismo relato, por ejemplo, lo extraordinario y la crítica social en "El cuarto del fantasma", un delicioso cuento de fantasmas lleno de registros irónicos y humorísticos.

TEXTOS

Un particular concepto de la mujer a principios del siglo XX

El segundo hijo que ha dado a Avito Marina ha sido niña. Ni la ha pesado, ni medido, ni abierto expediente al nacer; ¿para qué? ¿Hija? Carrascal vuelve a pensar en eso del feminismo, al que jamás ha logrado verle alcance. ¿Hija? Allá por dentro le encocora[59] la cosa, es decir, la hija.

Tiempo hace que se formara convicciones respecto a lo que la mujer significa y vale. La mujer es para él un postulado y como tal indemostrable; un ser eminentemente vegetativo. La galantería es enemiga de la verdad, piensa, y debemos a la mujer, en su pro mismo, la verdad desnuda y aun más que desnuda, descarnada, porque ¿es acaso verdad una verdad que no esté en huesos, demostrable?

-No hay cuestión feminista- decía años hace don Avito a su fiel Sinforiano, de sobremesa, en casa de doña Tomasa-; no hay cuestión feminista; no hay más que cuestión pedagógica, y en ésta se refunden todas...

Pero habrá cuestión pedagógica aplicada a la mujer... -se atrevió a insinuar Sinforiano

-¡Psé! Vista así la cosa... Lo peor es, amigo Sinforiano, eso de que la hayan puesto los hombres en un altar y la tengan allí, sujeta al altar, en mala postura, molestándola con incienso...

-¡Oh, muy bien, muy bien!...

-El fin de la mujer es parir hombres, y para este fin debe educársela. Considérola, amigo Sinforiano, como tierra dispuesta a recibir la simiente y que ha de dar el fruto, y por lo tanto, es preciso, como a la tierra, meteorizarla[60]...

-¡Qué teorías, oh, qué teorías, don Avito!

-Meteorizarla, sí. Mucho aire, mucho sol, mucha agua... De aquí que yo crea que es la mujer la que principalmente debe dedicarse a la educación física...

Teorías en que se afirma ahora Carrascal después de su matrimonio. La mujer representa la Materia, la Naturaleza; material y naturalmente hay que educarla, por lo tanto.

---

[59] *Encocorar*: hacer que una persona se enfade o irrite mucho.
[60] *Meteorizar*: recibir la tierra la influencia de los agentes atmosféricos.

-Con la niña, Marina, mucho aire, mucho sol, mucho paseo, mucho ejercicio, que se haga fuerte... Yo tengo mis ideas...

Y la pobre Materia mira a esta su Forma, que tiene sus ideas, apretando contra el seno a la pequeñuela, a la pobre hija, a la que será mujer al cabo, ¡pobrecilla! Se la dejan, se la dejan para ella sola, le dejan la flor de su sueño, la triste sonrisa hecha carne. Es un encanto de niña, sobre todo cuando en sueños parecen mamar sus labios de invisible pecho. Éntranle entonces a la madre, que la contempla, con golpe de apoyadura, ansias de hartar de besos a esta flor de su sueño; mas por no despertarla, ¡que duerma!, ¡que duerma!, ¡que duerma lo más que pueda! Por no despertarla se los tiene que guardar, los besos, y allí se derraman por las entrañas cantándole extraños cánticos. ¡Oh, la niña!, ¡la niña!, ¡vaso de amor!

Y la niña, Rosa -porque don Avito deja ahora a su mujer que le dé nombre, ¿qué importa cómo se llame una mujer?- crece junto a Apolodoro, crece mimosa, apegada al regazo materno. Y rompe a andar y a hablar antes que a ello rompió su hermano.

-Me sorprende, don Fulgencío, la cosa; la niña parece más despierta que el niño...

-Cuanto más inferior es la especie, amigo Carrascal, antes llega a madurez; según se asciende en la escala zoológica, es más lento el desarrollo de la cría...

-Sin embargo, suelo pensar si las hijas heredarán del padre la inteligencia y de la madre la voluntad, y si será cierto lo que aseguraba Schopenhauer[61] de que los hombres heredan la inteligencia de la madre y la voluntad del padre...

-Eso lo dijo el terrible humorista de Danzig porque su padre se suicidó y su madre escribió novelas, cuando acaso el suicidio fue la novela de su padre y las novelas fueron el suicidio, de su madre...

Cuando Rosita, que es muy caprichosa, llora, exclama el padre:

-Déjala llorar, mujer, déjala llorar, que así se le desarrollan los pulmones. Que los meteorice con el llanto. Trae al despertarse su tensión nerviosa, que ha de descargar, y lo hace llorando. Y como tiene que llorar tanto o cuanto, inventa motivo. Te pide ese dedal, y se lo das; te pedirá luego el reloj, y se lo darás, y luego otra cosa, y al cabo la luna, sabiendo que no se la puedes dar, para motivar sus lágrimas. Déjala llorar, mujer, déjala llorar, que se meteorice.

---

[61] *Schopenhauer* (Arthur), filósofo alemán (1788-1860). Distinguió una voluntad de vivir común a todos los seres vivos, fuente de sufrimiento; consideró la obra de arte como el medio para superar ese sufrimiento. Su estética marcó a Nietzsche (otro filósofo) e influyó en el siglo XX.

Y son los besos a enjugar las lágrimas mientras don Avito frunce las cejas, son los besos de inconsciente protesta, son los besos con que a las barbas del pedagogo regala a su hija, llenándola de microbios, mientras desde un rincón mira de reojo Apolodorín, con tristes ojos de genio abortado.

Esta niña, estos lloros, estos besos... ¡oh, el feminismo!

Y pasa el tiempo y la niña empieza ya a coger cepillos, un barómetro, lo primero que encuentra, y lo envuelve en un babero y lo arrulla, apretándolo contra el seno, y le mece cantándole. Y el padre espía cómo arrulla y mece el barómetro y se empeña en que la acuesten con él, con el guingo o niño. ¡Oh, el instinto!, ¡el instinto!, ¡palabra que inventó nuestra ignorancia!

Amor y pedagogía, Miguel de Unamuno[62]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. Unamuno y *Amor y pedagogía*. Intención del autor.
1.2. Época y lugar en los que se desarrolla la obra.
1.3. Tipología textual: género literario en el que podría incluirse esta obra teniendo en cuenta el fragmento seleccionado.

2. Análisis del contenido
2.1. Tema del fragmento elegido. Ideas sobre la mujer que se desprenden del texto.
2.2. Estructuración del texto: localización de las partes de que consta y contenido de cada una de ellas.
2.3. Personajes que aparecen: caracterización.

[62] Madrid, Alianza, 1989 (páginas 92 a 95). El título dado al fragmento es nuestro.
Argumento: Se narra la historia de un hombre que se casa para tener un hijo del que quiere hacer un futuro genio mediante una pedagogía científica. Pero el fracaso será completo y el hijo se suicidará agobiado por no cumplir con las expectativas del padre ni con las suyas propias.

3. Análisis de la forma
3.1. Forma de expresión textual predominante. Importancia de la misma para el contenido del texto.
3.2. Tipo de narrador.
3.3. Lenguaje.

4. Conclusión

Comentario

Amor y pedagogía es la segunda novela de Unamuno y se publicó en la colección "Biblioteca de Novelistas del siglo XX" en 1902. La primera edición del libro incluía un prólogo, un epílogo y unos "Apuntes para un tratado de cocología". La crítica la ha venido considerando un ejercicio literario, una tentativa y una primera reflexión sobre el género novelístico. Para Unamuno, además de considerarla una "lamentabilísima equivocación", se convirtió en un desahogo y en una consecuente y clara exposición, en clave humorística, de una serie de problemas personales que entonces le andaban rondando la cabeza, además de reflejar su decepción ante el socialismo y el progresismo y su preocupación por el destino de la ciencia.

De lo que verdaderamente se burla Unamuno es de los científicos y pedagogos separados de la vida, que luchan por clasificar lo inclasificable, que creen captar con sus métodos y fórmulas el secreto de la vida, alejándose cada vez más de ella. Para Unamuno la verdad es experiencia más que conocimiento, vida más que acumulación de datos y saberes enciclopédicos, y la verdad es una de las constantes preocupaciones de sus obras.

En *Amor y pedagogía* Unamuno se divierte escribiendo sobre un tema muy cercano a sí mismo como persona y como profesional de la enseñanza, y también pintando unos personajes, casi caricaturas, que reflejan su entorno, un entorno español y también plenamente europeo. Para él es una novela humorística y desde esa perspectiva debemos leerla hoy.

La *intención* de esta novela es la de criticar ciertos presupuestos científicos y actitudes filosóficas, exponer una serie de problemas de relación con el mundo, de la ciencia con la vida, de los sentimientos con la razón, problemas personales que volverán a platearse en otras novelas y que serán resueltos de distintas maneras, dependiendo muchas veces del estado anímico y de la situación profesional del propio Unamuno. En ella el autor mezcla elementos grotescos, satíricos y trágicos para conseguir con más facilidad el fin que se propone. Así nos encontramos con un Unamuno de buen humor, burlón y satírico que anda siempre entrometiéndose en la narración, haciendo guiños al lector, mofándose de algún personaje o comentando su disparatada actuación.

Respecto a la *época* y *lugar* de la historia que se cuenta en Amor y pedagogía, ambas circunstancias, no se expresan claramente pero los hechos parecen ocurrir en un momento contemporáneo del autor (principios del siglo XX) y en una ciudad cualquiera (aunque parece que se trata de Salamanca pues Unamuno habla de "nuestra ciudad") en la que Avito Carrascal, el personaje principal, vive en una casa de huéspedes (antes de su matrimonio). Es de su propia época "positivista", en la que se sobrevalora el poder de la ciencia, de la que se burla el autor y es en una ciudad donde parecen tener sentido personajes como el mencionado Avito Carrascal o el preceptor Don Fulgencio de Entrambosmares, que están lo suficientemente desocupados "laboralmente" como para dedicarse a planteamientos y reflexiones filosóficas.

En cuanto a la *tipología textual* empleada, en el fragmento (como en la obra completa) se combina la narración con el diálogo, estando casi ausente la descripción al ser una obra bastante conceptual. Obviando este detalle de la descripción, se puede considerar que el texto, y toda la obra, pertenecen al género novelístico; pero teniendo en cuenta la concepción de la novela como entidad abierta. Unamuno, al igual que Baroja, entienden el género como un "saco donde cabe todo" y en el caso del primero, como él mismo confiesa, se trata de escribir una novela improvisando, "a lo que salga", sin plan previo. Es la época en que Unamuno está a favor de lo espontáneo y vitalista, de un novelar sin planes que cuarteen el libre discurrir de la mente del autor. Tal vez por eso en esta novea predomine el diálogo, diálogo que, a veces, se estructura en grandes monólogos y discursos.

En el texto seleccionado la parte narrativa sirve para contar el suceso del nacimiento de la hija de Avito y el concepto que este tiene sobre la mujer. La conversación del personaje con su amigo Sinforiano, con su mujer y con Don Fulgencio sigue dándonos pistas sobre este concepto del que hablaremos a continuación.

Así pues, el *tema* del fragmento es el nacimiento de Rosa, hija de Avito Carrascal (la Forma) y de Marina (la Materia) y el concepto que tiene el primero acerca del "género femenino".

Las *ideas sobre la mujer* que Avito expone en el texto son las siguientes:

- la mujer es un postulado y como tal indemostrable,
- es un ser eminentemente vegetativo,
- el fin de la mujer es parir hombres y para este fin ha de educársela,
- es como la tierra dispuesta a recibir la simiente y que ha de dar fruto y por lo tanto es preciso, como a la tierra, metereorizarla (fertilizarla) y
- la mujer representa la Materia, la Naturaleza.

De todo ello se desprende que el concepto de la mujer de este hombre de principios del XX es el de una "persona parcelada", es decir, sin otra misión que la de traer hijos al mundo, un ser pasivo destinado a engendrar a los hombres, a quererlos, pero sin posibilidad de pensar, ni de tener vida propia. Para autoconvencerse de esta opinión Avito fomenta el "instinto" de su hija que convierte cualquier objeto en un supuesto niño al que arrulla.

El texto seleccionado se *estructura* en una introducción, que sería el primer párrafo, donde se nos cuenta que Avito ha tenido una hija con la que no se ha tomado el trabajo de pesarla, medirla, abrir expediente..., como había hecho con Apolodoro, el futuro "genio", el "experimento pedagógico" de este ser extravagante. Y es que para él una "hija" es algo aparte, marginal, en sus ideas filosóficas; es Materia Naturaleza, como Marina, su mujer, y por lo tanto no merece la pena esforzarse por corregir lo que no será más que el receptáculo del hombre. Después tendríamos una parte (desde el segundo párrafo hasta el último) que incluye los diálogos que mantiene con su mujer y

con don Fulgencio acerca de la necesidad de "meteorizar" a la niña para que cumpla su función engendradora. Por último, el párrafo final viene a apoyar el tópico del instinto maternal al observar Avito cómo su hija arrulla y acuna cualquier objeto como si se tratase de un niño.

Los *personajes* que aparecen en el fragmento de forma directa o haciendo referencias a ellos son: Avito; Marina, su mujer; Rosa, su hija; Sinforiano, un amigo; y don Fulgencio, el preceptor de su hijo. Avito, que es un apasionado de la pedagogía y que en un principio pretendía casarse con una mujer adecuada para engendrar a un genio, su hijo (aunque luego se case "por instinto"), al ver que su segundo hijo es una niña deja de lado sus estrictos criterios pedagógicos y afirma que a la niña hay que liberarla de cualquier traba educativa pues su destino está ya marcado por su sexo y lo único que necesita es que se haga fuerte para que se "fertilice". Esto parece hacer muy feliz a Marina, la madre, porque así puede besarla (aunque no demasiado para no despertarla) y ponerle el nombre que quiera y mimarla..., en definitiva, la niña es más suya que el niño al que desde el principio el padre ha alejado de sus caricias para no estropear el "proyecto educativo". Rosa, la hija, como es natural con semejantes planteamientos del padre, crece caprichosa y envidiada por su hermano Apolodoro al que le están vetadas estas licencias. Sinforiano, el amigo, admira las teorías de Avito y don Fulgencio va aún más lejos que Avito al considerar que la mujer es una "especie inferior" y que por eso parece más despierta la niña que el niño.

Por lo que se refiere a la *forma de expresión* utilizada en el texto, ya hemos apuntado que se combinan la narración y el diálogo; ambas formas le dan bastante dinamismo. El hecho del nacimiento y primeros meses de vida de la niña se cuenta con rapidez y da la impresión de que el autor ha colocado esta historia en su novela para que sirva de contraste con lo que realmente le importa que es el fracaso pedagógico que supone Apolodoro el cual, además, y a diferencia de su hermana, no ha sido un ser libre en ningún momento. Aunque la libertad de la niña es solo por su condición de mujer y esto se explica muy bien en la parte dialogada, tan rápida como la narrativa, pero de mayor enjundia pues es la que lleva toda la carga conceptual del texto, como hemos observado.

El *narrador* no solo lo sabe todo sobre sus personajes, no solo los ridiculiza a través de sus ideas y palabras, sino que se permite la

libertad de burlarse de ellos y de sus actitudes directamente. Así ocurre cuando dice que "la pobre Materia (Marina) mira a esta su Forma (Avito) que tiene sus ideas, apretando contra el seno a la pequeñuela", o cuando exclama: "Esta niña, estos lloros, estos besos...¡oh, el feminismo!". Todo el texto se nos muestra como una caricatura de los sentimientos paternales y maternales, de las teorías pedagógicas y no pedagógicas de Avito, de los principios filosóficos de don Fulgencio... Unamuno no aprecia a sus personajes y nos los presenta con una manifiesta mala intención.

A ello ayuda el *lenguaje*, cargado de ironía, con exclamaciones retóricas que la potencian (por ejemplo, las de Sinforiano, "¡Qué teorías, oh, qué teorías, don Avito!", las de la madre referidas a la hija, "¡pobrecilla! ¡que duerma! ¡que duerma!" y las del propio narrador, "¡oh, el feminismo!, ¡Oh, el instinto!¡el instinto!, ¡palabra que inventó nuestra ignorancia!"), y con palabras más o menos científicas como "postulado", "vegetativo", "meteorizar", "microbios"..., mezcladas con otras de corte coloquial como "encocora", "parir", "mamar"... El mismo matiz irónico tienen determinadas imágenes y metáforas, como llamar Materia a la mujer y Forma al hombre, hacer que Marina considere a la hija como "la flor de su sueño" y decir de esta que es "vaso de amor". Y el caso es que Avito expresa ciertas opiniones que merecen respeto o, cuanto menos, hacen reflexionar. Así ocurre cuando dice que "la galantería es enemiga de la verdad y debemos a la mujer, en su pro mismo, la verdad desnuda" (aunque la verdad que parece que debe saber la mujer es que su misión en el mundo es tener hijos), o cuando le confiesa a su amigo Sinforiano que lo peor de la mujer es "eso de que la hayan puesto los hombres en un altar y la tengan allí, sujeta al altar, en mala postura, molestándola con incienso..."

En *conclusión*, el texto elegido de este "experimento narrativo" que es *Amor y pedagogía* constituye un alegato sobre la consideración de la mujer como alguien a quien no necesita educarse ni formar intelectualmente puesto que su función es meramente física. Con independencia del desacuerdo que podamos tener con esta idea (que en el momento presente sería total), lo que el autor pretende es ridiculizar las teorías de su personaje, Avito Carrascal, al que finalmente "castigará" haciéndole perder a sus dos hijos, al que tuvo una educación "de libro" y a la que fue dejada al arbitrio de la

naturaleza y el instinto. La pedagogía, sin tener en cuenta el amor, es un fracaso; el instinto, sin control, también.

Visión de la prostitución en Baroja

A la puerta del teatro conocieron Vidal y Manuel una cuadrilla de muchachas, de trece a diez y ocho años, que merodeaban por la calle de Alcalá, acercándose a los buenos burgueses, fingiéndose vendedoras de periódicos y llevando constantemente un Heraldo en la mano.

Vidal cultivó la amistad de las muchachas; casi todas eran feas, pero esto no estorbaba para sus planes, que consistían en ensanchar el radio de acción de sus conocimientos.

-Hay que dejar las afueras y meterse en el centro- decía Vidal.

Vidal quería que Manuel le secundase, pero éste no tenía aptitudes. Vidal llegó a ser el indispensable para cuatro muchachas que vivían juntas en Cuatro Caminos, que se llamaban la Mellá, la Goya, la Rabanitos y la Engracia, y que habían formado como Vidal, el Bizco y Manuel una Sociedad, aunque anónima.

Las pobres muchachas necesitaban alguna protección; las perseguían los polizontes más que a las demás mujeres de la vida porque no pagaban a los inspectores. Solían andar huyendo de los guardias y agentes, los cuales, cuando había recogida, las llevaban al Gobierno Civil, y de aquí al convento de las Trinitarias.

La idea de quedar encerradas en el convento producía en ellas verdadero terror.

- ¡Eso de no ver la caye! -decían, como si fuera un tremendo castigo.

Y el abandono de noche, en las calles desamparadas, para otros motivo de horror; el frío, el agua, la nieve, era para ellas la libertad y la vida.

Hablaban todas de manera tosca; decían *veniría, saliría, quedría*; en ellas el lenguaje saltaba hacia atrás en curiosa regresión atávica[63].

Adornaban sus dichos con larga serie de frases y muletillas del teatro.

Llevaban las cuatro una vida terrible; pasaban la mañana y tarde durmiendo y se acostaban al amanecer.

-Nosotras somos como los gatos -decía la Mellá-, cazamos de noche y dormimos de día

La Mellá, la Goya, la Rabanitos y la Engracia solían venir de noche al centro de Madrid, acompañadas por un mendigo de barba blanca, cara sonriente y boina a rayas.

[63] *Atávica*: que procede de antepasados lejanos.

El viejo venía a pedir limosna, era vecino de las muchachas y éstas le llamaban el Tío Tarrillo y le daban broma por las borracheras que pescaba. Completamente chocho, le gustaba hablar de lo corrompido de las costumbres.

La Mellá contaba que el Tío Tarrillo la quiso forzar al volver a casa los dos solos una noche en los jardinillos del Depósitó de Agua, y la dio a la muchacha tanta risa que no pudo ser.

El mendigo se indignaba al oír esto y perseguía a la indiscreta como un viejo fauno.

De las cuatro muchachas la más fea era la Mellá; con su cabeza gorda y disforme, los ojos negros, la boca grande con los dientes rotos, el cuerpo rechoncho, parecía la bufona de una antigua princesa. Había estado a punto de entrar de corista en un teatro; pero no pudo, porque, a pesar de su buena voz y oído, no pronunciaba con claridad por la falta de dientes.

Estaba la Mellá siempre alegre, a todas horas cantando y riendo; llevaba una polvera pequeña en el bolsillo del delantal, que en el fondo de la tapa tenía un espejo, y mirándose en él a la luz de un farol, se enharinaba la cara a cada paso.

La Mellá era cariñosa y de muy buen corazón; a Manuel se le atragantaba por demasiado fea; la muchacha quería captarse sus simpatías, pero Vidal aconsejó a su primo que no se quedara con ella; le convenía más la Goya, que sacaba más dinero.

A Manuel no le gustaba la Mellá, a pesar de sus arrumacos; pero la Goya estaba comprometida con el Soldadito, un hombre con oficio, según decía ella, porque cuando se ponía a trabajar era pianista de manubrio.

Este organillero sacaba los cuartos a la Goya, que como más bonita, tenía también más parroquia; el Soldadito, la vigilaba, y cuando se iba con alguno, la seguía y la esperaba a la salida de la casa de citas para sacarle el dinero.

Vidal, de las cuatro, se dignaba proteger a la Rabanitos y a la Engracia; las dos se lo disputaban. La Rabanitos parecía una mujer en miniatura: carita blanca, con manchas azules alrededor de la nariz y de la boca; cuerpecillo raquítico y delgaducho; labios finos y ojos grandes de esclerótica[64] azul; en el vestir, una vieja, con su mantoncito obscuro y su falda negra: ésta era la Rabanitos. Echaba sangre por la boca con frecuencia; hablaba con remilgos de comadre, haciendo

[64] *Esclerótica*: que padece *esclerosis*, enfermedad que consiste en un endurecimiento de los tejidos u órganos.

gestos y jeribeques[65], y todo su dinero lo gastaba en mojama, en caramelos y en golosinas.

[65] *Jeribeques*: gestos, visajes, contorsiones.

La Engracia, la otra favorita de Vidal, era el tipo de la mujer de burdel: llevaba la cara blanca, por los polvos de arroz; sus ojos, negros y brillantes, tenían expresión de melancolía puramente animal; al hablar enseñaba los dientes azulados, que contrastaban con la blancura de su cara empolvada. Pasaba de la alegría al enfado sin transición. No sabía sonreír. En su cara aleteaba tan pronto la estupidez como una alegría canallesca, insultante y cínica.

La Engracia hablaba poco, y cuando hablaba era para decir algo muy bestial y muy sucio, algo de un cinismo y de una pornografía complicada. Tenía la imaginación monstruosa y fecunda.

Un imaginero macabro hubiese encontrado algo genial tallando en piedra los pensamientos de aquella muchacha en el infierno de una Danza de la Muerte.

La Engracia no sabía leer. Vestía blusas vistosas, azules y sonrosadas; pañuelo blanco en la cabeza y delantal de color; andaba siempre corriendo de un lado a otro, haciendo sonar las monedas del bolsillo. Llevaba ocho años de buscona[66] y tenía diez y siete. Se lamentaba de haber crecido, porque decía que de niña ganaba más.

Pio Baroja, *La busca*[67]

A los pocos días de recibir el nombramiento de médico de higiene y de comenzar a desempeñar el cargo, Andrés comprendió que no era para él.

Su instinto antisocial se iba aumentando, se iba convirtiendo en odio contra el rico, sin tener simpatía por el pobre.

-¡Yo que siento este desprecio por la sociedad -se decía a sí mismo-, teniendo que reconocer y dar patentes a las prostitutas! ¡Yo que me alegraría que cada una de ellas llevara una toxina que envenenara a doscientos hijos de familia!

Andrés se quedó en el destino, en parte por curiosidad, en parte también para que el que se lo había dado no le considerara como un fatuo.

---

[66] *Buscona*: mujer que se dedica a la prostitución.

[67] Madrid, Caro Raggio, 1973 (páginas 247 a 250). El título dado a los fragmentos de las dos novelas de Baroja son nuestros.

Argumento: El joven Manuel llega a la pensión madrileña donde trabaja su madre. Después de un tiempo trabaja en la zapatería de un pariente suyo y conoce la miseria del Corralón donde vive la familia de éste. Realiza correrías con su primo Vidal y el Bizco (un golfo) por las afueras de la ciudad. Pasa por varios trabajos y vuelve a salir con Vidal y el Bizco, entrando en la delincuencia con ellos al morir su madre. Finalmente es recogido por un trapero, el señor Custodio, con quien trabaja y de cuya hija se enamora no siendo correspondido.

El tener que vivir en este ambiente le hacía daño.

Ya no había en su vida nada sonriente, nada amable; se encontraba como un hombre desnudo que tuviera que andar atravesando zarzas.

Los dos polos de su alma eran un estado de amargura, de sequedad, de acritud, y un sentimiento de depresión y de tristeza.

La irritación le hacía ser en sus palabras violento y brutal.

Muchas veces a alguna mujer que iba al Registro la decía:

-¿Estás enferma?

-Sí.

-¿Tú qué quieres, ir al hospital o quedarte libre?

-Yo prefiero quedarme libre.

-Bueno. Haz lo que quieras; por mí puedes envenenar medio mundo; me tiene sin cuidado.

En ocasiones, al ver estas busconas que venían escoltadas por algún guardia, riendo, las increpaba:

-No tenéis odio siquiera. Tened odio; al menos viviréis más tranquilas.

Las mujeres le miraban con asombro. Odio, ¿por qué?, se preguntaría alguna de ellas. Como decía Iturrioz: la naturaleza era muy sabia; hacía el esclavo, y le daba el espíritu de la esclavitud; hacía la prostituta, y le daba el espíritu de la prostitución.

Este triste proletariado de la vida sexual tenía su honor de cuerpo. Quizás lo tienen también en la oscuridad de lo inconsciente las abejas obreras y los pulgones, que sirven de vacas a las hormigas.

De la conversación con aquellas mujeres sacaba Andrés cosas extrañas.

Entre los dueños de las casas de lenocinio[68] había personas decentes: un cura tenia dos, y las explotaba con una ciencia evangélica completa. ¡Qué labor más católica, más conservadora podía haber, que dirigir una casa de prostitución!

Solamente teniendo al mismo tiempo una plaza de toros y una casa de préstamos podía concebirse algo más perfecto.

De aquellas mujeres, las libres iban al registro, otras se sometían al reconocimiento en sus casas.

Andrés tuvo que ir varias veces a hacer estas visitas domiciliarias.

En alguna de aquellas casas de prostitución distinguidas encontraba señoritos de la alta sociedad, y era un contraste interesante ver estas mujeres de cara cansada, llena de polvos de arroz, pintadas, dando muestras de una alegría ficticia, al lado de gomosos[69] fuertes, de vida higiénica, rojos, membrudos por el sport.

[68] *Lenocinio*: acción de hacer de intermediario en las relaciones sexuales entre un hombre y una mujer.
[69] *Gomoso*: se refiere al hombre que cuida mucho su aspecto físico.

Espectador de la iniquidad social, Andrés reflexionaba acerca de los mecanismos que van produciendo esas lacras: el presidio, la miseria, la prostitución.

-La verdad es que si el pueblo lo comprendiese -pensaba Hurtado-, se mataría por intentar una revolución social, aunque ésta no sea más que una utopía, un sueño.

Pio Baroja, *El árbol de la ciencia*[70]

Sugerencias de análisis

1. Contexto

1.1. Situación de estas dos novelas en el contexto de la obra completa de Baroja.

1.2. Lugar y momento histórico de lo relatado por Baroja en los fragmentos seleccionados. Importancia para su contenido.

2. Análisis del contenido

2.1. Forma de tratar el tema de prostitución en los dos textos. Análisis de esta parcela de la sociedad por parte del autor.

2.2. Personajes que aparecen: caracterización física y moral.

3. Análisis de la forma

3.1. Forma de expresión textual utilizada: narración, descripción, diálogo... Valor de cada una de ellas para la localización del género literario al que pertenecen.

3.2. Tipo de lenguaje: vulgar, culto, coloquial... Estilo de Baroja en estos textos.

3.3. Intervención del narrador en la historia: narrador omnisciente, objetivo, digresiones...

4. Conclusiones

4.1. Mensaje explícito o implícito del autor en los textos.

[70] Madrid, Caro Raggio, 1973 (páginas 280 a 283).

Argumento: la novela narra la vida de Andrés Hurtado hasta su muerte por suicidio. Estudiante de Medicina en Madrid, médico en un pueblo de Burgos por poco tiempo, a su regreso a Madrid trabaja como médico de higiene. Se casa con Lulú, trabaja esta vez como traductor y encuentra la paz en el matrimonio hasta que todo acaba en tragedia: su hijo nace muerto, muere también Lulú y él, desesperado, se suicida.

4.2. Opinión personal sobre los fragmentos elegidos.

Comentario

La obra de Baroja es muy amplia: más de 60 novelas además de cuentos, teatro, biografía, ensayos... Con "La lucha por la vida" (en la que se incluye *La busca*, 1904) aparece por primera vez la agrupación de sus novelas en trilogías. *El árbol de la ciencia* (la otra novela de la que hemos seleccionado un fragmento) pertenece a la trilogía titulada "La raza". Esta agrupación en trilogías es arbitraria pues algunas de las novelas que las componen carecen de la mínima unidad y mantienen escasa o nula similitud temática.

"La lucha por la vida" (que además de *La busca* incluye *Mala hierba* y *Aurora roja*, ambas de 1904) es la más unitaria de las trilogías y constituye una documentada exploración de las estructuras sociales del Madrid de finales del siglo XIX, resaltando tres grupos sociales: el mundo del hampa, el proletariado y la pequeña burguesía. En *La busca*, la mejor novela de las tres, Baroja refleja la inquietud y la agonía de la existencia más baja de unas gentes forzadas a vivir de lo que caiga; es la novela de los marginados, de los olvidados por la sociedad, arrastrados a la vida extrasocial: prostitución, golfería, mendicidad, delincuencia.

En la otra trilogía, "La raza", *La dama errante* (1908) y *La ciudad de la niebla* (1909) constituyen una novela en dos partes, y *El árbol de la ciencia* (1911) no tiene con ellas más parentesco que la fugaz aparición de algún personaje secundario. Esta novela es la que mejor refleja la crisis existencial del tránsito del siglo XIX al siglo XX. Escrita en plena madurez del autor, a partir de ella comienza la decadencia del arte barojiano. Es, ante todo, una novela de personaje; los problemas filosóficos que preocupaban a Baroja están proyectados en Andrés (el protagonista) y en Iturrioz (su tío). Por ello es la obra más desconsoladora del novelista y la más sincera; en ella proyectó su fracaso vital.

Lo relatado por Baroja en estos textos transcurre en *Madrid*, a *principios del siglo XX*. En el fragmento de *La busca* se mencionan zonas de la capital como la calle de Alcalá, Cuatro Caminos y los

jardines del Depósito de Agua (Bravo Murillo); en el de *El árbol de la ciencia* no se indican lugares específicos, pero sabemos por el resto del capítulo que también se ubican en Madrid. El lugar es importante porque es en las grandes ciudades como Madrid donde el fenómeno de la prostitución callejera resulta más habitual y frecuente y donde, ante la imposibilidad de erradicarlo, existen lugares de recogida y médicos encargados de revisar las enfermedades de las prostitutas. El momento histórico no es relevante para este fenómeno; el ambiente de miseria física y moral de esta parcela social, en sus capas más bajas, se produce en cualquier época. Si acaso la alusión al oficio de médico de higiene que era una especialidad de la profesión médica de entonces.

La forma de tratar el *tema* de la prostitución por parte de Baroja es distinta en cada texto. En el primero retrata a unas prostitutas concretas, la Mellá, la Goya, la Rabanitos y la Engracia, dentro del marco de las andanzas de Manuel (el protagonista de la novela) y Vidal, los cuales se proponen ser los "chulos" de estas mujeres, es decir, vivir del trabajo de ellas a cambio de su protección. Apunta el autor en el texto varias características generales de estas mujeres: la edad, entre trece y dieciocho años (precocidad que produce lástima); la necesidad de ser protegidas de los guardias y agentes de seguridad; su terror a ser encerradas en un convento; su incultura; su ejercicio profesional nocturno y su descaro. Baroja no emite juicios morales en el texto; se limita, a modo de escriba, a presentarnos a unos personajes concretos, en un ambiente concreto. Constata una realidad y deja al lector que saque sus conclusiones aunque se detecta una cierta conmiseración por parte del narrador.

En cambio, en el fragmento de *El árbol de la ciencia* el novelista, a través de Andrés Hurtado, sí juzga y opina sobre este grupo social y sobre los que se aprovechan de él. No hay compasión por parte del protagonista hacia las prostitutas, no tanto por ellas mismas sino por lo que representan de depravación de una sociedad que rechaza. Esta repulsa la traslada a las mujeres de las que le sorprende su pasividad y a las que aconseja que tengan "por lo menos" odio. Pero ellas no lo entienden; el "triste proletariado de la vida sexual" tiene su sentido de la profesión y no le parece negativo lo que hacen. Andrés casi parece entenderlo; lo que no comprende es la hipocresía, el hecho de que un cura tenga dos casas de "lenocinio" para explotar a las mujeres, de que los "señoritos" frecuenten estos lugares y de que la sociedad

tolere esa lacra, como la del presidio o la miseria. Por eso Andrés Hurtado piensa, al final del texto, que si el pueblo comprendiese esta explotación injusta intentaría una revolución social.

Con respecto a los *personajes*, en el primer fragmento destaca la caracterización de las cuatro "muchachas" que malviven del comercio con su cuerpo. La Mellá es la más fea; de "cabeza gorda y disforme, la boca grande con los dientes rotos, el cuerpo rechoncho"... No pudo ser corista pero se mostraba alegre, cantaba, reía y se empolvaba la cara continuamente. La Goya, más bonita, conseguía también más dinero, pero tenía un novio que se lo sacaba todo. La Rabanitos, pese a su juventud y su pequeño cuerpo, parecía ya una mujer y vestía como una vieja. Probablemente estaba enferma pues dice el narrador que "echaba sangre por la boca" y gastaba todo el dinero en golosinas. Por último, la Engracia presentaba el aspecto típico de las mujeres de burdel: muy maquillada, de mirada triste, lenguaje soez y descaro insultante; solo tenía diecisiete años de lo cual se quejaba pues decía que de niña ganaba más. El retrato de estas muchachas prostituídas tiene mucho de tenebrista y es a través de él como podemos hacernos una idea de la miseria de los bajos fondos madrileños que, de modo tan certero, nos ofrece Baroja en toda la obra de La busca. Manuel y Vidal aparecen solo como referentes en este fragmento, como los hilos conductores del relato.

En el texto de *El árbol de la ciencia* se ofrece la caracterización de un solo personaje: Andrés Hurtado, el protagonista de la novela que, en su empleo de médico de higiene, se muestra tan crítico y nihilista como en todas las acciones que realiza a lo largo de esta especie de "autobiografía" del propio Baroja. Si el ejercicio de la medicina en un pueblecito castellano le había defraudado y dejado vacío, el de la inspección de la salud de las prostitutas le rebela internamente y le pone furioso. Su amargura interna le hace violento y brutal con el otro personaje, colectivo, del fragmento, las prostitutas, a las que intenta convencer de que deben sentir odio por lo que la sociedad les ha condenado a hacer. La pasividad de estas mujeres le lleva a conclusiones como la de que la naturaleza determina quién ha de ser esclavo y quién tirano. Las referencias al cura que tenía dos casas de citas y a los señoritos de la alta sociedad que se encontraban en algunas de las que acudía Andrés en sus visitas médicas, son solo un pretexto para realizar una crítica sobre la división del mundo en

oprimidos y opresores. Hacia estos últimos se dirige el ataque moral de Baroja.

En los textos seleccionados predomina la *forma narrativa*; se nos cuentan dos episodios: el del contacto de Manuel y Vidal con las muchachas "de la vida", y parte de la experiencia de Andrés como médico de higiene. También se usa la descripción para "pintarnos" el aspecto externo, y algo del interno, de las jóvenes del primer fragmento, pintura que resultaría repulsiva si no fuera porque se impone la lástima por semejantes criaturas malformadas, caricaturescas... El diálogo es utilizado de forma indirecta en el primer texto; el narrador reproduce lo que hablan los personajes con verbos declarativos en ambos textos y en el segundo hay una especie de conversación, muy breve, entre Andrés y una de las muchas mujeres que acuden a ser inspeccionadas a la que el médico pregunta si quiere ir al hospital para curarse o quedarse libre para ejercer la profesión. Cuando esta le contesta que quedarse libre Andrés, exasperado, le dice que no le importa si envenena a medio mundo. La brevedad de este encuentro verbal no resta crudeza a lo que de él se desprende: es inútil que Andrés se haga planteamientos morales; la prostitución de "baja calidad" va a seguir existiendo. Así pues, narración, descripción y diálogo, formas habituales en una novela, se dan, sabiamente administradas, en estos fragmentos.

El *lenguaje* utilizado es culto pero con un vocabulario asequible en general. Es un lenguaje corriente, con cierto tono irónico por parte del narrador que no duda en utilizar algunos términos coloquiales y vocablos diminutivos en la descripción de algunos personajes. El uso de determinados recursos literarios como comparaciones, imágenes, metáforas e hipérboles, conforman el estilo barojiano de estas dos novelas, más amargo y crudo en El árbol de la ciencia que en La busca, donde se trasluce cierta ternura por los personajes femeninos.

Veamos a continuación algunos detalles lingüísticos y estilísticos de los textos que ejemplifican lo dicho anteriormente.

En el primer texto el calificativo de "buenos" aplicado a los burgueses de la calle Alcalá puede entenderse o como gente con dinero, acomodados, o en un sentido irónico. Similar ironía contiene la afirmación de que los policías ("polizontes") persiguen a estas jóvenes prostitutas degradadas porque no pueden pagar a los

inspectores lo que supone la corrupción de estos. El término coloquial "recogida" aplicado a la labor de detención de estas mujeres parece menos crudo que el de "recolección" pero significa lo mismo.

Por otra parte, la transcripción de los vulgarismos utilizados por las muchachas como caye, veniría, saliría, quedría, pone de manifiesto su incultura y, de alguna manera, implica cierta ternura por estas "hijas de la calle" que se ganan la vida del único modo que saben. El narrador emplea, a tono con este supuesto lenguaje barriobajero, ciertos coloquialismos como "las borracheras que pescaba", refiriéndose al Tío Tarrillo, al que, "completamente chocho", le gustaba hablar de lo corrompido de las costumbres. También hay un laísmo en "la dio a la muchacha tanta risa" que no sabemos si es un desliz de Baroja o responde a ese uso coloquial del narrador que comentamos. En la misma línea estaría el decir "enharinaba" a la operación de echarse polvos en la cara por parte de la Mellá, cuyos "arrumacos" no convencían a Manuel; "sacar los cuartos" por explotar, referido al organillero, es otro coloquialismo que resta crudeza al trabajo de proxeneta de este personaje. Los diminutivos aplicados a la Rabanitos ("carita" blanca, "cuerpecillo" raquítico, "mantoncito" oscuro...) parecen hacer juego con el diminutivo del apodo.

Las *comparaciones* ("somos como los gatos, cazamos de noche y dormimos de día", "perseguía a la indiscreta como un viejo fauno", "parecía la bufona de una antigua princesa", "parecía una mujer en miniatura"...) y las *imágenes* ("tenían expresión de melancolía puramente animal"...), tienen un aire caricaturesco que incide en la fealdad externa de los personajes y nos los representa con toda su crudeza.

Por último, merecen un comentario los *antropónimos* utilizados en este fragmento, leído el cual comprendemos su significado y la connotación caricaturesca que encierran. El Tío Tarrillo lleva ese apodo porque es un borracho (le da al "tarro"); a la Mellá la llaman así porque carece de algunas (tal vez muchas) piezas dentales; a la Goya se la apoda de este modo probablemente por su belleza chulesca, al modo de las "majas" del célebre pintor; la Rabanitos echa sangre por la boca con frecuencia por lo que se la identifica con ese rojo fruto de la huerta. En cuanto a "la Engracia" resulta un nombre muy apropiado para una mujer de burdel.

En el segundo texto las *hipérboles* ("una toxina que envenenara a doscientos hijos de familia", "por mí puedes envenenar a medio mundo", "llenas de polvos de arroz", "el pueblo se mataría por intentar una revolución social"...) señalan el estado de ánimo del protagonista en su papel de observador del mundo social de la prostitución, un estado de ánimo que le hace sentirse "como un hombre desnudo que tuviera que andar atravesando zarzas", "un estado de amargura, de sequedad, de acritud, y un sentimiento de depresión y tristeza". Estos sentimientos de repulsa y compasión por ese "triste proletariado de la vida sexual" (eufemismo bastante gráfico y adecuado) conducen a Andrés a la reflexión de que "la naturaleza era muy sabia" porque "hacía el esclavo y le daba el espíritu de la esclavitud; hacía la prostituta y le daba el espíritu de la prostitución", reflexión que no es enteramente suya, sino producto de las conversaciones con su tío Iturrioz, y con la que resulta difícil estar de acuerdo pues su determinismo niega el derecho de cada persona a elegir su destino.

Pero donde la "acritud" de Andrés llega al máximo es en la *ironía* con la que habla del cura proxeneta que explota a las mujeres de su casa de citas "con una ciencia evangélica completa" pues no puede haber una "labor más católica, más conservadora, que dirigir una casa de prostitución". El contraste que presentan las "mujeres de cara cansada, llenas de polvo de arroz" con los "disfrutadores" de sus cuerpos, "gomosos fuertes, de vida higiénica, rojos, membrudos por el sport" conduce al protagonista a la conclusión de que si el pueblo comprendiese esta "iniquidad social" intentaría una revolución.

En principio, el *narrador* de estos fragmentos parece un simple observador de una situación social concreta: la de la prostitución. Pero no es así; además de darnos cuenta, según avanzamos en la lectura de los textos, de que se trata de un narrador omnisciente, que conoce lo que piensan sus personajes (sobre todo de Andrés Hurtado),este narrador tiene una opinión y unos sentimientos. En el primer texto las mujeres de la calle son "feas" y unas "pobres muchachas" necesitadas de protección porque la policía les perseguía a ellas más que a las que podían pagarles un canon por el ejercicio de la profesión (y con esto se pone a los agentes al mismo nivel que a los chulos); además son incultas, ignorantes y cariñosas, y aunque el narrador compare a la Engracia, por ejemplo, con un personaje de las

Danzas de la muerte, se aprecia una cierta lástima por ellas. En cambio, en el segundo texto, el narrador, a través de la figura de Andrés Hurtado, es más combativo con el problema, muestra un desprecio general por la sociedad que permite, consiente e incluso fomenta la existencia del "triste proletariado" que forman estas mujeres las cuales aceptan sus enfermedades venéreas sin protestas, sin rebelarse. Solo una verdadera revolución, según Andrés, solucionaría este desolador panorama.

Así, el *mensaje* de Baroja en estos textos es claro y contundente: una sociedad que permite que el mundo se divida en explotadores y explotados es una sociedad degradada, injusta, que produce incomprensión y amargura. A pesar de todo ello, y como conclusión, hay que decir que Baroja no arremete contra estas mujeres como personas, ni hay "moralina" en su relato. De alguna manera, y en todas las clases sociales desfavorecidas, lo sórdido, sucio, desagradable... es consustancial con sus condiciones de vida. Casi nadie nace con la condición de feo o bruto, es la clase social a la que pertenece la que lo convierte en tal, en contra de lo que opina Iturrioz.

La educación en un colegio de jesuitas

La pedagogía de Conejo era simplicísima. El perilustre Prefecto de disciplina aplicaba al gobierno de sus alumnos lo que San Ignacio en sus Constituciones aconsejó para el buen gobierno de la Compañía, esto es, adiestramiento militarista del carácter y de la sensibilidad, sustituir con el principio de la jerarquía militar el de igualdad, y con el de obediencia militar el de fraternidad; obediencia absoluta, perinde ac cadaver[71]. Pero, como al propio tiempo era tan inclinado a payasear y dar que reír a los alumnos, resultaba que la autoridad que ganaba con sus ejercicios cuartelarios la perdía en los pasillos cómicos.

En cuanto a lo primero, decidió Conejo, por lo pronto, bajar a los recreos; formaba a los alumnos en los patios y les instruía en una táctica de su invención; les obligaba a evolucionar sin descanso, ordinariamente a paso ligero, al compás de los gritos reglamentarios

[71] *Perinde ac cadáver*: latín; como si fuera un cadáver.

«un, dos, tres, cuatro», o también vociferando la marcha de San Ignacio:

Fundador sois, Ignacio, y general
de la Compañía real
que Jesús con su nombre
distinguió...

En opinión de Conejo, uno de los más graves atentados que podían cometerse contra la disciplina era el acto de volver la cabeza en los estudios, en las Filas, en donde fuese; en suma, el hecho de sentir curiosidad. Nada de cuanto acontece a espaldas nuestras, por extraordinario y estruendoso que sea, merece que volvamos la vista atrás, en busca de información. Por conseguir esta pasividad total de los alumnos en punto a los hechos externos de que vivían rodeados, Conejo apelaba a muy extraños arbitrios.

Estaban, por ejemplo, los niños conllevando mal que bien las horas imponderables de estudio. El padre Sequeros, desde el púlpito-atalaya, por mejor hacer la vista gorda, leía su breviario. En esto, por la puerta del estudio, que está al extremo de la sala y detrás de los pupitres, penetra Conejo, con todo género de precauciones, de manera que no se levante ni el más débil rumor. Sin embargo, los de los bancos traseros advierten el ruido levísimo de alguien que anda sobre las puntas de los pies, sienten el movimiento del aire, rumores lejanos que, estando abierta la puerta, suben de intensidad; escudriñan con el rabillo del ojo, y aunque haciéndose los desentendidos, ven con profundo espanto, personas que rebullen, instrumentos que brillan, preparativos inexplicables. Piensan: «Debe de ser cosa de Conejo. ¿Qué burrada se le ocurrirá?»

De pronto, revienta un torrente de sones descompuestos, agudísimos, demoníacos. Algunos niños, tomados de la sorpresa, chillan y tiemblan nerviosamente; otros botan sobre los asientos, a punto de caer accidentados. Seis han vuelto la cabeza.

Conejo avanza fanfarronamente hasta la testera del estudio:

-Amiguitos; seis han vuelto la cabeza. El próximo jueves os quedáis sin el paseo de la tarde.

Se oyen las risas ahogadas de los bestiales fámulos[72], que son quienes han tañido con toda la fuerza de sus pulmones agrestes los instrumentos más rudos de la charanga del colegio.

[72] *fámulos*: criados o sirvientes de la comunidad de un colegio o convento.

Llegado el jueves, Conejo levanta el castigo, bajo promesa formal de que las cabezas han de permanecer inmóviles en la primera ocasión. Y en la primera ocasión, el ingenioso jesuita quema una tanda de fuegos artificiales, los cuales derraman por los ámbitos del estudio infinitas chispas. Se les queman las orejas y chamusca el pelo a unos cuantos, entre ellos Manolito Trinidad, que suspira como una tórtola y vuelve la cabeza poseído de lamentable turbación, creyendo sin duda que se trataba del fuego de Sodoma y Gomorra. Nueva imposición del castigo. Esta vez el único causante ha sido Trinidad, y como Conejo no ha tenido a bien otorgar indulto, el joven cofrade de la mujer de Lot, encima de improperios sin cuento, sufre en las narices un balonazo que así como por casualidad Coste le aplica, dejándole exánime y ensangrentado.

Otras dos experiencias realizó Conejo; la una, derribando un armario lleno de cachivaches y cacharros inservibles, que vino a tierra con el estruendo que se supone; la otra, lapidando, por decirlo así, los indefensos cogotes de los alumnos con estropajos húmedos. A la postre consiguió cercenar todo movimiento espontáneo y hacer a los niños simuladores, ladinos y desconfiados.

El sistema de la emulación, mediante el cual los niños ignoraban el concepto de lealtad y compañerismo no viendo los unos en los otros sino émulos, es decir, enemigos del propio bien, seres tortuosos, les estaba encomendado a los maestrillos, en las cátedras. Cada clase se dividía en dos bandos, romanos y cartagineses, con sus estandartes correspondientes. Los romanos se sentaban en los bancos de la derecha del profesor: a la izquierda, los cartagineses. El más aventajado del aula trascendía de este particularismo; era el emperador. Seguíale el cónsul romano, y a éste el cartaginés. Venían detrás los centuriones, cuya misión era inspeccionar la aplicación de las respectivas huestes y mantener, por medio de frecuentes delaciones, al maestro en noticia constante de la conducta de los alumnos. Los sábados, a la tarde, se verificaban los desafíos. El que pretendiese avanzar un puesto desafiaba al que le precedía; salían al centro del recinto y comenzaba encarnizada lucha en que cada cual según recitaba el otro su lección, acechaba sus errores. Luchaban también bando contra bando, computándose en la pizarra las faltas. A la postre, los estandartes hacían campear la victoria y la derrota de ambos ejércitos. Por una cara decían: «ROMA VICTRIS», Roma vencedora. Por el reverso, «ROMA VICTA», Roma vencida. Lo mismo el de Cartago. Durante la semana permanecían insolentemente

las palabras de triunfo y las de baldón[73]. El mismo sábado, después de las últimas clases, el colegio se encaminaba, en dos filas, a la Salve solemne, celebrada en la iglesia pública. En el medio iban los emperadores de las diversas promociones, con los cónsules a entrambos costados, y el victorioso enarbolaba la bandera de la clase. De esta suerte la ciencia, en vez de sacramento, se convertía en guiñapo de vanagloria y presa a propósito para ser disputada a mordiscos y uñaradas.

[...]

Dos eran las cosas que Mur abominaba sobre toda ponderación; la primera, que yendo en filas, como siempre iban las divisiones para trasladarse de un punto a otro del colegio, se tararease por lo bajo; la segunda, que en caso de acometer al alumno, en las altas horas de la noche, una necesidad, aun siendo acosadora e inaplazable, se satisficiera haciendo uso del bacín[74] que para casos de menor entidad había en la mesilla de noche. Es decir, que Mur se había propuesto luchar con dos fuerzas naturales. Una, porque estando los alumnos en punto de crecimiento y con gran remanente de actividad que no hallaba medio fácil de explayarse, la energía les rezumaba por todas partes y en toda ocasión, siendo la forma preferente el canturreo en que, a compás del paso en las filas, incurrían sin darse cuenta y a pesar de los castigos. La segunda, porque permaneciendo cerrados por de fuera en sus camaranchones[75] durante la noche, y no acudiendo el sereno a los toques por hallarse monolíticamente dormido, no les quedaba otro recurso decoroso a los alumnos, caso de apretarles la urgencia, que aprovechar el único recipiente idóneo que a mano tenían. Mas, por lo mismo que era físicamente imposible corregir uno y otro fenómeno, Mur exteriorizaba particular enojo ante su frecuencia, y era que ello le daba pie para imponer penas y para imaginar los más absurdos procedimientos de tortura, con lo cual se refocilaba[76] tan por entero que le salían a la cara las señales del goce entrañable y cruel que esto le traía.

Era cosa de verle ante el niño penado, cuando le hacía sustentarse en posturas forzadas e inverosímiles, durante minutos eternos. Su fría carátula tomaba calor de vida, los labios se aflojaban, la nariz

[73] *Baldón*: ofensa, injuria o palabra afrentosa.
[74] *Bacín*: orinal alto y cilindrico.
[75] *Camaranchón*: desván en la zona superior de una casa donde se guardan las cosas desechadas.
[76] *Refocilar*: mostrar alegría por el mal ajeno.

trepidaba y la siniestra verruga se henchía de sangre, se esponjaba, lograba expresión.

Su indiferencia aparente era tanta que desconcertaba a los alumnos. Caminaba entre las filas como absorto en sus propias cavilaciones. Un niño, creyéndole ausente de las cosas externas, volvíase para decir cualquier paparrucha a un amigacho; no había pronunciado tres palabras, y ya tenía sobre la mejilla la mano huesuda de Mur, impuesta en el tierno rostro con la mayor violencia. Era especialista en pellizcos retorcidos, que propinaba con punzante sutileza, poniendo los ojos en blanco y sorbiendo entre los apretados dientes el aire, cual si le transiera un goce venusto[77]. En el castigo de la pared, el más benigno y corriente, Mur lograba poner un matiz propio. La pena consistía en estar cara al muro y espalda a los juegos, diez o quince minutos, durante la recreación. Mur se encaraba con el reo, engarabitaba los dedos y los iba plegando sucesivamente, trazando esa seña que en la mímica familiar expresa el hecho de hurtar alguna cosa; al mismo tiempo decía: Apropíncuate[78], con lentitud, mordisqueando las letras como si fueran un retoñuelo de menta o algo que le proporcionara frescura y regalo. Y estando ya el niño de cara a la pared, le aplicaba un coscorrón en el colodrillo[79], de tal traza, que las narices del infeliz chocaban despiadadamente contra el muro.

[...]

El padre Mur perseguía la oportunidad de satisfacer su venganza en Bertuco, el cual en cierta ocasión, había repelido coléricamente las asiduidades cariciosas y pegajosas del jesuita.

Mur inspeccionaba las filas de alumnos que a la puerta de los confesores aguardaban, cruzados de brazos, la vez de ir descargando la conciencia. A la puerta del padre Arroyo había ocho niños. Bertuco estaba el séptimo, y, aun cuando apercibía sus potencias espirituales para postrarse ante el santo tribunal con el recogimiento debido, no lograba impedir que en su memoria bullesen danzantes imágenes de panderetólogos: la impresión había sido muy intensa y estaba demasiado reciente. Entre las muchas artimañas y máculas ladinas con que Mur cazaba a los enredadores, una de ellas consistía en volverles la espalda, con lo cual ellos, juzgándose libres por el momento, verificaban sin disimulo su travesura; mas, siendo luenga la

[77] *Venusto*: venéreo.
[78] *Apropincuate*: latín; "acércate", "aproxímate".
[79] *Colodrillo*: parte posterior de la cabeza.

nariz de Mur, y descansando las gafas en lo más avanzado del apéndice nasal, bastábale subir, como al desgaire, la mano hasta el rostro, poniéndola detrás de los vidrios para tener un espejo en donde se retrataba todo lo que detrás de él acontecía. Por no traicionarse y prolongar en lo posible la astucia, no daba a entender por el momento los resultados de su espionaje, sino al cabo de algún tiempo, con lo cual, los díscolos, creían haber sido acusados por algún compañero fuelle.

Volvióse de espaldas Mur; Bertuco, a quien le sonaban en los oídos las sonajas de mil panderetas, y en cuyos nervios parecía infundirse la energía y agilidad de una falange de panderetólogos, como se viese a salvo de la mirada rapaz de Mur, sopló al oído de su vecino en la fila:

-Mira tú que aquel pequeño, el rubio... ¡canario!- y comenzó a retorcerse y descoyuntarse, remedando al artista del pandero, y con los ojos pendientes de Mur, en previsión de que se pudiera volver de pronto.

Mur, en aquel punto, hacía espejo de sus gafas; pero no supo interpretar los movimientos del niño en derecho sentido, sino que dio por averiguado que le hacía burla y muecas de odio con todo desembarazo y desvergüenza. Arrebatado de iracundia, giró sobre los talones y puso en las mejillas de Bertuco una sonora y recia bofetada. En las infantiles pupilas había una mezcla de estupor y de odio. A seguida, Mur se aferró con su diestra, huesuda y truculenta, a la oreja de Bertuco, arrastrándolo por el tránsito, y luego escaleras abajo, después de haber ordenado a los otros siete niños que vinieran de testigos, hasta un estrecho y breve pasadizo, enladrillado de rojo, que abre una comunicación entre el claustro central y los patios exteriores, por la parte de los lugares excusados.

Los niños hicieron corro: Mur y Bertuco en el centro.

-¡Arrodíllate!

Bertuco obedeció.

-Vete haciendo una cruz con la lengua en el suelo. Primeramente, desde aquí hasta aquí- señalaba con el pie una extensión como de tres palmos.

Bertuco permaneció inmóvil. Sus ojitos azules parecían de acero, bruñido en la piedra de afilar. Los tiernos espectadores estaban consternados.

-¡A la una! ¡A los dos...! ¡A las tres! -y dio al niño vehemente puñetazo en la nuca, con intención decidida de derribarlo de bruces, y la hubiera logrado si las manos alertas de Bertuco no se hubieran apoyado en tierra.

-¡Haz la cruz con la lengua!

Bertuco, que había vuelto a colocarse de rodillas, no hizo movimiento alguno.

-A la una, a las dos... ¡a las tres! -segundo golpe, con redoblado vigor.

Juanito Prendes, de pusilánime corazón, se echó a llorar, y entre acongojados hipos balbucía:

-Por Dios, Bertuco, obedece. ¿Qué más te da?

A Bertuco no le repugnaba lo repugnante del castigo, sino la humillación que entrañaba. Adivinaba confusamente que aquello que sentía dentro de sí como espina dorsal de su espíritu, la dignidad, en siendo violada y partida, no era posible rehacerla y enderezarla. Hendíasele el corazón de espanto.

-¡Máteme, máteme por Dios!

-La muerte merecías, infame. Haz la cruz, arrástrate, asqueroso reptil -y de un puntapié lo envió redondo contra el muro.

Y ya, no Juanito Prendes, que también los seis restantes le suplicaban que se doblegara, sabiendo que el padre Mur no perdonaría nunca.

Y en un momento de suprema desesperanza y abrumadora vergüenza y asco de sí propio, casi aniquilado por el temor y la amargura, Bertuco se dispuso a obedecer, y sacando la lengua la aplicó al suelo. Dos lágrimas ardientes como la punta de un puñal enrojecido en la lumbre le taladraron los ojos, anublándolos. Dentro del pecho experimentaba el furor de una garra que le rebañase las entrañas.

-¡Lame la tierra! -rugió Mur, con voz estrangulada de ira y torpe fruición.

El paso continuo de centenares de pies había desgastado el ladrillo, formando un polvo terroso y sucio. De otra parte, las fauces de Bertuco estaban resecas. Así que por las tres veces que puso la lengua sobre el suelo convirtiósele en un objeto extraño y asqueroso, como petrificado, que le ocasionaba fuertes torturas y le impedía hablar.

-¡No puedo más...! -articuló con esfuerzo.

Mur le puso el tosco zapato sobre la nuca. El niño, en una convulsión, quedóse rígido, yacente, bañado el rostro en sangre.

-Marchaos ahora mismo de aquí. Y como digáis algo a alguien os hago lo mismo a vosotros.

Los niños huyeron, aterrorizados. Y en estando a solas, el jesuita arrastró el cuerpo exánime de Bertuco hasta un grifo que hay

contiguo a los lugares excusados, y chapuzándole la cabeza le devolvió el sentido.

-Lávate bien esas narices. Cuidado con que nadie entienda nada de esto, porque te arranco el alma negra que tienes, canalla. Hoy no te confiesas, porque eres un sacrílego, ni cenas. Te pondrás en el centro del refectorio, en donde todos vean tu cara maldita de criminal, y no probarás bocado hasta que me repitas de memoria la elegía triste de Ovidio. Por la noche, no cerrarás la puerta de la camarilla; te pones de rodillas en el umbral hasta que yo vaya. ¡Ea! Ya estás listo. Al estudio.

Ramón Pérez de Ayala, *A. M. D. G.*[80]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. Ramón Pérez de Ayala y su novela A. M. D. G. Trascendencia de esta y relación con otras obras del autor.
1.2. Lugar y época de la historia que se cuenta.

2. Análisis del contenido
2.1. Episodios que se relatan en los fragmentos seleccionados y tema de los mismos.
2.2. Personajes que aparecen y acciones que llevan a cabo.
2.3. Manera de presentar el autor la vida en el colegio de jesuitas.

3. Análisis de la forma
3.1. Forma de expresión predominante.
3.2. Tipo de narrador.
3.3. Cuestiones lingüísticas reseñables en los textos y recursos retóricos empleados.

[80] Edición de Andrés Amorós, Madrid, Cátedra, 1990, Colección "Letras Hispánicas" (páginas 215 a 218; 223 y 224; 335 a 337). El título dado a los fragmentos de esta novela es nuestro.
Argumento: La novela narra la vida de Bertuco (Alberto Díaz de Guzmán) en el internado del colegio de jesuitas durante sus años de pubertad. El autor aprovecha la anécdota particular del protagonista para realizar una crítica del "sistema educativo" de estos profesores religiosos basado en la humillación y el castigo.

4. Conclusiones
4.1. Mensaje del autor: su postura crítica ante los jesuitas.
4.2. Opinión personal sobre las cuestiones planteadas en los fragmentos. Acuerdo o desacuerdo con el tipo de educación que se deduce de los textos.

Comentario

A. M. D. G., iniciales del lema jesuítico Ad maiorem dei gloriam ("A mayor gloria de Dios"), apareció en Madrid, a finales del año 1910. Es el tercero de los libros de Ramón Pérez de Ayala (el primero fue el libro de poemas *La paz del sendero*, 1904, y el segundo la novela *Tinieblas en las cumbres*, 1907). La obra forma parte del conjunto integrado por la cuatro primeras novelas de Pérez de Ayala: la ya citada *Tinieblas en las cumbres*, la que comentaremos, *A. M. D. G.*, *La pata de la raposa* (1912) y *Troteras y danzaderas* (1913). Narran las experiencias juveniles de Alberto Díaz de Guzmán (Bertuco), un "alter ego" del autor, del cual nos presenta su educación sentimental y sus turbulentos años de aprendizaje.

La novela que nos ocupa enlaza el plano individual con el social. Por un lado expresa vivencias autobiográficas (Pérez de Ayala estuvo en un colegio de jesuitas de los 10 a los 14 años), la crisis de conciencia de Alberto; por otro, posee una dimensión colectiva: se plantea el tipo de educación y de religiosidad preferible para los españoles. En el prólogo a la edición argentina de Troteras y danzaderas Pérez de Ayala explicaba que sus cuatro primeras novelas formaban parte de un vasto plan en el aspiraba a "reflejar y analizar la crisis de la conciencia hispánica" desde principios del siglo XX. En *A. M. D. G.* lo hace a través de cinco niveles: sus recuerdos autobiográficos (como hemos apuntado), la justificación psicológica de Alberto Díaz de Guzmán, el retrato de las costumbres colegiales, el ataque al sistema pedagógico de los jesuitas y la defensa de una educación formativa basada en el respeto a la libertad y dignidad humanas.

La obra suscitó polémica por su temática claramente anticlerical y, de hecho, no fue incluida en la edición de las Obras completas

del autor las cuales se publicaron durante el franquismo con esta condición.

La acción de *A. M. D. G.* se desarrolla en 1894 (último año en que Pérez de Ayala estudió en el colegio de jesuitas de Gijón) localizado en un *lugar* que no se menciona expresamente. La novela comienza con la visión del colegio, retrocede para contarnos la historia de Gonzalfañez, que asiste a su construcción, y vuelve a retroceder para contar cómo consiguieron el dinero para edificarlo. En el capítulo siguiente se nos dice que han pasado cuatro cursos desde que se abrió; la novela nos presentará el desarrollo de este curso (sin llegar a terminarlo) por medio de escenas sueltas y cortas, con frecuentes vueltas atrás.

Los *episodios* que se relatan en los fragmentos seleccionados son los siguientes:

- Principios pedagógicos de Conejo, el padre Prefecto, que consisten en el "adiestramiento militarista del carácter y de la sensibilidad", sustituyendo el principio de igualdad por el de jerarquía y el de fraternidad por el de obediencia absoluta. Siguiendo con su pedagogía castrense formaba a los alumnos en los patios y "les obligaba a evolucionar sin descanso a paso ligero al compás de los gritos reglamentarios de un, dos, tres, cuatro". Pero lo más destacable es su "peculiar" sentido del humor; como según él volver la cabeza en los estudios, en las filas..., es decir, sentir curiosidad, es un grave atentado contra la disciplina, provoca ruidos y maniobras extrañas para que los alumnos cometan esta falta y poder castigarlos. Esto provoca que los niños se vuelvan "simuladores, ladinos y desconfiados".
- La división de los alumnos en dos bandos, romanos y cartagineses, ostentando el más aventajado de ellos el cargo de emperador, seguido en importancia por el de cónsul romano y cartaginés respectivamente; en el último escalón, los centuriones. Para "avanzar" en los puestos tenían que vigilarse unos a otros "delatando" al compañero que no observara buena conducta o no se supiese la lección.
- La manía persecutoria del padre Mur hacia los alumnos que cantan por lo bajo y los que utilizan el bacín por la noche para hacer sus necesidades. Los castigos que aplica a los que

cometen estas faltas son tan crueles como hacerles sostener "posturas forzadas e inverosímiles" durante largo tiempo, "pellizcos retorcidos", u obligar al "infractor" a permanecer de cara a la pared durante el recreo con el añadido de algún coscorrón.

- El castigo que aplica a Bertuco (donde se aprecia la máxima iniquidad del jesuita del cual se apuntan algunos detalles de pederastia) por moverse y reírse en las filas: primero lo abofetea con saña y después le manda arrodillarse y hacer la cruz con la lengua en el suelo. Al negarse el niño, le da puñetazos en la nuca para derribarlo; este se resiste, más que por el hecho repugnante del castigo por la humillación que supone, y pide la muerte antes de seguir sufriendo. Al final tiene que ceder y hacer lo que el jesuita le ordena.

El *tema* común de estos episodios es la denuncia de un sistema educativo basado en el miedo hacia un castigo desmesurado y sin discriminación, fruto de la ira personal de los educadores más que del deseo o intención de formar a los jóvenes en la libertad y el respeto.

Los *personajes* de los fragmentos seleccionados se pueden dividir en dos grupos: torturadores y sufridores. Entre los primeros se encuentran Conejo, el "perilustre" Prefecto de la Compañía, que parece querer hacer reír a los alumnos solo para castigarlos después, y Mur (otro de los jesuitas) violento y cruel que, probablemente humillado por su sexualidad insatisfecha, humilla a su vez a los alumnos con castigos vejatorios. De los segundos, los internos adolescentes, solo se proporciona en estos fragmentos el nombre de Bertuco que en principio aparece como un niño normal atraído por las sonajas de las panderetas y "haciendo risas" con sus compañeros, pero que cuando el padre le aplica el humillante castigo se resiste hasta que la violencia de este le hace pedir la muerte primero y obedecer, a la fuerza, después.

La *vida* en el colegio de jesuitas es presentada por el autor como un enfrentamiento entre los dos grupos humanos citados: los torturadores (los presuntos "educadores") ostentan un poder basado en el miedo de los sufridores (los alumnos), miedo que les convertirá en seres astutos, delatores y retorcidos para poder sobrevivir en un ambiente opresivo.

La *forma de expresión* predominante en los textos es la narrativa. Solo en el último de ellos puede apreciarse algo de diálogo entre Bertuco, el padre Mur y los compañeros del primero, diálogo que sirve para acentuar la tensión del momento, la crueldad de ese castigo "inventado" por la maldad del jesuita.

El *narrador*, en tercera persona, cuenta los hechos como si hubiese sido espectador de los mismos y la ironía en su tratamiento de las figuras de Conejo (el "perilustre" Prefecto de disciplina) y Mur ("especialista en pellizcos retorcidos que propinaba con punzante sutileza") trasluce su aversión hacia estos dos educadores religiosos que tienen poco de ambos calificativos pues ni "educan" (solo malforman) ni les guía espíritu religioso alguno. No hay, por lo tanto, distanciamiento en este narrador tras el que se esconde el propio autor que, como sabemos por él mismo, sufrió en "carne propia" sucesos similares a los contados en los textos.

En el *aspecto lingüístico* destacan los *cultismos* (arbitrios, fámulos, improperios, exánime, abominar, máculas), *latinismos* (perinde ac cadáver, Roma Victris, Roma victa...) y *vocablos* poco usuales en el lenguaje corriente como ladino, refocilaba, venusto, iracundia...que dan un tono arcaico y retórico a los textos. Pero, al mismo tiempo, podemos observar ciertas expresiones coloquiales como "por lo pronto", "dar que reír", "hacer la vista gorda", "por de fuera", "a seguida"... que indican un cierto descuido del autor o, al menos, no guardan relación con el tono lingüístico general.

Los *recursos retóricos* no son muy abundantes en estos textos lo cual es lógico si tenemos en cuenta que se trata de contar una situación, no de describir un paisaje, una persona... Podemos encontrar una comparación en el primer texto, "Manolito Trinidad, que suspira como una tórtola", que da idea del miedo de los alumnos a los castigos del padre Conejo, y una imagen de la ciencia como "guiñapo de vanagloria y presa" por la que hay que discutir con violencia en lugar de con razonamiento. En el segundo texto observamos una comparación muy expresiva acerca del sadismo del padre Mur el cual, cuando pellizca a los alumnos se le ponen los ojos en blanco y sorbe el aire "cual si le transiera un goce venusto".

La intención o *mensaje* del autor es mostrarnos cómo la educación en un colegio de jesuitas se convierte en un juego de dominación por

parte de estos y en un constante temor por parte de los alumnos al castigo por cualquier infracción. Desde la óptica del lector con planteamientos más o menos religiosos es evidente que hay mucho de anticlericalismo en este mensaje, de ahí la polémica que suscitó la novela. Dicha polémica es comprensible si tenemos en cuenta que es difícil estar de acuerdo con este tipo de educación basado en el miedo y la cosificación del alumno frente a la perversidad de los profesores y que, en mayor o menor grado, los textos reflejan una situación habitual en los internados religiosos de la época donde estas acciones "correctivas" hicieron mella en la personalidad de muchos jóvenes españoles.

Resistencia al progreso

Los hombres de las ciudades han sido, ciertamente, ingeniosos y ambiciosos. No se han conformado con la luz de un candil, de una vela de sebo, de un farol, de un quinqué de petróleo, de un mechero de gas. Y han inventado una luz más fuerte, más rápida, más cómoda, más victoriosa. Han inventado la luz eléctrica. Los hombres de las ciudades son un poco diablos. Precisamente se reúnen en las ciudades para eso: para burlarse de la naturaleza, para contradecirla, para afirmar lo que ella niega y para realizar lo que parece imposible que se realice. La naturaleza ha hecho una noche, y ellos hacen un día artificial de luz. La naturaleza ha hecho barrancos y simas inabordables, y ellos construyen puentes y transbordadores. La naturaleza tiene días duros de calor o de frío, y ellos construyen aparatos para evitar el calor o el frío. La naturaleza ha hecho que la tierra sea extensa y grande, y ellos han inventado máquinas para cruzarla, para trasladarse rápidamente de un lado a otro. Todos los diablos se reúnen en las ciudades para hacer juntos esas diabluras.

Y estos diablos llegan a realizar verdaderas cosas extraordinarias. De pronto colocan por las paredes unos hilos. Parece un cordón cualquiera, trenzado, un cordón que podría servir a un suicida para ahorcarse en un árbol. Clavan, recorren paredes, rematan un extremo colgante con una bombilla de cristal. Bien. Ya puede venir la noche. El señor necesita acostarse porque tiene jaqueca. Entra en su habitación. Está completamente oscura, negra. El señor no lleva nada en la mano. No lleva vela, ni cerilla, ni quinqué. Abre la puerta,

aprieta un pequeño botón y la bombilla se llena de luz clara, de incandescencias vivas. Allí, en casa, no hay ninguna fábrica, ningún aparato, ningún misterio. No hay más que un simple cordón con el cual pueden atarse los pantalones en caso de apuro, y que recorre todos los pasillos, todas las habitaciones, toda la casa, que sale fuera, que se une a otros, y va por toda la ciudad distribuyendo soplos de luz en las bombillas.

Pero en muchos valles no saben nada de esto. El campo sigue con virginidades primitivas. Las noches son más negras, más pavorosas; pero los aldeanos no se oponen a ellas, encendiendo focos deslumbrantes. Desde que anochece hasta que se acuestan no hay más de dos horas. Entonces encienden unas luces tímidas: un candil chisporroteante, una vela sobre una palmatoria[81] de metal; en la tertulia del boticario hay un quinqué de petróleo con una lámpara de pesas. Pero a las diez de la noche ya no hay ni una sola luz encendida. Los pueblos se entregan a la noche, a la naturaleza, a las sombras. ¡Con qué complacencia en el triunfo, en la naturalidad de los designios, las sombras se ensanchan, holgadamente, sobre la extensión sumisa de los valles, cuyos pueblos viven la noche como lo ordenó Dios: bajo las sombras; no contra ellas!.

Así sería siempre si los diablos de las ciudades no fuesen ambiciosos. En las ciudades se forman los diablos, y una vez formados se esparraman por el campo, por los pueblos. Los aldeanos los ven venir por las carreteras; los temen. «¿Qué nuevas diabluras nos traerán?», piensan. He aquí que un día unos diablos de éstos, cuando todas las ciudades y todos los pueblos grandes tenían ya luz eléctrica, se reunieron para acordar la instalación de este gran adelanto en todo el valle de Hinestrillas. ¡Diez pueblos todavía sin luz! «Vecinos –dijeron-, estáis muy atrasados. ¿Cómo podéis vivir sin luz eléctrica, cómo podéis echar de comer a las caballerías y andar por las calles los días de barro y hacer los velatorios de los difuntos?... Vamos. Ha llegado la hora. Nosotros os redimiremos de ese atraso.» ¿Qué contestaron los vecinos? Se quedaron con la boca abierta, se miraron unos a otros, se embozaron bien en las bufandas, y no hablaron. Después, en las solanas, que son los mentideros de los viejos, todos estaban conformes: «Bah, bah, vienen a embaucarnos. Aumentarán las contribuciones y vaciarán las arcas del Ayuntamiento.

[81] *Palmatoria*: utensilio en forma de platillo que consta de un mango y un receptáculo donde se colocan velas.

¿Y para qué queremos la luz? Lo mismo que yo he vivido sesenta y siete años sin ella pueden vivir mis hijos y mis nietos.»

Pero los diablos son invencibles. Llegan, consultan a los Ayuntamientos, negocian, abren sus arcas. Vencen. Un domingo, en Hinestrillas, no había más que una palabra que apasionase, que recorriese todos los labios, que encrespase las discusiones: ¡la luz! Se hablaba de la luz en el mercado, en los corros de los labradores, en la botica, en el casino, en el despacho de los abogados, en la sacristía de las iglesias. Se sabía perfectamente todo. Dos señores de la capital querían instalar la luz eléctrica. Querían comprar a don Rosendo el molino de Valdiesa para poner allí la fábrica. Ahora estaban negociando el contrato con los Ayuntamientos para el servicio público de la luz. Hinestrillas ya había firmado. Hubo oposición, naturalmente. Un concejal se levantó a decir: «Señores, eso de la luz me parece un dispendio[82] de órdago. Pensemos bien. Si abonamos esa cantidad de anticipo que exige el contrato llegarán las ferias de septiembre y no podremos dar dos corridas de novillos. La civilización no es eso. Pero no lo olvidéis: el pueblo quiere corridas y no luz.» Gran parte del público aplaudió, sobre todo los mozos, que subrayaron con gritos lo de las corridas: «¡Eso es, queremos toros, toros!» Don Arturo, que era concejal y que había tomado frente al pueblo la defensa de la luz, a cambio de su representación, se levantó para contestarles: «Señores, no hay que mezclar patatas con rábanos. La luz es una cosa; los toros, otra. Ahora estamos tratando de la luz. Y digo, con perdón, que los que se oponen a ella son unos salvajes...»

[...]

¿Podría haber alguien que supiese reunir, ajustar aquel puzzle mecánico de piezas, de aparatos, de cosas sin número y sin nombre, con clave de tuercas y de cojinetes[83], sólo conocida hipotéticamente por los fabricantes? Toda la habitación alta estaba llena de cajas, de utensilios, de alambres, de aisladores. Habían puesto un banco de cerrajero, y los montadores, con trajes azules, comenzaban a construir ese imposible enigmático que es una fábrica.

Algunas tardes llegaba don Arturo con su tílburi[84], y acompañado de Cachán veía las obras. Muchos sábados iban los dueños y

[82] *Dispendio*: despilfarro, gasto excesivo o innecesario.
[83] *Cojinetes*: pieza en que se apoya y gira cualquier eje de maquinaria.
[84] *Tílburi*: carruaje de dos ruedas grandes, ligero, descubierto, preparado para transportar a dos personas y tirado por una sola caballería.

sostenían largas conversaciones con los montadores, con Rufar, sobre todo, que era el que dirigía. Lo mismo don Arturo que los dueños estaban enterados de la testarudez de Cachán, pero la tomaban a broma y la creían propia de un hombre terco, rudo, sin cultura y sin experiencia. Durante estas visitas, don Arturo preguntaba a Cachán, con un poco de sorna intencionada:

-Qué, Cachán, ¿tendremos luz?

Cachán se cogía la barba, luego apretaba los puños, y con una indignación explosiva, seria, exclamaba:

-¿Luz? ¡Ni soñarlo! ¡Me lo van ustedes a decir a mí, que llevo cuarenta años aquí mismo, mojándome los riñones en este río! Se han metido ustedes en una aventura... ¿Y el agua, dónde está el agua para mover una turbina de quinientos caballos? ¡Al demonio con el cuento! Los ingenieros han venido, han tomado notas, han hecho números y han dicho en seco, como jueces, «quinientos caballos». ¡Ilusos! ¿Saben ellos el agua que viene en los estiajes[85]? Pero ustedes los hacen caso, siguen..., veremos el día que se eche a andar. Veremos. Yo les espero a ustedes para ese día.

-Bien. A pesar de todo, tendremos luz, Cachán.

-Y aunque así fuera. ¿Qué nos importa la luz? A la gente de estos pueblos ¿qué les importa la luz? Ustedes fracasarán. El aceite es más barato y los candiles alumbran bien. ¿Para qué hace falta la luz eléctrica? Yo he hablado con mucha gente; nadie quiere la luz eléctrica. ¡En cambio, el pan!... ¿Ustedes han oído alguno que no quiera el pan? Pues ya ven cómo es más importante un molino de trigo que una fábrica de luz. Yo se lo digo a todos: dentro de poco tiempo, cuando la luz fracase, volveremos a tener molino.

Lo decía con tanta seriedad, con un convencimiento tan firme, que los montadores y los dueños y don Arturo y todos terminaban por dejarle, y hasta muchas veces, en broma, le daban la razón. Pero la ironía de ellos se estrellaba siempre contra la testarudez de él. Cachán estaba profundamente convencido de sus razonamientos y, sobre todo, odiaba aquella invasión, aquel cambio. Lo odiaba hasta el punto de desear que todo lo que construían se lo llevase una riada oportuna, un incendio, un rayo. Vería con gusto una catástrofe fatal, una destrucción completa de todo, incluso de los hombres que trabajaban en las obras.

[...]

[85] *Estiajes*: período de tiempo en que la corriente o caudal del agua están más bajos.

-Y que eso de la luz -apoyó el señor Críspulo, un picapedrero encorvado- es un peligro muy grande para el pueblo. Eso lo ha visto el señor alcalde. ¡Bueno si lo ha visto! ... Pero hace la vista gorda. Dicen que como los dueños tienen mucho dinero, le han comprado. ¡Estamos en unos tiempos de corrutela!... Pero sí, eso de la luz no es broma. Hay mucho peligro. Sobre todo en días de tormenta. Creo que los alambres llaman a los rayos. Ya sabéis que por los alambres va la electricidad, y como los rayos son también electricidad, pues se llaman... En el pueblo donde está sirviendo mi hija, que hay luz eléctrica, me dice que hay muchos incendios, y, claro, es por eso: se recalientan los alambres y explotan.

La vieja de nariz de cuervo no pudo contenerse.

-¡Condenados inventos! ¿Y quién tiene la culpa de meternos en Hinestrillas esas cosas del demonio? ¡Debemos arrastrar a quien sea!

-¡Pues mira, los señores!. .. -habló otro-. Como dicen que con las velas y los candiles no se ve a leer las noticias que traen los papeles...

-¡Pues que no lean, pijota! -dijo la vieja con enfado-. Yo, en cuanto es de noche, ceno, y a la cama. A ver si porque ellos quieran enterarse de las noticias que traen los papeles vamos los demás a achicharrarnos.

-Pero usted, tía Lucía -le contestó un carpintero- es una mujer delustrada. Y los señores necesitan leer para luego hablar en el Ayuntamiento y presentarse diputados y engañarnos a todos nosotros.

-Claro, claro -asentían todos.

-Y hay que desengañarse: los que mandan, mandan. Ellos quieren la luz, pues la luz se trae. Ellos quieren quitar al maestro, pues quitan al maestro. Ellos quieren tirar una casa, pues tiran una casa. Mandan, y nada más. Todos nosotros... borregos, cochinos borregos. Cuando van a nuestras casas a pedirnos el voto están muy amables, nos dan la mano, nos llaman por el nombre, nos ofrecen muchas cosas. Después de las elecciones se cambia todo, y si te he visto no me acuerdo. Ni le saludan a uno, ni le conocen, ni le reciben si se va a verlos. ¡Debiéramos votar al diablo y no a ellos!

La turbina. César M. Arconada[86]

[86] Ediciones Turner, Madrid, 1975. Páginas 48-51; 70 y 71; 94 y 95. El título dado a los fragmentos es nuestro.

Argumento: La novela narra el conflicto que se genera en un pueblo cuando llegan a él unos operarios para instalar la luz eléctrica. Los campesinos rechazan este signo del progreso por miedo a que les cambie

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y su obra.
1.2. Lugar y tiempo de los hechos que se relatan.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido de los fragmentos seleccionados. Cuestión social que reflejan.
2.2. Personajes que aparecen. Caracterización de los mismos.
2.3. Relación entre la electricidad y el progreso. Actitud del narrador ante el asunto.

3. Análisis de la forma
3.1. Lenguaje y estilo.

4. Conclusión

Comentario

César Muñoz Arconada (Palencia, 1898 – Moscú, 1964) fue una de las figuras clave de la novela social en la promoción republicana. Funcionario del Cuerpo de Correos, es destinado a Palencia donde su firma, en la redacción del "Diario Palentino", será cotidiana. Es trasladado a Madrid y allí colabora en varias revistas como "Octubre", "Gaceta Literaria", "Mundo Obrero"... En la revista "Alfar", editada desde La Coruña, se encarga de la sección de crítica musical aunque no sea este el tema exclusivo de sus artículos. En tiempos de la República de 1931 Arconada ingresa en el Partido Comunista. En uno de los boletines que se editan en Correos, "Comunicaciones", colabora de forma continua con reseñas, notas críticas, artículos y crónicas de las asambleas sindicales. Por estas fechas publica tres novelas casi sucesivas, La turbina (1930), Los pobres contra los ricos (1933) y Reparto de tierras (1934); en las dos

la vida y las costumbres. Cachán, uno de estos campesinos, es el que se opone con mayor fuerza llegando incluso al asesinato de un montador de la luz cuando se entera de que este mantiene una relación amorosa con su hija. Pese a la resistencia del pueblo la luz termina siendo colocada.

primeras se encuentran muchos de los logros de la novela social de la época.

Hacia 1936 el ministro de Instrucción Pública le pide que abandone su trabajo de corresponsal para "Mundo Obrero" y que se dedique por entero a escribir pagándole íntegro el sueldo de Correos. En pocos meses redactará Río Tajo, novela que logró un premio en el concurso que en 1938 había convocado el Ministerio para obras sobre la guerra. En 1939 abandona España; reside poco tiempo en Francia y casi nunca estuvo en libertad. Rescatado del campo de Argeles y las gendarmerías de París por la acción solidaria de los escritores franceses, Arconada parte para la URSS. En Moscú, dirige la edición castellana de "Literatura Internacional", publica dos libros de relatos, algunas obritas teatrales y el extenso poema "Dolores". Muere en esa ciudad en 1964.

La acción de la novela que comentamos se desarrolla en la localidad de *Hinestrillas* en fecha próxima a la redacción de la misma cuando aún quedaban en España algunos pueblos sin luz eléctrica. Es la instalación de este elemento del progreso la que genera el conflicto en la obra por la resistencia de los habitantes del lugar a dicha instalación.

En el *primer fragmento*, con un tono lírico y abstracto, a modo de epopeya o relato épico, el narrador nos habla de cómo "los hombres de la ciudad" han "inventado" la luz eléctrica y de cómo los hombres del campo no la necesitan porque siguen los imperativos de la naturaleza: trabajan de día y descansan cuando anochece; respetan las "sombras". Pero los "diablos" de las ciudades son "ambiciosos" y no admiten que todavía haya diez pueblos sin luz eléctrica, así que deciden difundir su "invento". Los campesinos son desconfiados y piensan que será un gasto, que aumentarán las contribuciones y no tendrán dinero bastante para sus fiestas. No ven la necesidad de este "dispendio de órdago"; han vivido perfectamente sin electricidad. En definitiva, la instalación de la luz provoca todo tipo de reacciones y reflexiones.

El *segundo fragmento* muestra una de las reacciones, la de Cachán, el capataz del molino, que se opone con todas sus fuerzas. Y da sus razones como la de que el agua del molino no tiene potencia para mover la turbina pese a todos los cálculos de los ingenieros. Piensa,

además, que a la gente de los pueblos no les importa la luz y que los de la ciudad y don Arturo (el concejal que está "a favor del progreso") fracasarán en su intento. Argumenta, también, que el molino es más importante para moler el pan que para producir agua, porque de eso sí que no se puede prescindir. Y está plenamente convencido de su postura.

Por último, en el *tercer fragmento* se nos ofrecen las opiniones de algunos vecinos del pueblo sobre el asunto de la luz eléctrica. El picapedrero opina que es un "peligro muy grande para el pueblo" y que han "comprado" al señor alcalde para que la ponga. La "vieja con la nariz de cuervo" está indignada con el "invento". Otros, finalmente, afirman resignadamente que "los que mandan, mandan" y hay poco que hacer contra eso, como no sea negarles el voto que tan amablemente les piden cuando les interesa.

Se puede observar, por tanto, que gran parte del cuerpo *social* del pueblo afectado por la instalación de la luz se resiste a la misma. Es la habitual oposición, el miedo a lo que se desconoce, a lo que supone un gasto y un "ruido" en la vida rutinaria de una comunidad que ha subsistido durante siglos con unos determinados usos y no desea cambiarlos. Su postura "inmovilista" responde al desconocimiento de unas ventajas que, en principio, ellos no ven porque no las conocen.

En cuanto a los *personajes* que aparecen en los textos se pueden diferenciar dos grupos: uno abstracto, el constituido por los que el narrador llama "los hombres de las ciudades", y otro concreto, formado por lo que nosotros podríamos llamar "los hombres del pueblo", entre los que se incluyen los concejales del Ayuntamiento, Cachán, el señor Críspulo (el picapedrero), la tía Lucía (la vieja), un carpintero y otros vecinos de los que no se indica el nombre.

Los hombres de las ciudades son "ingeniosos y ambiciosos"; han inventado la luz eléctrica y otros aparatos contraviniendo las leyes de la naturaleza. Son unos "diablos" que no cesan de buscar comodidades "innecesarias" para los otros hombres, los de los pueblos, que les temen. Pero a ellos no les importa, quieren hacer extensivos sus inventos y llegan a los Ayuntamientos, negocian con el alcalde y algunos concejales, compran lo que haya que comprar e instalan lo que desean.

En Hinestrillas la resistencia empieza por un concejal que argumenta que si se hace el gasto de la instalación no habrá dinero para las corridas de toros que es lo que realmente quiere el pueblo. Don Arturo, otro concejal, opina que no hay que mezclar las cosas y que los que se oponen a la luz son unos salvajes. Este mismo personaje se burla de la oposición de Cachán al progreso y lo achaca a que es un hombre "terco, rudo, sin cultura y sin experiencia". Pero Cachán tiene sus propios argumentos para oponerse, como ya hemos señalado. Él es el único personaje verdaderamente caracterizado en este texto y en toda la novela; representa la oposición al progreso, a todo lo que venga de fuera, y va almacenando su odio día tras día hasta asesinar a uno de los montadores que, además de colocar la luz, ha tenido la osadía de enamorar a su hija. Las razones de ese odio se expresan muy bien en el segundo fragmento seleccionado.

El señor Críspulo, un "picapedrero encorvado", opina sobre la luz y sus peligros con plena seguridad como si fuera un experto en el tema y se dirige a sus convecinos como si estos fueran sus "alumnos" en la explicación "técnica" de esos peligros. Esgrime, además, el argumento de la experiencia: en el pueblo donde está de sirvienta su hija, que ya tiene la luz eléctrica, se producen muchos incendios. Es desconfiado y piensa que al alcalde lo han "comprado" para que permita la instalación.

La tía Lucía, la "vieja de nariz de cuervo", está muy enfadada. Para ella el "invento" de la luz eléctrica es "cosa del demonio" y como es "delustrada" (según otro vecino) no entiende que este invento sea bueno para leer de noche. Ella, cuando oscurece, cena y se va a la cama.

Como se puede observar en los textos, existe una *relación* de causa-consecuencia en el binomio luz/progreso. Parece un avance del ser humano el haber inventado algo que le permite prolongar el día para ocuparse en otras cosas distintas a labrar la tierra y eso le hace sentirse superior y considerar un "atraso" el modo de vida de los pueblos que aún no tienen luz. Pero los habitantes de esos pueblos están asustados; desconfían de la utilidad de la electricidad porque no la conocen y piensan que es un instrumento más de poder, un modo de ganar más dinero por parte de quienes les gobiernan, una "invasión" de los forasteros.

La *actitud del narrador* es de añoranza de un mundo donde la naturaleza es la que rige los destinos y el quehacer de los hombres. Pese a expresarse en tercera persona y transcribir los juicios de los personajes como si no tuviera ninguna relación con ellos, en su tono ligeramente irónico, en su consideración de los hombres de la ciudad como "un poco diablos" y en la alabanza encubierta del mundo natural, hay una reflexión sobre la manipulación del hombre de ese mundo natural con el pretexto del progreso. Parece existir en sus palabras una especie de "alabanza de aldea" y una comprensión hacia los campesinos que, en principio, rechazan los signos del progreso.

Con respecto al *lenguaje* y al *estilo* se puede observar una notable diferencia entre los tres fragmentos. El primero tiene un claro matiz poético en la manera de contarnos el conflicto entre hombre y naturaleza; en el segundo, el narrador se limita a presentarnos otro conflicto, el de Cachán y los que quieren poner la luz y deja que el primero exponga sus razones "lógicas" para resistirse al progreso por lo que el tono del texto oscila entre lo expositivo de la presentación del conflicto y lo dialógico (o monológico) del parlamento de Cachán; y el tercero es en su totalidad el diálogo que, con un tono coloquial, mantienen los habitantes del pueblo afectados por el "invento" de la luz eléctrica.

Así, el primer texto empieza calificando a los hombres de las ciudades de ingeniosos y ambiciosos y, a continuación, explica por qué. Para ello se utilizan repeticiones ("una luz, más rápida, más cómoda, más victoriosa"...); imágenes, como la de que esos hombres son "un poco diablos"; antítesis que acentúan el contraste entre lo que hace la naturaleza y lo que realizan los hombres ("la naturaleza ha hecho barrancos y simas inabordables, y ellos hacen un día artificial de luz"...); repetición de verbos de movimiento ("clavan, recorren paredes, rematan"...); y personificaciones ("los pueblos se entregan a la noche, a la naturaleza, a las sombras"...)

En cuanto al segundo texto, el conflicto, que ya se había insinuado en el primero al transcribir el narrador la discusión sobre la luz en el Ayuntamiento, se materializa en la opinión de uno de los protagonistas de la historia, Cachán, el guarda de la finca donde van a poner la turbina, un hombre "terco, rudo, sin cultura y sin experiencia" que está convencido de que no habrá luz y expone razones "objetivas" para ello como que el agua del molino no tiene

fuerza para mover ese mecanismo. Cuando los partidarios de la luz insisten en que esta funcionará, Cachán, con interrogaciones retóricas, expone el argumento que considera más contundente: a la gente de los pueblos, "¿qué les importa la luz? ¿para qué hace falta la luz eléctrica?". Y el rechazo de este campesino se explica con una hipérbole que también es contundente: "odiaba aquella invasión, aquel cambio"...

Por último, el tercer texto muestra el sentir popular expresado también en un lenguaje popular, con frases hechas como "hace la vista gorda", exclamaciones airadas como "¡Condenados inventos!", "¡pues que no lean, pijota!", "¡Deberíamos votar al diablo!"... y algunos vocablos vulgarizados como "corrutela" (en lugar de corruptela) y "delustrada" (en vez de iletrada). La que se expresa con mayor desgarro es la "vieja de nariz de cuervo", imagen que parece describir a la tía Lucía. El carpintero enumera todo lo "pueden" hacer los que mandan y lo que son los que tienen que aceptarlo, "borregos, cochinos borregos", imagen que se emplea a menudo para calificar la actitud resignada del pueblo.

En *conclusión*, los textos analizados muestran esa "resistencia al progreso" que les hemos puesto por título a la selección de los mismos. También nos hablan de una época en que los hombres de los pueblos mostraban su desconfianza ante todo aquello que pudiera transformar sus ancestrales modos de vida. Ese "inmovilismo", que actualmente no se produce en el medio rural, está motivado por el miedo a lo desconocido que todos los seres humanos padecemos pero que hoy, acostumbrados a la velocidad con que se suceden los cambios, hemos trasladado a cuestiones distintas del progreso. Para entender la resistencia de Cachán y de otros como él, hay que situarse en la España de principios del siglo XX que, en los pueblos, llevaban unas formas de vida casi medievales aunque el narrador pretenda justificarlo apelando a la bondad de una vida "natural".

Visión "republicana" de la guerra civil

La toma del Cuartel de la Montaña reportó al pueblo dos beneficios: proporcionarle armas, con qué defender la forma de gobierno que libremente había elegido, y demostrar que si le asistía la

fuerza de la razón, también la decisiva razón de la fuerza, estaba en sus manos; convencido de lo cual, el paisanaje vencedor lanzóse al asalto de todos los lugares en que seguía ondeando la bandera facciosa. Este avance orgulloso nadie lo dirigió. En aquellas horas supremas no surgió el estratega, el caudillo, ni hizo falta pues, la masa automáticamente se convirtió en cerebro, y halló su camino. Lo que por falta de tiempo el cálculo no hubiera podido realizar, lo consiguieron en escasos minutos los sutiles demoñejos de la adivinación: ellos fraccionaron la multitud, y mientras unos grupos sitiaban las iglesias desde donde los falangistas continuaban sembrando la muerte, otros marcharon a quebrar el cerco que la traición había puesto a Madrid. La reacción fue incontenible, fulminante. Treinta horas después Getafe, los campamentos de Carabanchel y Vicálvaro, el aeródromo de Cuatro Vientos y los alzados en Alcalá de Henares, se rendían. Fuerzas de Asalto de la Guardia civil derrotaban al regimiento de Transmisiones que guarnecía El Pardo, y las huestes populares, tras un combate furioso, cruzaban el Henares con el agua al cuello, y entraban victoriosas en Guadalajara. Mientras en Madrid -como hogueras encendidas expresamente para iluminar todo aquel horizonte arrancado al enemigo-numerosos templos y conventos ardían. El pueblo español es, por razones étnicas, sinceramente religioso, pero odia al clero porque sabe que la Iglesia fue, en el decurso de la Historia, la barragana fiel del ejército y de la monarquía. De ahí que no satisfecho con matar a sus defensores, las hiciesen pasto del fuego. En el azabache estrellado de la noche estival aquellos inmensos braseros fulgían magníficamente, nimbados de rojo, y por momentos sus torres parecían más altas, como si el suplicio que sufrían las estirase. A ratos el incendio desbordaba de los ventanales y trepando, semejante a una hiedra mortal, por las fachadas, las bañaba en luz. Cuando algún muro se desplomaba o se hundía una bóveda, producíase un gigantesco remolino de humo y de inflamadas pavesas y el cielo, súbitamente iluminado, latía como una pupila. Entonces el júbilo de la multitud, presente al espectáculo, reventaba en aplausos. Aquellos edificios habían durado bastante; su misión estaba cumplida; eran anacrónicos, pesaban, estorbaban y vertían sobre la ciudad un helor carcelario. El tiempo los condenaba a muerte y el pueblo justiciero los ejecutaba. Aquellos incendios eran los autos de fe que mandaba hacer la Civilización.

[...]

"Los días sin noche" de las regiones polares la capital de España los vivía espiritualmente. A la vez todos los ciudadanos desatendieron sus ocupaciones. Cerráronse los talleres, las fábricas y muchos comercios, y en las casa en construcción se interrumpió el trabajo. Nadie pensaba en comer ni en acostarse; nadie tenía sueño. Las actividades diurna y nocturna, eran casi idénticas El pueblo, atento a su deber, se apercibía a la lucha con toda su alma y todos sus músculos, y a medida que su esfuerzo le abría nuevos viales la moral ciudadana iba mejorando. La grey, hasta entonces individualista, zahareña y refractaria a la acción en común, de pronto se disciplinó y, sin otra brújula que su instinto, laboró a compás. Era el Ideal lo que galvanizaba al paisanaje y le imponía la cohesión que lleva al triunfo. Durante una semana lo mismo bajo la apasionada caricia del sol, que de noche, al resplandor de los edificios condenados al fuego por la voluntad popular, Madrid se rejuvenecía; y como las serpientes se arrancan la piel así la ciudad iba quitándose la librea[87] secular de sus tradiciones religiosas y políticas Lo que fue cárcel se convertía en gimnasio abierto. Los viejos fantasmas huían...

La Historia nunca sabrá explicar el desenvolvimiento de aquel impulso gigante, asolador y constructor a la vez. Madrid calenturiento, fuera de sí, convertido en torbellino furioso, al par que inteligente, destruía y creaba. La ciudad, con su millón de habitantes, bullía poseída de fervores magníficos, y para todo tenía hombres que, sin hablarse apenas, se comprendían y fraternalmente se ayudaban

[...]

La guerra cobraba visos de caza mayor. La gente acudía a las zonas donde la muerte celebraba sus ferias con el mismo regocijo que si fuese a reñir un partido de fútbol. Era la gesta romántica rebosante de iniciativas personales del clásico guerrillero español; gesta sin vastos planes estratégicos, hecha un poco al tuntún -y, por lo mismo alegre- en la. que cada combatiente llevaba dentro de sí un Estado Mayor.

En los improvisados cuarteles, en los sindicatos, en los solares donde los legionarios del pueblo, dirigidos por algún camarada que hubiese servido en el Ejército, se reunían a aprender los rudimentos del arte militar, en cualquier parte, donde llegaran a juntarse más de veinte hombres, brotaba inmediatamente la decisión de constituir una

[87] *Librea*: traje usado como uniforme de gala por algunos criados y empleados.

guerrilla. La inactividad en aquellas horas supremas representaba un oprobio. Surgía entonces la obligación de tener un jefe, una cabeza que aunase los esfuerzos de la cofradía. ¿Quién asumiría este cargo?... Los futuros soldados se entremiraban asombrados de no conocerse, de no saber cómo eran y durante unos minutos callaban los labios y hablaban los ojos, ventanas del corazón. Súbitamente, por obra de un magnetismo inexplicable, la voluntad del pequeño concurso se pronunciaba en favor de uno de los presentes, quien, sin vacilar, aceptaba el compromiso de dirigir la patrulla y de subvenir a sus necesidades Estas designaciones, casi siempre acertadas, fueron articulando la masa combatiente, totalmente amorfa, de los primeros días, y a ellas se debe el descubrimiento de los adalides más gloriosos del ejército proletario: Durruti, Lister, Modesto, Cipriano Mera, Valentín González, el "Campesino", Javier Bueno, Victor Lacalle, Del Val, Casado, Antona, Isabelo Romero, Palacios, Contreras, Federico Angulo, Granell y muchos más.

Isócrona de la gestación de las huestes que defendían la ciudad era la de aquellas otras que debían liberarla de sus enemigos interiores, no menos peligrosos que los otros, pues les amparaban las tinieblas del disimulo. Como el Ejército, la policía surgió de pronto; una policía integrada por obreros, empleados y estudiantes, en quienes el deseo de salvar la República y el constante ejercicio de su misión depuradora, suplían ventajosamente a la técnica. Su acción justiciera -una justicia como la decretada por Lynch- alcanzaba lo mismo a los adversarios del Régimen que a cuantos al amparo de un carnet sindical realizaban alguna tropelía. Sobre la hirviente marejada de todos los apasionamientos políticos, de todas las concupiscencias y de todas las venganzas personales, la Ley se erigía impoluta, fría, insobornable. Y en evitación de hechos que pudiesen macular la pulcritud catoniana del "frente rojo", a la vez que se castigaba con penas severísimas a quienes sin ser milicianos efectuasen registros domiciliarios, y se prohibía a los comerciantes subir el precio de las subsistencias, se decretaba la formación de millares de comités de vecinos -tantos como casas- obligados a conocer la filiación política y las actividades de los habitantes de cada inmueble. Ofuscado el pueblo por su anhelo de acelerar la revolución no paró mientes en la ayuda que secretamente los Estados totalitarios daban a los facciosos. Antes que en deshacerse de sus opresores, el pueblo -esta generosidad fue su gran error- pensaba en renacer, en estudiar. Por lo mismo nunca vivió la España leal horas más limpias.

[...]

Juanito Muñoz iba adaptándose a aquel vivir trágico y errante. Disponía de un fusil y estaba satisfecho. A ratos se acordaba de la Puri y su imagen le entristecía, pero esta depresión duraba abreviados momentos. Las semillas que las prédicas de Lucio dejaron en él, frutecían. Consciente de sus deberes ciudadanos, sentíase dispuesto a cumplirlos. Sabía que con la libertad pierde el hombre su dignidad, lo que le bastaba para juzgar la muerte menos amarga que la esclavitud. La guerra en vez de embrutecerle le esclarecía y elegantizaba el espíritu, y por momentos comprendía mejor la trascendencia internacional del sacrificio que él y sus compañeros estaban realizando. Federica Montseny, Margarita Nelken, Pasionaria, Victoria Kent y otras mujeres beneméritas, acudían casi a diario a los frentes a exaltar con discursos ardorosos el heroísmo de los milicianos, y cuando se marchaban creyérase que las seguía -como a los cometas- un rastro de fuego. Una tarde de las últimas de agosto, en la hora inefable en que comienzan a latir las estrellas, oyó Juanito por vez primera la palabra quemante -llama viva- de Dolores Ibarruri. El azar le puso cerca de ella. Su semblante enérgico, bello y triste, su perfil clásico, su palidez, sus cabellos grises, su acento dominador sus manos convulsas y patéticas, le removieron las entrañas Ante la multitud, erizada de fusiles, que tenía delante, "Pasionaria", la célebre sembradora de esperanzas, gritaba: "¡ Es preferible morir de pie a vivir de rodillas!". Esta frase gráfica relampagueante, digna de Tirteo[88], tuvo para Juan la eficacia de una lámpara que, de pronto, se hubiese encendido en su corazón. Parecióle que dentro de él amanecía, que las cosas adquirían súbitamente una expresión nueva, que era "otro". Hay frases que valen un camino. Y pensó:

"Yo, si hace falta, moriré de pie..."

La emoción que estos discursos suscitaban era colosal, y a exaltarla contribuía la prensa. Todas las mañanas los periódicos madrileños eran transportados en automóviles a los frentes y difundidos gratuitamente, a puñados, por las carreteras, Los milicianos, la mayoría analfabetos -éste fue el rastro que dejaron en España la Monarquía y la Iglesia- sentían necesidad de ilustrarse, y presa de este hermoso anhelo el pueblo multiplicaba sus actividades en todos los órdenes, porque si sus vanguardias pujaban frecuentemente su valor

[88] *Tirteo*: poeta elegíaco griego (nacido en Ática s. VII a. J.C.). Con sus cantos reavivó el valor de los espartanos en la segunda guerra de Mesenia.

hasta los linderos de lo épico, su retaguardia perseveraba en el trabajo hasta el sacrificio. La voz de los cañones sacó a la masa de su letargo y de súbito los indiferentes, que sabiendo leer no leían nunca, se avergonzaron de su incultura, y los analfabetos, asustados de vivir en tinieblas, corrieron en busca de un abecedario

A las dos semanas de principiada, la guerra comenzaron a circular por las avanzadillas millares de folletos explicativos del arte militar. Se titulaban: "El camarada fusil", "Cómo se avanza bajo el fuego enemigo", "Lanzamiento de bombas de mano", "Atrincheramientos", "Empleo táctico de la ametralladora", "Vigías y patrullas", y otros muchos con los cuales el improvisado ejército de la República al mismo tiempo que luchaba aprendía a luchar. Reforzaban esta labor docente los periódicos, casi todos ilustrados, que, impresos en máquinas "Minerva" o en ciclostyl[89], aparecían en los frentes. La mayoría de las columnas tenían el suyo. Los voluntarios de Mangada publicaban "Avance", los del Batallón Tahelmann, "Avanzada"; los defensores de Somosierra, "¡Venceremos!"...; hojas volanderas escritas en los mismos campos de batalla, que captaban día a día las palpitaciones de la tragedia y llevaban a los parapetos su fe en la victoria.

El asedio de Madrid. Eduardo Zamacois[90]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Localización espacial y temporal de los textos. Valor de ambos aspectos.
1.3. Tipo de texto e importancia del género elegido para la intención del autor.

[89] *Ciclostyl*: máquina para obtener numerosas copias de un escrito o dibujo.
[90] Barcelona, Editorial AHR, 1976. Páginas 81 y 82; 94; 99 a 101 y 130 a 132. El título dado a los fragmentos es nuestro.
Argumento: Juanito Muñoz, chófer, recién casado con Puri, no se preocupa mucho de la política en vísperas de la guerra civil, pero un conocido, Lucio Collado, le convence de la importancia histórica del momento. Al principio de la revolución Juan se limita a ser testigo de la agitación, pero enseguida viste el mono azul y colabora en el asalto al Cuartel de la Montaña, sube a la sierra con los milicianos y durante el cerco de Madrid lucha valientemente. Lucio muere como un héroe y la obra termina con el difícil parto de Purita que Juan compara con el alumbramiento, el renacer de Madrid gracias a las fuerzas republicanas.

2. Análisis del contenido

2.1. Contenido de estos fragmentos. ¿Hay algún tema común entre ellos?, ¿cuál?

2.2. Estructura global de los fragmentos seleccionados.

2.3. Personajes individuales y colectivos que aparecen en los textos.

2.4. Aspectos de la sociedad de la época que se pueden localizar en los fragmentos. Postura del narrador ante ellos.

3. Análisis de la forma

3.1. Vocabulario utilizado: palabras y expresiones que llamen la atención por su forma y/o su contenido.

3.2. Posibles figuras retóricas y su interpretación.

4. Conclusión

Opinión personal del contenido de los textos.

Comentario

Eduardo Zamacois (Pinar del Río, 1876 – Buenos Aires, 1971) muestra en esta obra, escrita en 1938, su cariño por el pueblo bajo madrileño, alegre y bondadoso, trabajador y honrado, cuya sencilla existencia se ve perturbada primero por la política (asesinato de Calvo Sotelo) y después (desde el capítulo tercero) por la guerra. Quizá lo más acusado de esta novela sea su tono galdosiano y el partidismo beligerante que lleva a Zamacois a insultar al enemigo, a incluir sus propios discursos sobre la situación política del Madrid de la guerra civil y a forzar algunas reacciones y situaciones. Así, su novela se puede calificar de panfletaria y maniquea pues presenta al pueblo y a los republicanos como víctimas y a los rebeldes como verdugos.

Los fragmentos seleccionados, y la casi totalidad de la acción del libro, se *localizan* en Madrid en los primeros años de la guerra civil española. Se mencionan hechos históricos como la toma del Cuartel de la Montaña por parte del pueblo madrileño que, según el autor, defendía así "la forma de gobierno que libremente había elegido", la

quema de conventos e iglesias, y se habla de algunos lugares concretos de los alrededores de Madrid como Getafe, Carabanchel, Vicálvaro, Cuatro Vientos, Alcalá de Henares... También se nombran personajes reales que acaudillaron las guerrillas populares o "ejército proletario" como Durruti, Lister, Cipriano Mera, el "Campesino", y oradoras como Federica Montsey, Pasionaria, Victoria Kent... las cuales, con sus discursos, animaban a las masas y enaltecían su heroicidad. Su concreta localización espacial y temporal hace que los textos nos parezcan retazos de una parte muy importante de la historia de España del siglo XX, si bien relatados desde una perspectiva claramente partidista.

Este punto de vista personal del conflicto bélico se presenta en forma de novela mezclando personajes y hechos reales con situaciones y personajes ficticios. Como es habitual en el género novelesco, la *forma textual* elegida es la narración que resulta el vehículo expresivo idóneo para que Eduardo Zamacois relate lo que probablemente vivió y observó.

Así, en el primer fragmento, nos habla de la toma del Cuartel de la Montaña por parte del pueblo. Con esa acción, como dice el autor, este pueblo consigue dos cosas: armas para defender la forma de gobierno elegida y un sentimiento de ser protagonista de su propia historia. Actúa sin caudillo o jefe, sin más guía que su propio instinto y su rabia; unos grupos rodean las iglesias donde se refugian los falangistas y otros "marcharon a quebrar el cerco que la traición había puesto en Madrid". En el texto podemos observar al pueblo como una masa sedienta de sangre y venganza, sin control.

En el segundo fragmento se nos presenta la situación de Madrid en guerra. Son los "días sin noche" en los que la única ocupación de los madrileños es la lucha contra los "enemigos", lucha en la que se olvidan los individualismos y se "labora a compás" (uno de los "trabajos" es la quema de edificios religiosos). Se trata de un "Madrid calenturiento" que destruye y crea, una ciudad que "bullía poseída de fervores magníficos".

El tercer fragmento nos habla de la guerra como una "gesta romántica" en la que sus protagonistas actúan sin planes estratégicos, "al tuntún", pero con alegría. Allí donde se juntaban más de veinte hombres se constituía una "guerrilla" porque estar inactivo en esos

momentos "representaba un oprobio". Se elegían a los jefes de esas guerrillas de forma intuitiva, en un momento. Era el "ejército proletario" que defendería la ciudad al que se unía también una policía improvisada para evitar los desmanes.

En el último fragmento seleccionado aparece uno de los personajes ficticios de la novela, Juanito Muñoz, ejemplo de ese militar "no de oficio" del ejército popular, y se nos cuentan sus sentimientos. Aunque echa de menos a su mujer, piensa que vale la pena estar lejos de ella. Admira a las mujeres que, como Federica Montsey y otras, animan a los milicianos con sus "discursos ardorosos". Pero, de todas ellas, la que más le impresiona es Dolores Ibarruri y su conocida frase "¡Es preferible morir de pie a vivir de rodillas!", frase que Juanito hace suya. Luego, el autor habla del poder de la prensa en aquellos días: suponía, al mismo tiempo, cultura y propaganda a favor de la lucha republicana. Y, dentro de esa cultura de urgencia, los "folletos explicativos del arte militar" intentaban suplir la falta de preparación militar de "el improvisado ejército de la República".

Resulta evidente que el *tema común* de los textos lo constituye la visión de la guerra desde el bando republicano y el relato de la actitud y actividad del pueblo madrileño en esta guerra.

En su conjunto, y teniendo en cuenta ese tema común, los textos seleccionados presentan la siguiente *estructura*:

- Primer texto: prolegómenos del conflicto bélico. El pueblo madrileño toma el Cuartel de la Montaña y quema conventos e iglesias, acción que el autor justifica por el hecho de ser estos lugares desde donde los falangistas "continuaban sembrando la muerte".
- Segundo texto: la guerra se generaliza. Se suspenden las actividades laborales, se siguen quemando edificios; el pueblo está enfervorizado.
- Tercer y cuarto texto: se organiza la lucha. Se improvisan cuarteles, se buscan jefes y se crea una policía para controlar los posibles desmanes que pudieran manchar el "frente rojo". Hombres como Juanito Muñoz adquieren conciencia del momento histórico y renuncian a su bienestar personal luchando por la "causa". Se pronuncian discursos que animan a la lucha, se difunde la prensa gratuitamente en los

frentes para informar y "culturizar" a los combatientes y se les reparte folletos explicativos del arte militar.

El *personaje* principal de estos fragmentos es el pueblo de Madrid al que el autor presenta en un estado de euforia después de haber descubierto que "le asistía la fuerza de la razón" y que "la decisiva razón de la fuerza estaba en sus manos". Ese pueblo sometido y sumiso de antaño, incapaz de reaccionar ante la manipulación política y/o religiosa, se convierte en parte activa de los sucesos bélicos que agitaban la España de 1936, toma las armas y, por tanto, se hace con el poder. Hay en él una mezcla de deseo de venganza por la opresión padecida e idealismo por defender una causa que le parece justa. Y destruye, y mata, y olvida cualquier actividad que no sea la lucha; se olvidan los individualismos y se confía ciegamente en los jefes improvisados.

Juanito Muñoz, el personaje individual, encarna ese sentimiento popular de justicia, de entrega y de admiración por los mentores del frente popular, por los oradores que entonces se hicieron famosos, por los periódicos con títulos alusivos a la guerra...

Por otra parte, los textos nos presentan una *sociedad* convulsa, agitada por el odio y el ideal a partes iguales, sin control. Esta sociedad, aparentemente anónima en el asalto al Cuartel de la Montaña, va categorizándose conforme avanzamos en la lectura de los textos y, así, se mencionan otros componentes del espectro social leal al gobierno establecido como:

- Fuerzas de Asalto y de la Guardia Civil.
- "Legionarios" del pueblo.
- Jefes "espontáneos" del ejército proletario que se harían famosos como Durruti, Lister, Cipriano Mera...
- Un "cuerpo policial" compuesto por obreros, empleados y estudiantes.
- Mujeres "beneméritas" (que también entrarían en la historia) como la Pasionaria que acudían a los frentes "a exaltar con discursos ardorosos el heroísmo de los milicianos"
- Periodistas improvisados en los diversos frentes: los voluntarios de Mangada, los del Batallón Tahelmann, los defensores de Somosierra...

Por todos los juicios valorativos que vierte el autor en los textos, parece claro que estos grupos sociales mencionados son, para él, los "buenos", mientras que los "facciosos", los falangistas, la Iglesia, la monarquía, los Estados totalitarios.... son los "malos".

El narrador justifica continuamente esta especie de revolución popular, entiende su odio por la Iglesia, la violencia en las calles, el fuego... Y por si alguien pudiera juzgar el desafuero de una situación caótica, se apresura a señalar que precisamente para evitar tal cosa se creó una nuevo ejército (no profesional) y una policía (voluntaria). Es evidente que analiza los hechos que relata desde su punto de vista y toma partido por el pueblo madrileño que fue el primero y el último en resistirse a la rebelión del ejército regular y a las fuerzas fascistas.

Entre las *palabras* que llaman la atención por su forma y/o por su contenido podemos citar las siguientes:

- *paisanaje* (vencedor): actualmente es un vocablo poco usado que se refiere a las gentes que habitan o proceden de un mismo lugar, en este caso los madrileños.
- *bandera facciosa*: alude a los rebeldes armados. Tiene un sentido peyorativo pues o bien se refiere a una facción o bando o bien a alguien que perturba el orden público.
- *demoñejos*: diminutivo de demonio. Probable arcaísmo, aunque posiblemente en el año en que se escribió la novela todavía se usara esta palabra.
- *barragana*: se llamaba así a la mujer que hacía vida marital con un hombre sin estar casada con él y tiene un significado claramente despectivo calificando a la Iglesia de cómplice con el sistema, de estar al servicio del ejército y de la monarquía.
- *fulgían*: fulgir es "despedir una cosa mucho brillo". Aquí se refiere al fuego que destruía las iglesias y que, para el narrador, es algo casi poético.
- *helor*: es un regionalismo (Murcia) y significa frío intenso y penetrante.
- *viales*: como sustantivo la palabra "vial" designa la calle formada por dos filas paralelas de plantas o "árboles". Aquí tendría un significado más parecido a "vía" entendida como "manera de hacer o conseguir algo" pues alude a las

posibilidades que va consiguiendo el pueblo gracias a su lucha.

- *grey*: uno de sus significados es "conjunto de individuos que tienen algún carácter común". Pero también se refiere a un rebaño grande de ganado y a la "congregación de los fieles de la iglesia cristiana". Tal vez aquí el narrador lo utilice simplemente como sinónimo de "pueblo" por no repetir el vocablo, que ya había aparecido en la frase anterior.
- *zahareña*: adjetivo poco usado actualmente que significa "desdeñosa, esquiva, huraña, arisca, intratable". El narrador lo utiliza para enfatizar el cambio del pueblo madrileño que pasa de la acción individual a la común gracias a un "ideal" de justicia. *laboró*: probable arcaísmo por "trabajó".
- *a compás y al par*: hoy se emplearían al compás y a la par, significando ambas expresiones "realizar una tarea en común".
- *visos*: viso significa "circunstancia de parecer una cosa verdadera o probable". Es relativamente habitual la expresión "tener visos" (por ejemplo, "Este asunto tiene visos de ser verdad"). Aquí "cobraba visos" ha de interpretarse también como "parecía".
- *gesta*: una "gesta se entiende como un "conjunto de hechos memorables protagonizados por alguien y que por tal motivo pasa a la historia. En el texto de Zamacois se refiere a la acción de los madrileños fieles a la República durante la guerra civil y es evidente la ponderación del narrador de esta acción.
- *al tuntún*: expresión coloquial que quiere decir "sin pensarlo, sin reflexionar" y que suaviza la sensación de desorden que produce la acción de los milicianos en la guerra civil.
- *se entremiraban*: el verbo entremirar no aparece en el DRAE, así que probablemente sea un neologismo del autor en lugar de "se miraban entre ellos".
- *adalides*: es un arabismo (ad-dalil = guía) de carácter culto equivalente a caudillo militar o jefe de algún partido, movimiento o escuela. También se usa en el sentido de "defensor" de alguna idea. Aquí tendría el primer significado.
- *isócrona*: término científico que significa "movimiento que tiene la misma duración que otro". En el texto produce sensación de grandilocuencia (como toda la frase en la que se

incluye). Con igual sentido podría haber utilizado el adjetivo sincrónica.

- *huestes*: (en la misma frase) aquí en la acepción de "conjunto de partidarios de una persona o de una causa". Se podía haber cambiado por "grupos" o "fuerzas, vocablos más familiares.
- *tropelía*: atropello, violencia, vejación. Tiene matiz culto pero no es un arcaísmo.
- *concupiscencia*: es un cultismo (del latín concupiscentia) y alude a la "inclinación excesiva a los bienes materiales o a los deleites carnales". Por el contexto de la frase se referiría más a los bienes materiales que a los "deleites carnales".
- *impoluta:* cultismo (latín, impollutus), "que es limpia y pura". El narrador aplica este adjetivo a la ley; no parece muy adecuado pues sería más propio de un objeto.
- *pulcritud catoniana*: el adjetivo probablemente aluda a Catón, estadista y censor romano, que atacó el lujo y las costumbres griegas en Roma. La "limpieza catoniana" aplicada al bando republicano incide en el concepto positivo que tiene el autor de este, de ahí que sea necesario preservarlo de posibles hechos delictivos realizados en su nombre (como los "registros domiciliarios" que originaban el asesinato de cualquier sospechoso de no ser "afecto" a la República).
- *no parar mientes*: expresión coloquial que significa "no lo consideró, no reflexionó sobre ello". Equivale a otra expresión coloquial como no lo pensó dos veces, más usada.
- *abreviados momentos* por *breves momentos*.
- *prédicas*: discursos vehementes y apasionados, discursos moralizadores. Se refiere a las conversaciones que tenía Juanito Muñoz con su amigo Lucio, revolucionario convencido.
- *frutecían*: posible arcaísmo. Hoy diríamos "daban fruto"
- *elegantizaba*: elegantizar significa "dar elegancia a una persona o una cosa". No es palabra muy usada.
- *beneméritas*: del latín bene meritas significando "que se ha portado bien con alguien". También "que es digno de estimación por los servicios prestados". Ninguna de los dos significados sería totalmente adecuado en el texto pues se está refiriendo a una serie de oradoras. Tal vez pueda

interpretarse en el sentido original latino: *bene* (bien) *meritus* (merecido), aplicado a su prestigio o fama.

- *a puñados*: es una locución adverbial que en el texto indica que los periódicos fueron distribuidos en grandes cantidades.
- *principiada* (la guerra): cultismo equivalente a "empezada".
- *hojas volanderas*: en el diccionario Larousse aparece hoja volante aplicada al impreso de extensión reducida cuyos ejemplares se venden o distribuyen con facilidad. Probablemente el narrador se refiera a lo mismo, o bien, con el adjetivo "volanderas" ("que sucede de una manera casual o imprevista") quiere decir que esos periódicos se escribían sobre la marcha, sin plan previo.

En este extenso recorrido por el *vocabulario* de los textos podemos observar que el autor alterna el lenguaje coloquial con el culto. Cuenta lo que vio y sintió en esos momentos con aparente sencillez en la que no están ausentes ni su oficio de escritor ni su admiración por la "gesta" del pueblo madrileño en los primeros meses de la guerra civil.

Con respecto a las *figuras retóricas*, estas se hallan muy en consonancia con los "aires poéticos" que Zamacois quiere dar al relato de los hechos bélicos protagonizados por el pueblo. Así, en el primer texto, con el juego de palabras "si le asistía la fuerza de la razón, también la decisiva razón de la fuerza", justifica la violencia del asalto al Cuartel de la Montaña: tenían "razón" al hacerlo y por eso usaban "la razón de la fuerza". La "traición (de los militares rebeldes) ha puesto cerco a Madrid" (*personificación*) y por eso el pueblo quema templos y conventos que aparecen "como hogueras encendidas (*comparación*) expresamente para iluminar todo aquel horizonte arrancado al enemigo". El fuego, en "el azabache estrellado de la noche" (*imagen*) hace de los edificios "inmensos braseros" (metáfora) y trepa "semejante a una hiedra mortal" (*comparación*) por sus fachadas, y el cielo "súbitamente iluminado, latía como una pupila" (*hipérbole, sinestesia* y *comparación*). Ante este espectáculo el pueblo "reventaba en aplausos" (*hipérbole*). En definitiva, "aquellos incendios eran los autos de fe que mandaba hacer la civilización" (*imagen*).

Otra *imagen*, "los días sin noche", abre el segundo texto refiriéndose a cómo viven espiritualmente los ciudadanos madrileños las primeras jornadas del enfrentamiento bélico: no comen, ni duermen...; están

permanentemente atentos a los acontecimientos, poseídos de un Ideal "que galvanizaba al paisanaje y le imponía la cohesión que lleva al triunfo" (*personificación*). "Madrid se rejuvenecía" (*imagen* y *personificación*) gracias a este estado de euforia y a su sensación de libertad por haberse librado, con el fuego, "como las serpientes se arrancan la piel" (*comparación* e *imagen*), del yugo de las tradiciones religiosas y políticas.

En el cuarto y último texto, las oradoras que animan a la lucha, al marcharse, parecía que "las seguía –como a los cometas- un rastro de fuego" (*comparación*). Una de ellas, Dolores Ibarruri, "la célebre sembradora de esperanzas" (*imagen*), impresionó a Juanito Muñoz por su "palabra quemante" (*sinestesia*). "Su semblante enérgico, bello y triste, su perfil clásico, su palidez..." (*enumeración*) y su *exclamación retórica* "¡Es preferible morir de pie que vivir de rodillas!" emocionaron profundamente a Juanito porque, como dice el narrador, "hay frases que valen un camino" (*sentencia*). Por otra parte, el saberse protagonista de la historia hace que el pueblo sienta la necesidad de ilustrarse, de educarse, de culturizarse, aunque solo sea leyendo los periódicos que llegan al frente ya que "la voz de los cañones sacó a la masa de su letargo" (*personificación)* y los indiferentes, "que sabiendo leer no leían nunca" (*paradoja*) se avergonzaron de su incultura y los analfabetos, "asustados de vivir en tinieblas" (*metáfora*) corrieron en busca de un abecedario.

Todas estas figuras contribuyen a la ponderación de esa participación popular en la guerra en sus primeros momentos. El narrador está tan entusiasmado con esa participación como los propios protagonistas y le da a su relato de los hechos un aire de epopeya, de belleza y de sublimidad que hacen que el lector se cuestione su objetividad.

Es difícil pensar, desde la perspectiva del tiempo presente, que cualquier guerra, por los motivos que sean, resulte hermosa. La violencia, aunque se explique, no puede justificarse, no constituye un "valor" humano pese a que el autor la presente así. La guerra es la violación de todo derecho y, por tanto, invalida cualquier razón de cualquiera de los bandos contendientes.

Visión "nacionalista" de la guerra civil

En la horchatería de Sagasta compró José Félix el periódico. Traía con grandes titulares: «Se ha sublevado el ejército de África.»

Bajó por Fuencarral. Ya había grupos de obreros escuchando las radios en los dinteles de los bares.

-¡Atención, atención! Se ruega a todos los afiliados de las organizaciones obreras de UGT, CNT y partidos sindicales del Frente Popular, para que se presenten urgentemente en sus centros respectivos, a fin de adoptar acuerdos en consonancia con la gravedad de los momentos actuales.

Se fue a su casa.

La inquietud invadía Madrid. Azaña había telefoneado a La Granja a Miguel Maura ofreciéndole formar gobierno, pero Maura se negó.

De madrugada se reunían en Palacio, encargándose del gobierno Martínez Barrio. Explicaba don Diego:

-No hay más remedio que pactar. Voy a telefonear a Pamplona para hablar con Mola.

Con las luces del alba llegó a Palacio Largo Caballero.

-Debemos resistir. Contamos con la ayuda de Francia. Es preciso armar inmediatamente al pueblo. Si el gobierno Martínez Barrio continúa, la clase obrera declarará la huelga general.

Hubo que transigir. El boticario Giral fue nombrado presidente. Estaba lívido, sentado en el sillón. Y dio la orden terrible.

-Que se arme al pueblo.

Telefoneaba a los cuarteles. Iban saliendo los ministros al fresco temprano de la mañana. Casares subió a su coche oficial. Entró en su casa de Alfonso XII. Daba el sol en su microscopio. Ya no le hacía falta. Ya toda España era una enorme gota de pus, ofrecida a su curiosidad.

El cañoneo despertó a José Félix a las siete de la mañana. Subió la portera con el desayuno.

-¿Ha oído el señorito el cañón?

-Sí, Vicenta. Es el ejército de África que llega a Madrid.

Por la estrecha calle del Príncipe, subían y bajaban las verduleras, el lechero; el zapatero de la esquina había puesto una bandeja roja en su tabuco[91]. Comentaba con las vecinas:

-Dicen que se han «sublevao» los militares.

[91] *Tabuco*: habitación pequeña y estrecha.

Y se oía el cañón cada vez más espaciado. Aquello le inquietaba. Hacia las doce, cesó.

Las masas armadas invadían la ciudad. Bramaban los camiones abarrotados con mujeres vestidas con monos, desgreñadas, chillonas, y obreros renegridos, con pantalones azules y alpargatas, despechugados, con guerreras de oficiales, correajes manchados de sangre y cascos. Iban vestidos con los despojos del Cuartel de la Montaña.

Y entre ellos, como una visión soviética de marineros de Kronstadt[92], los marineros de blanco, con los puños cerrados, gritando, tremolando[93] las banderas rojas y negras de la FAI.

Pasaban los camiones y los taxis erizados de fusiles. Un miliciano echado en el estribo apuntaba a las gentes de la acera.

-¡Fuera de los balcones!

Iban arrebatados, borrachos de sangre. Porque la habían visto a raudales correr por el suelo del patio del Cuartel de la Montaña.

Como peleles, más de quinientos oficiales falangistas estaban tirados en el suelo, arrugados, despojados, en mil posiciones, sobre un brazo, boca arriba, encogidos, con las cabezas ensangrentadas.

Habían entrado brutalmente al ver la bandera blanca, atropellándose. Ya un grupo de guardias de asalto llevaba en filas de dos a los rendidos. Y saltó un pocero, cogió a uno de los soldados por el pelo, y le disparó un tiro en la nuca. Cayó contraído, manchándole los dedos de sesos. Aquello enardeció a la masa. Dejaron de ser menestrales[94], obreros de Madrid, carpinteros, panaderos, chóferes, cerrajeros. Un sueño milenario les arrebataba. Les resucitaba una sangre viejísima, dormida durante siglos; ¡alegría de la caza y de la matanza! Eran peor que salvajes porque habían pasado por el borde de la civilización y de las grandes ciudades y complicaban sus instintos resucitados con residuos turbios de películas, de lecturas, de consignas.

[...]

Empezaban los registros; la angustia y el martirio de la ciudad. Hasta entonces la revolución se había detenido ante los hogares. Ahora irrumpían, con blasfemias y culatazos, en las más recónditas

[92] *Kronstadt*: isla y base naval de Rusia donde, en 1921, hubo una insurrección contra el gobierno soviético.
[93] *Tremolar*: mover banderas, estandartes o pendones en el aire.
[94] *Menestrales*: personas que trabajan en un oficio manual.

alcobas. Cada «paco»[95] dejaba sospechosa la casa desde la cual tiraba. Y los milicianos subían con el regocijo bárbaro de la sangre vertida en el cuartel y el orgullo del mando recién estrenado.

-Somos la autoridad.

En efecto, eran la autoridad los limpiabotas, los que arreglan las letrinas, los mozos de estación y los carboneros. Siglos y siglos de esclavitud acumulada latían en ellos con una fuerza indomable. Aquél era el gran día de la revancha. Veían temblando, aduladores, sonriendo, a los grandes burgueses, a los títulos del reino, a los banqueros que les habían hecho temblar con sólo una mirada.

-A ver, una copita de coñac.

-¿Quiere usted un pitillo?

Entraban despectivos, insultantes, en las mismas salas con espejos y tapices donde penetraron antaño dando vueltas a la gorra y con la vista baja.

-Hay que registrar esa cómoda.

-No tenemos la llave.

-Pues que venga el cerrajero o empezamos a tiros.

La dueña de la casa gritaba asustada:

-¡Un cerrajero!

-¡Un cerrajero!- gritaba el señor, bajando la escalera, y las niñas de Puerta de Hierro o del Club de Campo se asomaban al patio pidiendo, obedientes, un cerrajero.

José Félix estaba anonadado. Bajó al entresuelo de los porteros y mandó traerse la radio de su piso. Estaba en un cuartucho bajo, donde tenía que encorvarse para no tocar con el techo, con la cama de hierro de la portera, la mesa con mantel verde, una estampa de las ánimas en el yeso de la pared, dos caracoles marinos, unos floreros y retratos de bodas y primeras comuniones sobre la cómoda. Por el ventanuco minúsculo se veían la albahaca y los geranios en botes de conservas, con tierra negra de jardín.

Sonaba la radio cada diez minutos.

-«Faltan sólo dos horas para yugular la reacción. Las noticias que llegan a este Ministerio confirman el triunfo absoluto del Gobierno de la República y el aplastamiento de la insensata rebelión militar.»

Y entre aquellas frases, demasiado grandilocuentes para ser sinceras, sonaba una música frívola. Échale guindas al pavo o Venta de Vargas.

Para la noche, anunciaron que hablaría la Pasionaria.

---

[95] *"paco"* debe referirse a una de las acepciones de la palabra, "combatiente o soldado que dispara estando solo y escondido".

[...]

Porque el cerco se cerraba. Se apretaba la esfera de los condenados. Ya no caían, sólo, los falangistas, los sacerdotes, los militares, los aristócratas. Ya la ola de sangre llegaba hasta los burgueses pacíficos, a los empleadillos de treinta duros y a los obreros no sindicados. Se fusilaba por todo, por ser de Navarra, por tener cara fascista, por simple antipatía; los milicianos, como los niños y como los brutos, eran arbitrarios, y lo mismo mutilaban a uno antes de matarlo que acababan bebiendo con él unas copas de coñac. Pero incluso aquella clemencia era irritante por injusta.

Los periódicos azuzaban al crimen. Hablaban de la «quinta columna», de los emboscados, de los fascistas camuflados. -¡Ojo! -¡Vigilancia! -¡Donde veas un espía, mátalo! Aconsejaban la delación. No podía haber neutrales. «El neutral –decían-, el indiferente, es, o un cobarde, o un fascista disfrazado.» Comentaban, fríamente, los asesinatos en las noticias necrológicas. «Han fallecido el ex ministro de Gobernación del gabinete Berenguer, general Marzo, y el ex conde de los Moriles, señor Vitórica. »

Añadían los cargos y los títulos (ministro o conde), que explicaban la virulencia de la enfermedad.

Las caricaturas eran feroces; generales encharcados en sangre, comulgando, y obispos crucificando al pueblo, y unos falangistas izando ahorcada a un alto mástil a una muchacha con gorro frigio que representaba a la Patria. Y al pie: «Arriba España.»

Se habían incautado los comités de toda la prensa de derechas y había salido el primer número de ABC rojo, con un «viva» a la República escrito con grandes caracteres. En la imprenta de El Debate tiraban Mundo Obrero.

Pero a pesar del cambio de empresa existía la superstición del nombre, y la gente de derechas seguía comprando los periódicos anarquistas, pues le parecía sospechoso acercarse a un quiosco y pedir ABC. En aquellas páginas habían publicado las famosas fotografías del convento del Carmen, con los milicianos de la FAI revestidos de capas pluviales, con los bonetes[96] de medio lado y las calaveras de las monjas en las manos.

[96] *bonete*: prenda que cubre la cabeza, generalmente con cuatro picos, usado por eclesiásticos, graduados y seminaristas.

Aparecían aquellas fotografías siniestras entre los restos burgueses de las páginas del domingo, y era terrible el contraste de aquellos horrores con los apacibles poemas de Belmonte, a Santiago, en la página a todo color dedicada al apóstol.

Algunos periódicos, como Claridad, inspirado por Largo Caballero, señalaban blancos a las brigadas de investigación que empezaban a formarse.

«¿Cómo sigue tan tranquilo el ex diputado de la CEDA, don Anselmo López, que tanto se significó en la represión de octubre?»

Y otras veces. «La cárcel Modelo está llena de fascistas. Los vigilantes no inspiran ninguna confianza al pueblo».

Otros periódicos copiaban de La Gaceta los nombres de los funcionarios destituidos como enemigos de la República.

Todos relataban con fruición[97] los registros y clamaban indignados cuando se encontraban acciones del Banco Hipotecario o vajillas de plata, como si aquello fuera el peor de los crímenes. Jaleaban, con vil prosa, a las milicias que ejecutaban sus sueltos periodísticos. La brigada de los Linces de la República, las brigadas del Amanecer, y sobre todo la de García Atadell, ídolo de los periódicos. En las páginas soeces, entre las falsas victorias de los milicianos, se veía su retrato y debajo: «Agapito García Atadell, joven luchador de la democracia española y uno de los más esforzados defensores de la República.»

Mentían descaradamente. Sabían de la estupidez del pueblo y le engañaban. «Cada día una victoria.» «El aplastamiento de la subversión es cuestión de días.» «Cáceres ha caído.» Siempre estaban a las puertas de Córdoba o de Oviedo, pero nunca entraban. En cuanto se aproximaban las milicias a una capital, ya la daban por tomada. «Oviedo, prácticamente, es ya de la República. Sólo quedan unos núcleos que todavía se defienden en la catedral, Hospital Provincial y cuartel de guardias de asalto.» En realidad, aquellos núcleos eran toda la ciudad.

-Hay que dar una sensación de alegría y de normalidad -decían los directores. Y los fotógrafos retrataban milicianas guapas, con monos bien cortados, y los gorritos cuarteleros de la FAI ladeados graciosamente sobre los rubios cabellos. Las retrataban tirando con un fusil en falsas trincheras, con una sonrisa y una tranquilidad en la cara que acusaban el fraude.

[97] *Fruición*: placer intenso o complacencia.

Como en el Madrid rojo había desaparecido la sonrisa, los fotógrafos seguían la técnica rusa de retratar la carcajada. Campesinos entre espigas y milicianas segando, con la boca abierta estúpidamente, mirando hacia los cielos y hacia los aviones «facciosos».

El Alcázar de Toledo les obsesionaba. Lo habían rendido ocho o diez veces.

La cocinera de la casa donde estaba refugiado José Félix envolvía en las páginas de Ahora la cola de merluza. Por tercera vez veía, manchada por la sangre anémica del pescado, la fotografía del Alcázar en llamas y la fila de los cadetes prisioneros, saliendo de dos en dos, entre los milicianos armados.

-Pero señorito, ¿cuántos Alcázares hay en Toledo?

A medida que los militares avanzaban, la prensa se hacía más agresiva. Descargaban, cobardemente, en la retaguardia aterrorizada, en las cárceles indefensas, la rabia de las derrotas. Las consignas habían variado. «El fusil para defender Madrid», «No pasarán» y «Madrid será la tumba del fascismo».

Madrid de Corte a Checa. Agustín de Foxá[98]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Localización espacial y temporal de lo contado. Significación de ambos conceptos.
1.3. Tipo de texto e importancia del género elegido para la intención del autor.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido de estos fragmentos. Hilo argumental que los une.
2.2. Personajes que aparecen y acciones que realizan.

[98] Barcelona, Planeta, 1993. Páginas 257 a 259, 261 a 263 y 323 a 325. El título dado a los fragmentos es nuestro.

Argumento: En la novela se cuentan las aventuras de un joven de la clase alta española, José Felix, desde los últimos días de la monarquía hasta finales de noviembre de 1936. Por medio de este personaje el autor nos lleva a los diferentes estratos de la sociedad. En la primera parte conocemos las altas esferas, el Palacio Real, los cafés elegantes, las casas de varios políticos de fama. Luego, cuando el rey se exilia, se siente la influencia de la plebe y Foxá nos lleva a medios más bajos y en "Hoz y martillo" (parte a la que pertenecen los fragmentos seleccionados) se cuenta la invasión de Madrid por las clases populares; ya no hay más que tristeza, hambre, pillaje, "paseos", odio y matanzas. Solo al final, con la fuga de José Felix y Pilar y su entrada en la zona nacional, renace la esperanza.

2.3. Aspectos de la sociedad del momento que se reflejan en los textos. Postura del narrador ante los acontecimientos que relata.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador.
3.2. Análisis lingüístico de los textos seleccionados.
3.3. Estilo del autor.

4. Conclusión
4.1. Visión de la guerra que se detecta en los fragmentos elegidos.
4.2. Síntesis y valoración personal de lo leído.

Comentario

Agustín de Foxá (1903-1959) publica *Madrid de Corte* a checa en 1938 que es quizá, dentro de un tono de defensa de ideales y compromiso, la novela más afortunada de cuantas se escribieron en aquellos años desde el bando "nacional". Constituye la primera y única entrega de unos proyectados "Episodios Nacionales". La acción se estructura en tres partes de variada extensión cuyos títulos –"Flores de lis", "Himno de Riego" y "Hoz y martillo"- aluden a períodos de la historia política española contemporánea, lo cual subraya el carácter de "episodio nacional" de la novela que, como es usual en este tipo narrativo, incluye también otras historias, como la individual de algunos personajes.

Aparecen en el libro hechos políticos (la proclamación de la Segunda República y la consiguiente alegría popular; el acto fundacional de la Falange Española en el Teatro de la Comedia) y hechos literarios (la tertulia de Pombo; el accidentado estreno de Fermín Galán de Alberti). Se mencionan personas bien conocidas (políticos, militares, eclesiásticos, intelectuales, escritores) que aparecen como personajes más o menos ocasionales, cuyos nombres son respetados y, finalmente, tenemos a los personajes de ficción que, en algunos casos, lo son nada más que en el nombre puesto que se corresponden con personas de carne y hueso (como José Félix Carrillo, trasunto bastante fiel de Foxá).

Esta novela es, además, el relato de una conversión política: la del protagonista, que pasa de su oposición a la llamada "dictablanda" (la de Primo de Rivera) y de su militancia como universitario de la FUE (Federación Universitaria de Estudiantes) a falangista seguidor de José Antonio Primo de Rivera, lo que le sitúa en el "otro" bando contendiente en la guerra civil aunque en la novela aparezca más como "perseguido" que como "perseguidor".

Lo que se cuenta en estos textos ocurre en *Madrid*, en el año *1936*, en los inicios de la guerra civil. Que se trata de Madrid se dice claramente en el primer texto (quinto párrafo) y se mencionan calles conocidas de la capital como Sagasta y Fuencarral. Que el texto se sitúa en los prolegómenos de la guerra civil puede deducirse de la alusión a la necesidad de armar al pueblo madrileño que, envalentonado por su asalto al Cuartel de la Montaña, parece decidido a defender el gobierno republicano ante la sublevación de los militares; se movilizan los sindicatos UGT y CNT, se habla de la ayuda exterior... En los otros textos se describe la acción incontrolada de las "turbas" que asesinan a todo aquel sospechoso de ser fascista; los registros domiciliarios por parte de los "milicianos" se multiplican; la radio habla del "aplastamiento de la insensata rebelión militar"; los periódicos, según el narrador, animan al crimen, a los fusilamientos... La guerra fratricida se encuentra ahora en su apogeo.

Los textos seleccionados son *narrativos*, como corresponde al género literario elegido: novela. Pretende ser una novela de corte testimonial, narrada por un observador que dista mucho de ser imparcial, pero que cuenta alguno de los "desastres" de la guerra, si bien es posible que estos desastres no fueran responsabilidad de un solo bando, sino de los dos. En cualquier caso, es más fácil, para el lector, acceder a la historia de la guerra española a través de una novela a cuyo autor le tocó vivir momentos de angustia y desesperación en el conflicto. Cuánto de verdad existe en su relato de los acontecimientos es tan difícil de dilucidar como en la novela de Eduardo Zamacois analizada anteriormente.

Con respecto al *contenido* de los textos, en el primero de ellos se relata el suceso que dará pie al conflicto: la sublevación del ejército en África. Lo dicen los periódicos y la radio. Largo Caballero piensa que hay que resistir para lo cual se da la "orden terrible": armar al pueblo.

Es el principio del fin; "las masas armadas invadían la ciudad", falangistas detenidos y muertos en la calle ofrecen un espectáculo sangriento y degradante.

El segundo texto cuenta los registros de las casas de los sospechosos, burgueses, banqueros, aristócratas... a los que los milicianos hacen temblar de miedo antes de asesinarlos. El protagonista de la novela, José Félix, se esconde en el entresuelo de los porteros oyendo en la radio, entre aterrorizado e incrédulo, las noticias sobre el "triunfo absoluto del gobierno de la República".

En el tercer texto se sigue hablando de muerte, de la participación de los periódicos en el ambiente de delación y revancha que reina en Madrid y de cómo estos periódicos no solo justifican el crimen sino que se burlan de los asesinados en sus páginas, muestran fotografías degradantes de los muertos y "mienten" (según el narrador) sobre las heroicidades de los republicanos. Pero también incitan a la alegría despreocupada, mostrando "milicianas guapas, con monos bien cortados, y los gorritos cuarteleros de la FAI ladeados graciosamente sobre los rubios cabellos".

El *hilo argumental* que une a estos textos es el relato de unos acontecimientos en los que se pretende mostrar la "crueldad" del pueblo ahíto de deseos de venganza.

Por lo que se refiere a los *personajes*, el principal es José Félix que, por el trato que le da la portera (de "señorito") debe ser un burgués. Asiste, asustado y desconcertado, al desarrollo de los acontecimientos, y se esconde en un cuartucho en el entresuelo de los porteros para evitar los "registros" de los milicianos. Él, la portera (Vicenta) y la cocinera son los únicos personajes individuales que se mencionan en los textos; el resto son personajes anónimos o políticos más o menos conocidos como Maura, Martínez Barrio, Largo Caballero, la Pasionaria... Las "masas armadas" las componen mujeres vestidas con monos, desgreñadas y chillonas; obreros renegridos "vestidos con los despojos del Cuartel de la Montaña"; milicianos furibundos y "borrachos de sangre"; revanchistas... La visión del pueblo madrileño que en El asedio de Madrid de Zamacois era casi idílica, justiciera y "leal" se convierte, en estos textos, en un aguafuerte donde se cargan las tintas sobre la crueldad humana aquí encarnada por ese mismo pueblo. Así, podemos distinguir tres

acciones claramente distintas entre los personajes: unos huyen (burgueses, banqueros, falangistas, sacerdotes...); otros persiguen y matan (milicianos, carpinteros panaderos, chóferes...) y otros, en fin, se dedican a animar a los segundos para "aniquilar" a los primeros (los diversos periódicos de la capital).

Resulta evidente que la *sociedad* que se refleja en los textos es una sociedad convulsa, que ha roto la presumible armonía que debe reinar entre sus componentes y en la que se han cambiado los papeles de opresores y oprimidos. Ahora es el "pueblo llano" el que oprime, humilla y ejecuta, en un ritual vengativo e irracional, a la clase burguesa, aristocrática o clerical. Se trata de una sociedad cruel donde la vida de los hombres que no estén al lado de la "revolución" no tiene valor alguno. Al menos eso es lo que nos cuenta el narrador, el cual no parece mostrar ningún respeto por el pueblo enfurecido porque dice que "eran autoridad los limpiabotas, los que arreglan las letrinas, los mozos de estación y los carboneros", es decir, la escala social más baja. Y aunque parece justificar esa actitud al argumentar que "siglos y siglos de esclavitud latían en ellos con fuerza indomable", y que "aquel era el gran día de la revancha", se nota un cierto desprecio por los milicianos que "ahora irrumpían, con blasfemias y culetazos, en las más recónditas alcobas".

Se trata pues de un *narrador omnisciente* y partidista que no disimula su profundo desacuerdo y desprecio por los hechos que relata. El autor se mete en la piel del protagonista que, como dijimos, es trasunto de él mismo, y cuenta lo que vio y sufrió en la guerra desde su posición de "perseguido" por no formar parte de la masa trabajadora y revolucionaria. El narrador-autor no manifiesta una adscripción política clara, pero sabemos que esos "disparates" que dice haber visto (y que probablemente tengan un fondo de verdad) son la justificación de la postura represiva que adoptará el bando nacional.

En el *aspecto lingüístico* destacan en los textos las siguientes características:

- El ritmo de la narración es rápido como corresponde a la velocidad en que se suceden los hechos relatados. Así, abundan los verbos de movimiento como bajar, irse, reunirse, salir, subir, disparar, coger, caer, irrumpir, caer... y la sensación de rapidez (sobre todo en el primer texto que es

cuando comienza el conflicto) es potenciada por algunos adverbios como urgentemente, inmediatamente...

- Los adjetivos valorativos aplicados a las "fuerzas" del pueblo tienen todos carácter negativo y a veces se acumulan en un mismo período oracional en una especie de enumeración caótica que refuerza la repulsa del narrador hacia ellas. Así, "bramaban los camiones abarrotados con mujeres vestidas con monos, desgreñadas, chillonas, y obreros renegridos..., despechugados, con guerreras de oficiales, correajes manchados de sangre y cascos...", e "iban arrebatados, borrachos de sangre" y entraban en las casas de los burgueses "despectivos, insultantes"... Lo mismo sucede con algunos adverbios aplicados a la acción de esas fuerzas: brutalmente, descaradamente, estúpidamente, cobardemente...
- Son frecuentes (sobre todo en el primer texto) las oraciones simples que también potencian el dinamismo y la angustia de la situación relatada en los textos: "Bajó por Fuencarral", "La inquietud invadía Madrid", "debemos resistir", "hubo que transigir", "Dio la orden terrible"...
- La misma sensación de tensión y movimiento se detecta en el diálogo entre los milicianos y los dueños de las casas donde se efectúan los registros en el segundo texto. Los primeros son la "autoridad" y exigen que todo se ponga "patas arriba" para encontrar lo que buscan (documentos comprometedores); los segundos tienen miedo y olvidan su papel dominante de antes de la guerra para obedecer sin rechistar a los nuevos dueños de la situación.
- No abundan las figuras retóricas en los textos. El autor de la novela no ha pretendido hacer una obra literaria modélica, sino contar unos sucesos. Se pueden rastrear algunas imágenes, metáforas y comparaciones, sobre todo en el primer texto que es el que, de forma colorista, dibuja la movilización del pueblo, como "toda España era una gota de pus"..., los marineros desfilaban "como una visión soviética de marineros de Kronstadt"... y los milicianos iban "borrachos de sangre" mientras que los oficiales falangistas estaban tirados en el suelo "como peleles"; "Un sueño milenario" arrebataba a los que mataban porque en esos momentos "eran peor que salvajes".

Del análisis de estos rasgos lingüísticos se puede deducir que el *estilo* de Foxá en su narración de los hechos pretende ajustarse a su visión de los mismos: la rapidez con que se desencadenan los acontecimientos de la guerra civil, el desorden, terror y caos que provocan estos acontecimientos y la estupefacción con que los contempla el narrador, un "señorito" burgués que por ello resulta "perseguible" en esos momentos y tiene que esconderse. Es difícil ser objetivo desde esa posición, con independencia de que los hechos que narra sean reales, y existe la sospecha de que "cargue las tintas" en el cuadro que nos presenta.

La *guerra* se presenta en estos fragmentos como una subversión total de los valores humanos y como un acto de "venganza" más que de defensa del sistema político legal hasta esos momentos. El pueblo, los milicianos, los periódicos, no constituyen, para Foxá, la masa altruista, justa, entusiasta, que nos "dibujó" Zamacois en su novela; son una horda de salvajes sedientos de sangre que reivindica su hipotético derecho a ser ahora los amos donde antes fueron los esclavos.

Así pues, y como *conclusión*, hay que decir que en las dos novelas sobre la guerra analizadas se impone la visión partidista en los sucesos relatados: Zamacois, desde el bando republicano; Foxá, desde el nacionalista. Sería una "injusticia histórica" juzgar el conflicto que vivió España entre 1936 y 1939 a partir de estas dos novelas; solo pueden entenderse como versiones diferentes de un enfrentamiento absurdo entre personas de un mismo país. Desde la perspectiva actual, no hay nada que justifique tal enfrentamiento y menos si está implicado un pueblo que, tanto en un bando como en el otro, fue vapuleado y aplastado.

La dignidad personal de un obrero

PERICO. (*Leyendo en voz alta el periódico que tiene en la mano y deletreando al leer.*) «No.., es... posi ... ble... sopor... tar... en... si... lencio... la... con... du... ta... de... un... go... bierno... que... así... vi... vio... viola... los... sa... cra ... tí... si...mos... de... re... chos... del... ciu... da... dano... Hora... es... ya... de... que... el... noble... pue... blo... es... pañol... pro... tes... te... de... tan... ini... ini... ini... ini ... cuos... a... ten...

tados... y... salga a... la... defen... sa... de... la... libertá... y... de... la... patria... escar... escarnecidas... por... los... se... se... secuaces de la reación". (*Deja el periódico y da un puñetazo sobre la mesa.*) ¡Pero que ni más ni menos!... Este papel[99] está muy bien. (A IGNACIO). ¡Hay que echarse a la calle y acabar con el hato de granujas que nos oprime!

IGNACIO. (*Con desdén.*) ¡Echarse a la calle! ... No sería mala *primáa*[100]

PERICO. (*Con tono de sorpresa.*) ¡Primáa!

IGNACIO. Lo que oyes. Soy más viejo y sé más que tú esas cosas.

PERICO. ¿Qué sabes tú?... Vamos a ver.

IGNACIO. ¿Qué sé?... También me *echao* a la calle yo, y he *andao* a tiro limpio en las *barricás*, y hasta *renqueo*[101] de un balazo que me atizaron en esta pierna... Pues oye: albañil era, y albañil soy; diez reales ganaba, y diez reales gano; los que me metieron en el ajo van en coche y yo a pie; ellos sacaron de las *barricás* una excelencia y yo un mote. A ellos les llaman el excelentísimo señor don Fulano de tal, y a mí, Ignacio el Cojo... Ahí tienes lo que yo he *sacao* con echarme a la calle.

PERICO. Pero lo que dice el papel... la *libertá*[102] , los...

IGNACIO. (*Con desdén.*) Palabras, música... el tío del *hiqui*[103] . Esas revoluciones de quita a ésta *pa*[104] que suba yo, las aprovechan los políticos, los señorones de levita... ¿Son *pa* ellos? Que las hagan ellos.

PERICO. De modo que tú...

IGNACIO. ¡Como no hallen otro!... Pon que te metes en una *trifulca*[105], y pon que ganas y suben los tuyos. Ya están arriba. ¿Y qué? ¿Echarás un kilo más de carne en el puchero al día siguiente?... No. Al día siguiente volverás a morirte de hambre, a trabajar como una bestia, y los que te dijeron: «Ayúdame», te dirán: «¡Arrima el hombro[106] y revienta, que *pa* eso has nacido!»

---

[99] *Papel*, por periódico. Metonimia coloquial. El periódico aludido es *La Democracia Social*, que apareció en Madrid el 8 de abril de 1895.

[100] *Primaá*, utilización de "primo" en la acepción de ingenuo. Pérdida de la consonante intervocálica dental fricativa sonora *–d-*. Es frecuente la aparición de este fenómeno en la lengua hablada de las capas popular y media de la sociedad.

[101] *Renqueo*, andar típico de los que arrastran una pierna.

[102] *Libertá*, pérdida del fonema consonántico dental fricativo sonoro final *–d-*, muy extendido por toda la geografía hispana.

[103] El sentido que tiene es el de: "El tío éste", sinónimo de ignorante o como si dijera: ¿No te fastidia?.

[104] *Pa*, "para". Apócope por pérdida de la última sílaba en el habla vulgar por descuido o negligencia en la pronunciación.

[105] *Trifulca*, "disputa o riña".

[106] *Arrimar el hombro*. Sinónimo de esforzarse o trabajar. Probablemente nazca de una metáfora: arrimar el hombro a algo para empujar esforzándose colectivamente.

PERICO. Es que... (*Entra ANDRÉS por el fondo, desde donde avanza sin ser visto de IGNACIO y PERICO hasta una distancia suficiente para oír la conversación. El TABERNERO se dirige al mostrador y permanece en él.*)

IGNACIO. No. Perico, no. *Pa* luchar por nosotros, *pa* vengarnos de los que nos explotan, *pa* eso estoy pronto siempre, y te diré ¡Sí! no una, cien veces que me lo preguntes. Por hacer una revolución así, nuestra, de nosotros, sí me echaría yo a la calle, y hasta perdería con gusto las dos piernas.

ANDRÉS. (*Que ha llegado hasta ellos, dice apoyando la mano en el hombro de IGNACIO.*) Como no las pierdas hasta entonces irás al cementerio andando.

IGNACIO. ¡Eres túl!.. ¿qué dices?

ANDRÉS. Que me deis una copa, y os dejéis de revoluciones.

[...]

JUAN JOSÉ. Yo no he conocido a esa mujer. Sólo he conocido a la mujer que me recogió junto a las piedras de una cantería *pa* llevarme en brazos por las calles y compadecer a la gente llamándome hijo suyo. ¡*Pa* eso me recogieron! Y luego, cuando fui mayor y pude andar solo, *pa* que pidiera limosna, con los pies descalzos, y la pidiera bien, y llevase mucha, que si llevaba poca, me ponían maduro a palos.

ANDRÉS. ¡Sí es desgracia! (*Con tristeza.*)

JUAN JOSÉ. No lo sabes, Andrés, hay que pasarlo. Pidiendo un pedazo de pan *pa* que comieran otros, como ahora lo gano *pa* que otros disfruten, he vivido yo mucho tiempo. Cariño, ninguno. Malas razones y peores hechos[107]. Golpes, no golpes buenos, de los que los padres dan a sus hijos *pa* que se corrijan, sino golpes de los que da el arriero a su bestia cuando no puede con la carga. A mí nunca me han dicho al pegarme: «¡Toma, pillastre, *pa* que te enmiendes!» A mí me decían: «¡Toma, granuja, *pa* que traigas más!» ¡Ya ves qué diferencia! El recuerdo de aquellos golpes, de los que dan los padres, debe saber a gloria; el de los que yo recibía me sabe amargo, y me trae a la boca mucho rencor y muchos odios.

ANDRÉS. ¡Pobre Juan José!

JUAN JOSÉ. Más tarde, cuando me vi libre de la *caena*[108] y dije: «¡a trabajar!», ¿qué encontré? De aprendiz, cachetes del maestro, y de los oficiales, y una cazuela de sobras en un rincón; después, mucho

[107] *Malas razones y peores hechos*, tiene sabor a adagio. Se corresponde con el refrán: "obras son amores y no buenas razones".
[108] *Caena*, "cadena".

trabajo y muchas fatigas, y un jornal escaso *ganao* sobre dos tablones mal unidos, tiritando de frío en invierno, abrasándome la piel en verano, afanándome desde la mañana a la noche"[109], *pa* llegar por la noche a mi casa y encontrarme solo sin que nadie viniera a decirme: «¡Descansa, hombre, que bien lo mereces!» Así vivía cuando conocí a Rosa. Ella me dio lo que aún no había *encontrao* en el mundo, cariño. ¿Crees tú que puedo dejarla, o conformarme con que me deje?...

[...]

(ROSA, TOÑUELA, JUAN JOSÉ, PACO, ANDRÉS, el TABERNERO, *los dos* HOMBRES *y las dos* MUJERES.)

PACO. (*Dirigiéndose a* JUAN JOSÉ) ¿Qué es esto, Juan José?

JUAN JOSÉ. (*Con dureza.*) Ya lo ve *usté.* Saco de ahí a Rosa, porque tal es mi gusto; y no creo que haya quien me lo estorbe. .

PACO. ¿Te enfadas porque la he *convidao* a una copa? Mía es la culpa; la vi al entrar .y la invité de buena manera.

ROSA. (*a* JUAN JOSÉ) Yo no quería. Fué él quien se empeñó.

PACO. Me parece a mí que un amigo no ofende convidando a la mujer de otro.

JUAN JOSÉ. Un amigo, no.

PACO. Entonces...

JUAN JOSÉ. Pero, *¿usté* es un amigo mío?

PACO. (*Sorprendido.*) ¿Qué dices?

JUAN JOSÉ. Que no es amigo de uno el que enamora a la mujer que vive con uno y quiere quitársela.

ANDRÉS. ¡Juan José!...

JUAN JOSÉ. Estoy harto de disimulos.

PACO. ¿Tú dices?

JUAN JOSÉ. Lo que *usté* sabe tanto como yo; que Rosa le parece buena para sus entretenimientos, y que yo he debido parecerle a *usté* muy poca cosa cuando se atreve a poner en ella sus ojos.

TABERNERO. (*A* PACO.) No le haga usté caso.

ROSA. (*Como asustada.*) ¡Dios mío!

TOÑUELA. Tú tienes la culpa.

PACO. Está loco.

[109] Antítesis climatológica, "tiritando... abrasando". Por medio de estos contrastes poéticos el autor va graduando la emoción, el *pathos* trágico de la obra.

JUAN JOSÉ. No estoy loco. Hace tiempo que le vengo observando a *usté* y sabiendo que, con capa de amigo, quiere *usté* robarme lo que más aprecio en el mundo, lo sé; y como alguna vez teníamos que jugar limpio, hice antes lo que hice, y le hablo a *usté* como le estoy hablando en este momento.

ANDRÉS. (*A* JUAN JOSÉ) ¡Ten prudencial

PACO. (*A* JUAN JOSÉ) Pues hablas mal y apuras mi paciencia, y te olvidas de quién soy yo.

JUAN JOSÉ. No me olvido. *Usté* es mi maestro, el que me da el jornal con que como, y dispone de mí y de estos brazos desde que sale el sol hasta que anochece. ¡Ya vé *usté* cómo no me olvido! Sin duda por eso, porque me paga *usté*, ha *llegao* a creerse que todo lo mío le pertenece, y no contento con lucirse a costa de mi sangre, quiere *usté* mandar también aquí dentro y coger lo que aquí dentro vive y llevárselo. ¡Pues eso no, no señor Paco; eso, nol

PACO. (Con cólera.) ¡Mira lo que dices!

JUAN JOSÉ. Digo, que pobre, pero no tanto. Mi sudor, bueno; mi trabajo, bueno también; de *usté* son, porque *usté* los paga. (*Cogiendo a* ROSA *por un brazo y atrayéndola a sí.*) Pero esto no se paga con dinero; no hay dinero que lo pague en el mundo. Esto es mi vida, mi alma, me pertenece v no lo suelto.

[...]

(ROSA, ISIDRA, JUAN JOSÉ.)

JUAN JOSÉ. (*Desde la puerta. Con desaliento.*) ¡Nada!... ¡Nadal... Parece que el hielo de la calle se les ha metido en el corazón a los hombres, según lo tienen de duro y de frío *pa* mí. (*Avanza hacia* ROSA, *que le mira como interrogándole.*) ¿Qué me miras?... Ya puedes suponértelo; no hay trabajo; no lo encuentro en ninguna parte, ¡en ninguna!... ¿De qué sirve tener buena *voluntá* y buenos brazos y saber su oficio... ¿De qué?... ¡Ni que el trabajo fuese una limosna *pa* que a uno se lo nieguen!... Pues qué, ¿no hay más que condenar a un hombre a morirse de hambre o a pedir por Dios?... ¿Hay en esto justicia?... Y si no la hay, ¿por qué sucede? ¡Luego dicen que si los hombres matan y roban!... ¡Qué van a hacer!... (*Se deja caer junto a la mesa en actitud desesperada, y oculta la cabeza entre los puños.*)

ISIDRA. Ten calma y ven a calentarte un poco, que hace mucho frío en la calle.

JUAN JOSÉ. (*Levanta la cabeza. Con amargura y sorpresa.*) ¡Calentarme!... ¿Dónde?... (*Reparando en el brasero encendido.* A ROSA.) ¿Tienes fuego?

ROSA. Gracias a la *señá* Isidra, que me ha traído un poco de lumbre.

JUAN JOSÉ. (*A* ISIDRA. *Con ironía amarga.*) ¡Ah! ¿Conque es *usté* la buena alma que se ha *compadecío* de nosotros?... ¿Y quién le ha *dao* a *usté* los dineros *pa* hacer la obra de *caridá*?.

ISIDRA. ¿Qué dices?

JUAN JOSÉ. ¡Que en jamás se ha *compadecío usté* de nadie sin su cuenta y razón!

ISIDRA. ¡Juan José!... (*Como ofendida.*)

JUAN JOSÉ. ¡Le tiene *usté* mucha ley a esta casa! Sobre todo cuando no estoy yo en ella.

ROSA. (*Con tono de reproche.*) ¿Te enfadas con la pobre después de lo que hace por mí?...

JUAN JOSÉ. ¡Por ti!... (*Con sarcasmo.*) ¡Es muy buena la seña Isidra, muy buena!... *Miá* si lo es que sólo procura por tu *felicidá*, y viendo que no las has *encontrao* conmigo, viene a proporcionártela con otro. ¡Con Paco!

ROSA. No hables así.

JUAN JOSÉ. (*A* ISIDRA.) ¿Imagina *usté* que ando ignorante de sus manejos? Pues estoy al cabo de la calle[110]. Tan *enterao* vivo de lo que Paco trata con *usté*, como de lo que *usté* viene a hacer a mi casa.

ISIDRA. Te equivocas; te juro que...

JUAN JOSÉ. No jure *usté* en falso. *Usté* se ha *conchavao*[111] con el otro *pa* engañarme a mí, *pa* convencer a ésta. Y la ocasión no es mala. ¡Saben ustees que *estamos en las últimas*, que la desgracia nos tiene apretaos por el cuello, y se piensan que ella cederá, que yo bajaré la cabeza, porque el hambre es mal consejero del querer y la miseria mala compañera de la honra; se figuran *ustees* eso, y él se *achanta*[112] y espera, mientras *usté* le ayuda y viene a robarnos lo único que nos ha *quedao*, un poco de cariño!... Pues se equivoca él y se equivoca *usté*. No sé cuál es o cuál será el sentir de Rosa; el mío... Hay algo que no me hará vender el hambre: la vergüenza

[...]

[110] *Al cabo de la calle*, expresión vulgar o coloquial, sinónimo de "lo sé todo".
[111] *Conchavao*, conchabar, ADO > O. Confusión vulgar del fonema (v) por (b). "Ponerse de acuerdo o asociarse con otros para algún fin.
[112] *Achanta*, gitanismo, "callarse, aguantarse, resignarse".

ROSA. ¡Calla; no pongas ese gesto! ¡Me asustas! (*Con terror.*)

JUAN JOSÉ. ¡No te asustes, no; nada cavilo contra ti: esto es hablar!... ¡Pero debemos hablar de otra cosa; de buscar un recurso que remedie nuestra desgracia!... ¡Necesito que no padezcas más, lo necesito!

ROSA. ¡Un medio! ¿Cuál?

JUAN JOSÉ. (Con decisión.) ¡Uno; el que sea! (*Deteniéndose un momento como si meditara. Después de una pausa, con desaliento.*) !No lo hallo! !No lo hallo!... ¡No tengo dónde hallarlo!... Hay pocas obras en tarea, las precisas, y sobra gente; las otras descansan; y si te acercas a los contratistas, a los dueños te responden: «Más adelante, cuando entre el buen tiempo, cuando alarguen los días. Espera.» (*Con desesperación.*) ¡Espera!... ¡Como si el estómago pudiese esperar! ¡Como si se le pudiese decir al hambre: «Aguarda, no nos muerdas hasta dentro de un par de meses»; y al frío: «No nos entumezcas las manos, no nos agarrotes el cuerpo, ten paciencia hasta que podamos comprar una manta.» ¡Espera! ¡Espera a que alarguen los días! ¡Espera!... ¡Espera! ... (*Con desesperación.)*

ROSA. ¿A qué te acaloras? ... ¿Qué consigues con acalorarte y con maldecir de la gente?

JUAN JOSÉ. ¿Qué consigo?... (*Con acento amenazador.*) ¡Enterarme de que no es justo que un hombre trabajador se quede sin trabajo; enterarme de que no hacen bien en negármelo los que me lo niegan; saber que cuando me quejo llevo razón! ¿Te parece poco?... ¡Pues ya es algo!

ROSA. ¿Algo? (*Sin comprender.*)

JUAN JOSÉ. Más que algo, mucho.

ROSA. No te entiendo.

JUAN JOSÉ. ¡Me entiendo yo! (*Con angustia.*) ¿Conque todos son a acorralarle a uno?... (Con energía desesperada.) ¡Pues el animal, cuando se mira *acorralao*, muerde!... ¡Yo también morderé! Si la bestia tiene ese derecho, mejor debe tenerlo el hombre, porque vale más.

ROSA. (*Con temor*) ¿En qué piensas?... ¿Por qué arrugas el entrecejo? ¿Por qué te retuerces las manos?... ¿Qué te pasa?... ¿Qué quieres decir?

JUAN JOSÉ. ¡Que deben acabarse nuestras fatigas; que no quiero perderte y no te perderé! (*Con decisión*)

Juan José. Joaquín Dicenta[113]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. Relaciones drama / autor.
1.2. Trascendencia de la obra en el contexto histórico-social y literario de la época. Reacción del espectador ante ella.

2. Estructura externa
2.1. Subgénero dramático al que pertenece la obra e incidencia del mismo en el contenido de los textos seleccionados.
2.2. Medio de expresión utilizado: prosa o verso. Importancia de este medio en las "peculiaridades lingüísticas" de la obra.
2.3. Sentido y función de las acotaciones escénicas.

3. Estructura interna
3.1. Resumen de la acción que se plasma en los textos seleccionados.
3.2. Tema principal de estos textos. Otros temas secundarios.
3.3. Ambiente: realista, fantástico, rural, urbano... Importancia del mismo en el desarrollo de la acción.
3.4. Espacio y tiempo: visibles o aludidos.
3.5. Tesis o mensaje social y humano que se pretende transmitir al lector/ espectador.

4. Análisis de los personajes
4.1. Personajes principales: su caracterización.
4.2. Personajes secundarios: caracterización y función en el desarrollo de la acción.

[113] Edición y notas de Jaime Mas, Madrid, Cátedra, 1982. Fragmentos de los Actos 1º (Escenas I, IV, XV) y 2º (Escenas VI, IX). Páginas: 73 a 75; 86 y 87; 106 a 108; 121 y 122; 132 y 133. El título dado a los mismos es nuestro.
Argumento: Juan José es un asalariado al servicio del capataz Paco y vive con Rosa. El conflicto que se plantea es que Paco pretende a Rosa; esto trae consigo un enfrentamiento entre el capataz y Juan José, consecuencia del cual es el despido del albañil. Rosa también se queda sin trabajo por la quiebra de la fábrica donde estaba empleada. Paco intenta atraer a Rosa a través de la "señá Isidra", vieja alcahueta que está a su servicio y que tiene como misión minar poco a poco la voluntad de Rosa para la que la comodidad y el lujo son más importantes que el amor. Desesperado por su situación, Juan José roba y es encarcelado. En la cárcel se entera de que Rosa se ha ido con Paco. Juan José se escapa y mata al capataz y a Rosa como culpables de su desgracia.

5. Conclusiones
5.1. Visión del mundo obrero en los textos seleccionados.
5.2. Síntesis y valoración personal de lo leído.

Comentario

La figura de Joaquín Dicenta (1863-1917) ha quedado ligada al nacimiento del drama social español. Comienza escribiendo una serie de dramas en verso y en 1895, después del drama en prosa *Luciano* (1894), tímidamente realista, estrena *Juan José* en el Teatro de la Comedia de Madrid. Le seguirán *El señor feudal* (1897) donde presenta la problemática social en un ambiente rural, *Aurora* (1902) en la que se hace una crítica de la sociedad contemporánea, y el drama de ambiente minero *Daniel* (1906). El último drama de Dicenta, sin relación alguna con la materia social, será *El Lobo* (1913) cuyo protagonista es un criminal transfigurado por el amor.

Juan José es un drama convencional de amor, pasión y celos, pero también es un drama social pues Juan José es un obrero consciente de pertenecer a una clase social explotada y que simboliza en el contratista a la odiada burguesía. Como afirman algunos críticos *Juan José* es un drama de pasiones individuales (honra, amor y celos) inserto en un medio proletario. Hay que tener en cuenta que es una obra de finales de siglo y no se le puede analizar con la mentalidad actual sin considerar las limitaciones ideológicas del escritor de entonces. Dicenta se muestra neutral ante el conflicto social que presenta en su obra y no acumula ni recarga vicios ni virtudes en su protagonista y antagonista respectivamente.

En el *contexto histórico-social* hay que señalar que por las fechas en que se escribió la obra empiezan a surgir los primeros movimientos obreros con el fin de liberar a los trabajadores de la esclavitud empresarial. En 1874 nace el PSOE y en 1889 la UGT. En 1889, la clase trabajadora organiza su primera manifestación multitudinaria y en Bilbao se realiza la primera huelga general. Joaquín Dicenta no puede sustraerse a la realidad de su época y tanto en sus dramas más o menos "sociales" como en sus artículos periodísticos, refleja una

realidad social (ciudad-campo, ciudad-mina) que el Régimen de la Restauración (1875) no tuvo en cuenta, es decir, las dos capas más conflictivas de la sociedad: el proletariado y la pequeña burguesía. La estabilización política permitió algunos logros económicos y legislativos, pero generó males como la paralización intelectual del país, la corrupción administrativa y la explotación capitalista, males que denunciaría Dicenta en artículos y obras dramáticas.

En el *contexto literario*, la aparición de un proletariado con conciencia de clase origina que la literatura deje de ser lo que había venido siendo en manos de Echegaray, Villaespesa, Campoamor y otros, para pasar a dar testimonios, más o menos logrados, de la crisis española. En este sentido, la producción literaria de Dicenta y Galdós son el exponente de una nueva mentalidad, aunque en géneros distintos. Precisamente uno de los méritos de Dicenta consiste en que fue educando al público burgués de Echegaray (que era el dueño y señor de la escena cuando aparece Dicenta) y, con nuevos enfoques, logró ser aplaudido con obras "revolucionarias", no solo por sus connotaciones sociales sino también por el hecho de ser innovadoras y romper con la atonía teatral de la época, conduciendo a lo que hoy entendemos por drama contemporáneo.

A pesar de su pesimismo ambiental, la obra tuvo un gran éxito. Su aceptación y triunfo tal vez se debieron a que Dicenta intentó conectar con la sensibilidad de un determinado momento histórico y trasladó los problemas de una clase social (que se puede llamar aristocracia) a otra. Además de hacer ver y sentir que el pueblo tenía los mismos sentimientos que la otra clase, lo convierte en protagonista de una obra dramática, lo que supone su reconocimiento. Un crítico periodístico, en octubre de 1895, decía que "Joaquín Dicenta había producido de improviso una revolución". El impacto de este drama sobre el espectador estaba en la nueva dignidad dramática (en palabra y en actitud) del personaje proletario, en la dignidad individual de los "dramatis personae" y no tanto en su significación social. Dicenta dignifica el "papel" del proletario como personaje, pero no socializa la materia dramática, aunque la juventud radical lo toma como estandarte, representándose cada primero de mayo desde el año de su estreno hasta 1939 (en el año 1937 se llevaba a escena la representación nº 100.000) como símbolo de protesta.

Pese a las opiniones contradictorias sobre esta obra, no cabe duda que estamos ante un *drama social* en el sentido de que refleja la problemática de una clase específica, la de los trabajadores, vista con ojos realistas. Si tenemos en cuenta esta circunstancia, el primer exponente del teatro social en España es el *Juan José*. Hasta su aparición, como hemos señalado, el pueblo no había tenido una verdadera función dramática y aquí se convierte en el único protagonista dentro de un contexto que podríamos llamar "proletario".

Esto lo podemos comprobar desde la primera escena del primer acto en el texto seleccionado en primer lugar. Perico lee, deletreando, en voz alta, un periódico donde se critica a un gobierno que "viola los sacratísismos derechos del ciudadano" y donde se dice que "hora es ya de que el noble pueblo español proteste de tan inicuos atentados y salga en la defensa de la *libertá*", lo que ratifica el propio personaje con una exclamación: "¡Hay que echarse a la calle y acabar con el hato de granujas que nos oprime!". Pero otro trabajador, Ignacio, frena este acto valiente con la voz de la experiencia; él ya luchó por lo que quiere luchar Perico y, al final, él sigue de albañil, mientras que los que lo involucraron en la lucha "van en coche" y les llaman "el excelentísimo señor don Fulano de tal".

Similar desesperanza expresa Juan José en el segundo fragmento elegido. Empezó pidiendo limosna para que comieran otros, no él, lo mismo que ahora, que está trabajando para otros con "un jornal escaso *ganao* sobre dos tablones mal unidos, tiritando de frío en invierno, abrasándome la piel en verano, afanándome desde la mañana a la noche".

Por otra parte, la "dignidad dramática" del personaje proletario de que hablábamos en párrafos anteriores se aprecia en el parlamento de Juan José del tercer texto seleccionado. Cuando descubre que Paco, su "maestro" de obras, corteja a Rosa, su compañera sentimental, el protagonista se enfrenta a él con una "declaración de principios": el maestro le da el jornal, él su trabajo de sol a sol; el maestro manda y dispone de su trabajo, no de su vida privada; puede ser dueño de su esfuerzo, no de su mujer porque ella es su vida, su alma, le pertenece y no la suelta.

La misma dignidad de este obrero se manifiesta en el cuarto texto cuando, habiendo perdido su trabajo con Paco por razones obvias teniendo en cuenta su enfrentamiento con éste, no encuentra nada para subsistir. Al llegar a su casa ve allí a Isidra (vecina "pagada" por Paco para seducir a Rosa) y, dándose cuenta de los manejos de la mujer, insiste, con furia, en su negativa a ceder lo que considera suyo, afirmando: "Hay algo que no me hará vender el hambre: la vergüenza".

El texto dramático se presenta con una *prosa* sin adornos estilísticos, directa y coloquial, como corresponde a la clase social de los personajes del mismo. Estos personajes se expresan con su lenguaje habitual, no exento de vulgarismos (*echao, andao, barricas, pa, náa, ganao, usté*...), sentencias y frases hechas como "meter en el ajo", "arrimar el hombro" (primer texto); "malas razones y peores hechos" (segundo texto); "estar al cabo de la calle", "el hambre es mal consejero del querer y la miseria mala compañera de la honra" (cuarto texto); y "el animal, cuando se mira *acorralao*, muerde" (quinto texto). Esto supone una innovación lingüística puesto que Dicenta será el primer autor que utilice este tipo de habla totalmente creíble en *Juan José* y, a partir de esta obra, surge toda una larga tradición que recogería y llevaría a sus últimas consecuencias Carlos Arniches años después.

Por lo que se refiere a las *acotaciones escénicas*, su función es similar a la de casi todas las obras dramáticas: dar claves a los actores para su correcta interpretación de los personajes y caracterizar, ante el lector o el espectador, a esos personajes. Así, en el primer texto, los gestos de desdén acotados para Ignacio, indican su incredulidad ante la posibilidad de mejorar su situación "echándose a la calle". La conmiseración de Andrés ante lo que le cuenta Juan José, en el segundo texto, se marca no solo en su frase "¡Pobre Juan José!", sino también en la acotación que indica su gesto de tristeza. La indignación de Juan José con Paco en el tercer texto se señala asimismo en su primera intervención en la escena, así como su desaliento, en el cuarto texto, cuando viene de recorrer la calle buscando trabajo y su ironía y sarcasmo al dirigirse a Isidra, de la que desconfía. Y, por último, la desesperación de Juan José y el miedo de Rosa en el quinto texto, también la conoce el lector a través de las acotaciones.

La *acción dramática* contenida en nuestra selección puede resumirse atendiendo a los episodios que se presentan en cada texto:

- En el primer texto, dos trabajadores discuten sobre la utilidad de su lucha "proletaria". Perico confía en la política para conseguir sus reivindicaciones; Ignacio solo cree en "su" revolución, no en la de los teóricos. Con esta discusión, que inicia la obra, el espectador es puesto en situación: va a hablarse del mundo obrero.
- En el segundo texto, Juan José, el protagonista, trata de explicar a su amigo por qué no puede dejar a Rosa ni permitir que ella le deje: es el único cariño que ha tenido en una vida de abandono. Con ello, el autor parece buscar nuestra comprensión hacia el personaje; no es por sentido de la propiedad, o por celos, por lo que no quiere ceder (que también), es porque la mujer es lo único que tiene.
- En el tercer texto, el episodio que se cuenta guarda el mismo trasfondo: la negativa de Juan José a permitir que le arrebaten a Rosa. No le importa que Paco sea el "jefe" y él el "operario", su vida (y parte de ella si no toda es Rosa) es suya; es lo único verdaderamente suyo.
- En el cuarto texto el enfrentamiento es con Isidra, la vecina "alcahueta" que, "pagada" por Paco, está convenciendo a Rosa para que abandone a Juan José. Este se lo "huele" y se enfrenta a ella esgrimiendo de nuevo su dignidad de obrero "pobre pero honrado" y diciendo, en una frase muy efectista: "Hay algo que no me hará vender el hambre: la vergüenza"
- El quinto y último texto lo ocupa la discusión de la pareja Juan José/Rosa. El primero está decidido a salir de su situación como sea y la segunda se muestra asustada porque ve en sus ojos una decisión que le aterra, una desesperación que ella no puede controlar y que llevará a Juan José a dejar de ser honrado.

De lo expuesto anteriormente se deduce que el *tema principal* de los textos seleccionados es la lucha de Juan José por conservar a Rosa y su rebeldía ante las circunstancias que hace peligrar el cariño de la joven. Otros temas que pueden rastrearse son la injusticia social, el espíritu de lucha contra esa injusticia, la necesidad de cariño del personaje principal y su "pelea" por conservar a Rosa, el paro, el poder del dinero...

El *ambiente* es claramente realista. Se trata de plasmar los sentimientos, deseos, protestas... de una clase social desfavorecida: la obrera. Una clase que habla en la taberna, único lugar asequible a su bolsillo, que discute su situación, que se desespera..., y que también se resigna porque encuentra difícil cambiar esa situación. Y, en su desolación, se aferra al cariño y compañía de los "suyos", lo defiende con toda la fuerza de que es capaz y se enfrenta a todo aquel que se lo dispute, aunque tenga dinero y poder.

Este ambiente realista viene dado por el *espacio* y el *tiempo* de la acción. El espacio parece ser Madrid a finales del siglo XIX, con lugares concretos como una taberna y la casa de Juan José (en las escenas seleccionadas). Son un espacio y un tiempo fundamentales para entender esta historia de amor, celos y conciencia social. Sus protagonistas y personajes secundarios son obreros de una ciudad lo suficientemente industrializada como para albergar, en sus calles más humildes, a este contingente humano.

El *mensaje* humano y social de la obra es la denuncia de algunos de los males de la sociedad de la Restauración: la falta de justicia equitativa, la explotación del proletariado (en este caso por parte del constructor) y la ausencia de una preocupación estatal por la educación de las clases desheredadas (como se demuestra en la dificultad para leer el periódico de Perico, un obrero) que, ante la agresión de otras clases, como la burguesa, solo puede presumir de dignidad llegando a delinquir para saciar su hambre antes que dejarse comprar.

Con respecto a los *personajes principales* que aparecen en los textos seleccionados hay que señalar a Juan José, el protagonista, un hombre que se caracteriza a sí mismo, desde el principio, por su lucha, su valentía (que, a veces, se traduce en una actitud chulesca de "a mí no me toca nadie") y su sentido del honor, siguiendo el modelo del drama calderoniano donde se dice aquello de "el honor es patrimonio del alma y el alma solo es de Dios". Es orgulloso y violento, y difícilmente manipulable; sabe las consecuencias de sus actos y, en su desesperación, cuando lo tiene todo perdido, es capaz de llegar al robo y al homicidio porque, como expresa en el último texto, "el animal, cuando se mira *acorralao*, muerde... Si la bestia tiene ese derecho, mejor debe tenerlo el hombre, porque vale más".

Rosa, en opinión de los críticos, es el personaje peor tratado de la obra; se mueve a instancias de la necesidad y su amor inicial por Juan José se transforma cuando surge la adversidad y se ve privada de lo esencial: la comida. Ante esto, las razones de Isidra y el requerimiento de Paco hacen que olvide o no considere la cuestión de la fidelidad a su primer hombre: Juan José. Es cierto que se la dibuja como un ser pasivo, que se deja llevar por los acontecimientos, que no posee la fuerza de Juan José para defender su honor, que se "vende" para mejorar su vida, pero también es cierto que sin su existencia, sin su deseo de "salir de pobre", no se hubiera desencadenado el drama. El autor la necesita para generar el conflicto dramático y, desde esa perspectiva, su culpabilidad es más literaria que humana aunque humanamente nos "disguste" su postura materialista.

El mismo papel de "factor desencadenante" del drama ejerce Paco. Él tiene poder: poder para conquistar a Rosa dándole todo lo que le apetezca, poder para vengarse de la furia de Juan José, de su osadía, dejándolo en el paro, poder para utilizar a una "tercera" en sus propósitos... No es el "malo" de la obra porque Dicenta apunta a otro enemigo más alto: la estructura social que impide a los obreros elegir ellos mismos dónde trabajar, pero tampoco es "bueno" ya que no duda en aprovecharse de las circunstancias.

Como *personajes secundarios* en los fragmentos elegidos aparecen Perico e Ignacio, albañiles que discuten sobre su lucha de clases. Ignacio, probablemente de más edad que Perico, "está de vuelta" de las palabras impresas en el periódico sobre esta lucha; él ha luchado y no ha sacado nada: "albañil era, y albañil soy; diez reales ganaba y diez reales gano". En cambio, los promotores de la lucha sacaron de las barricadas "una excelencia", es decir, se hicieron notables. Ignacio no se niega a luchar pero sí a hacerlo por una causa que no sea la suya propia; no se trata de insolidaridad, sino de desengaño, de rabia de que sean los "otros", los "agitadores", los que obtengan los beneficios. Otro personaje secundario, Andrés, amigo de Juan José, aparece en los textos simplemente como "receptor pasivo" de los desahogos sentimentales del protagonista. En cuanto a Isidra, en el texto en que aparece, muestra un papel conciliador entre Rosa y Juan José que no engaña a este último. Él sabe lo que se propone la "alcahueta" y le habla con dureza por eso mismo.

En *conclusión*, Joaquín Dicenta, tomando como planteamiento temático una historia de amor y celos, nos ofrece el comportamiento de una clase social concreta, la del proletariado, sin idealizarla. Nos la presenta como un grupo humano que vive, sufre y pasa calamidades y que, a pesar de ello, tiene su dignidad. Su drama, así, constituye una especie de reivindicación del sentido del honor de una clase social que pocas obras literarias han sabido o querido plasmar. También los pobres "tienen su corazoncito", parece decirnos, pero, de su enfrentamiento con el "ofensor" no obtienen más derecho que el del "pataleo". El poderoso siempre acorrala al pobre y, cuando este último reacciona, de "mala manera", ciertamente, no consigue más que su autodestrucción. Por eso la figura de Juan José se engrandece en la obra, porque lleva hasta las últimas consecuencias su rebeldía. No importa su trágico final, lo que importa es el sentimiento humano que encarna. No es extraño, pues, que la clase obrera mitificara este drama durante años.

Max Estrella espectador de la injusticia social

ESCENA SEXTA

El calabozo. Sótano mal alumbrado por una candileja. En la sombra se mueve el bulto de un hombre. -Blusa, tapabocas y alpargatas-. Pasea hablando solo. Repentinamente se abre la puerta. MAX ESTRELLA*, empujando y trompicando, rueda al fondo del calabozo. Se cierra de golpe la puerta*

MAX. -¡Canallas! ¡Asalariados! ¡Cobardes!
VOZ FUERA. -¡Aún vas a llevar mancuerna[114]!
MAX. -¡Esbirro!

Sale de la tiniebla el bulto del hombre morador del calabozo. Bajo la luz se le ve esposado, con la cara llena de sangre.

EL PRESO. -¡Buenas noches!
MAX. -¿No estoy solo?
EL PRESO. -Así parece.

[114] *Mancuerna*: correa que sirve para mancornar. *Mancornar*: atar la mano y el cuerno del mismo lado de una res vacuna con una cuerda para impedir su huída. En el texto, probablemente se refiera a que van a atar a Max Estrella para que se esté quieto.

MAX. -¿Quién eres, compañero?

EL PRESO. -Un paria.

MAX. -¿Catalán?

EL PRES0. -De todas partes.

MAX. -¡Paria!... Solamente los obreros catalanes aguijan[115] su rebeldía con ese denigrante epíteto. Paria, en bocas como la tuya, es una espuela. Pronto llegará vuestra hora.

EL PRESO. -Tiene usted luces que no todos tienen. Barcelona alimenta una hoguera de odio, soy obrero barcelonés, y a orgullo lo tengo.

MAX. -¿Eres anarquista?

EL PRESO. -Soy lo que me han hecho las Leyes.

MAX . -Pertenecemos a la misma Iglesia.

EL PRESO. -Usted lleva chalina[116].

MAX. -¡El dogal de la más horrible servidumbre! Me lo arrancaré, para que hablemos.

EL PRESO. -Usted no es proletario.

MAX. -Yo soy el dolor de un mal sueño.

EL PRESO. -Parece usted hombre de luces. Su hablar es como de otros tiempos.

MAX. -Yo soy un poeta ciego.

EL PRESO. -¡No es pequeña desgracia!... En España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados. Aquí todo lo manda el dinero.

MAX. -Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol.

EL PRESO. -No basta. El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza, como en Rusia. No es suficiente la degollación de todos los ricos: Siempre aparecerá un heredero, y aun cuando se suprima la herencia, no podrá evitarse que los despojados conspiren para recobrarla. Hay que hacer imposible el orden anterior, y eso sólo se consigue destruyendo la riqueza. Barcelona industrial tiene que hundirse para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y del trabajo. En Europa, el patrono de más negra entraña es el catalán, y no digo del mundo porque existen las Colonias Españolas de América. ¡Barcelona solamente se salva pereciendo!

MAX. -¡Barcelona es cara a mi corazón!

---

[115] *Aguijar*: incitar a una persona a hacer una cosa. En el texto con el sentido de "estimular".

[116] *Chalina*: corbata de caídas largas que se ata con lazada. Para el preso es señal de "distinción", de clase social superior a la suya.

EL PRESO. -¡Yo también la recuerdo!

MAX. -Yo le debo los únicos goces en la lobreguez de mi ceguera. Todos los días, un patrono muerto, algunas veces, dos... Eso consuela.

EL PRESO. -No cuenta usted los obreros que caen...

MAX. -Los obreros se reproducen populosamente, de un modo comparable a las moscas. En cambio, los patronos, como los elefantes, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente. Saulo, hay que difundir por el mundo la religión nueva.

EL PRES0. Mi nombre es Mateo[117].

MAX. -Yo te bautizo Saulo. Soy poeta y tengo el derecho al alfabeto. Escucha para cuando seas libre, Saulo. Una buena cacería puede encarecer la piel de patrono catalán por encima del marfil de Calcuta.

EL PRESO. -En ello laboramos.

MAX. -Y en último consuelo, aun cabe pensar que exterminando al proletario también se extermina al patrón.

EL PRESO. -Acabando con la ciudad, acabaremos con el judaísmo barcelonés.

MAX. -No me opongo. Barcelona semita sea destruida, como Cartago y Jerusalén. ¡Alea jacta est[118]! Dame la mano.

EL PRESO. -Estoy esposado.

MAX. -¿Eres joven? No puedo verte.

EL PRESO. -Soy joven. Treinta años.

MAX. -¿De qué te acusan?

EL PRESO. -Es cuento largo. Soy tachado de rebelde... No quise dejar el telar por ir a la guerra y levanté un motín en la fábrica. Me denunció el patrón, cumplí condena, recorrí el mundo buscando trabajo, y ahora voy por tránsitos, reclamado de no sé qué jueces. Conozco la suerte que me espera: Cuatro tiros por intento de fuga. Bueno. Si no es más que eso...

MAX. -¿Pues qué temes?

EL PRESO. -Que se diviertan dándome tormento.

MAX. –¡Bárbaros!

EL PRESO. -Hay que conocerlos.

MAX. -Canallas. ¡Y ésos son los que protestan de la leyenda negra!

---

[117] En el recuerdo de este Mateo se entrelaza el de Mateo Morral, el anarquista que tiró una bomba al paso del cortejo nupcial de Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battenberg en mayo de 1906 (*nota del editor*)

[118] El habla del poeta aparece llena de inocentes pedanterías. La frase latina ("la suerte está echada") es la famosa de César al pasar el Rubicón. En general, estas citas revelan siempre la erudición superficial típica del modernismo.

EL PRESO. -Por siete pesetas, al cruzar un lugar solitario, me sacarán la vida los que tienen a su cargo la defensa del pueblo. ¡Y a esto llaman justicia los ricos canallas!

MAX. -Los ricos y los pobres, la barbarie ibérica es unánime.

EL PRESO. -¡Todos!

MAX. -¡Todos! ¡Mateo!, ¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?

EL PRESO. -¡Señor poeta!, que tanto adivina, ¿no ha visto usted una mano levantada?

Se abre la puerta del calabozo, y EL LLAVERO*, con jactancia de rufo*[119] *ordena al preso maniatado que le acompañe.*

EL LLAVERO. -Tú, catalán, ¡disponte!

EL PRESO. -Estoy dispuesto.

EL LLAVERO. -Pues andando. Gachó[120], vas a salir en viaje de recreo.

El esposado, con resignada entereza, se acerca al ciego y le toca el hombro con la barba. Se despide hablando a media voz.

EL PRESO. -Llegó la mía... Creo que no volveremos a vernos...

MAX. -¡Es horrible!

EL PRESO. -Van a matarme... ¿Qué dirá mañana esa prensa canalla?

MAX. -Lo que le manden.

EL PRESO. -¿Está usted llorando?

MAX. -De impotencia y de rabia. Abracémonos, hermano.

Se abrazan. EL CARCELERO *y el esposado salen. Vuelve a cerrarse la puerta.* MAX ESTRELLA *tantea buscando la pared, y se sienta con las piernas cruzadas, en una actitud religiosa, de meditación asiática. Exprime un gran dolor taciturno el bulto del poeta ciego. Llega de fuera tumulto de voces y galopar de caballos.*

ESCENA UNDÉCIMA

Una calle del Madrid austriaco. Las tapias de un convento. Un casón de nobles. Las luces de una taberna. Un grupo consternado de vecinas, en la acera.

---

[119] *Rufo*: chulo, valentón, camorrista.

[120] *Gachó*: "hombre". Es un gitanismo muy empleado en el habla coloquial, ya no solamente madrileña o agitanada, sino en general. (Y su femenino *gachí*).

Una mujer, despechugada y ronca, tiene en los brazos a su niño muerto, la sien traspasada por el agujero de una bala. MAX ESTRELLA *y* DON LATINO *hacen un alto*

MAX. -También aquí se pisan cristales rotos.

DON LATINO. -¡La zurra ha sido buena!

MAX. -¡Canallas!... ¡Todos!... ¡Y los primeros nosotros, los poetas!

DON LATINO. -¡Se vive de milagro!

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Maricas, cobardes! ¡El fuego del Infierno os abrase las negras entrañas! ¡Maricas, cobardes!

MAX. -¿Qué sucede, Latino? ¿Quién llora? ¿Quién grita con tal rabia?

DON LATINO. -Una verdulera, que tiene a su chico muerto en los brazos.

MAX. -¡Me ha estremecido esa voz trágica!

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Sicarios! ¡Asesinos de criaturas!

EL EMPEÑISTA. -Está con algún trastorno, y no mide palabras.

EL GUARDIA. -La Autoridad también se hace el cargo.

EL TABERNERO. -Son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden.

EL EMPEÑISTA. -Las turbas anárquicas me han destrozado el escaparate.

LA PORTERA. -¿Cómo no anduvo usted más vivo en echar los cierres?

EL EMPEÑISTA. -Me tomó el tumulto fuera de casa. Supongo que se acordará el pago de daños a la propiedad privada.

EL TABERNERO. -El pueblo que roba en los establecimientos públicos, donde se le abastece, es un pueblo sin ideales patrios.

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Verdugos del hijo de mis entrañas!

UN ALBAÑIL. -El pueblo tiene hambre.

EL EMPEÑISTA. -Y mucha soberbia.

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Maricas, cobardes!

UNA VIEJA. -¡Ten prudencia, Romualda!

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Que me maten como a este rosal de Mayo!

LA TRAPERA. -¡Un inocente sin culpa! ¡Hay que considerarlo!

EL TABERNERO. -Siempre saldréis diciendo que no hubo los toques de Ordenanza.

EL RETIRADO. -Yo los he oído.

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Mentira!

EL RETIRADO. -Mi palabra es sagrada.

EL EMPEÑISTA. -El dolor te enloquece, Romualda.

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Asesinos! ¡Veros es ver al verdugo!

EL RETIRADO. -El Principio de Autoridad es inexorable.

EL ALBAÑIL. -Con los pobres. Se ha matado, por defender al comercio, que nos chupa la sangre.

EL TABERNERO. -Y que paga sus contribuciones, no hay que olvidarlo.

EL EMPEÑISTA. -El comercio honrado no chupa la sangre de nadie.

LA PORTERA. -¡Nos quejamos de vicio!

EL ALBAÑIL. -La vida del proletario no representa nada para el Gobierno.

MAX. -Latino, sácame de este círculo infernal.

Llega un tableteo de fusilada. El grupo se mueve en confusa y medrosa alerta. Descuella el grito ronco de la mujer, que al ruido de las descargas aprieta a su niño muerto en los brazos.

LA MADRE DEL NIÑ0. -¡Negros fusiles, matadme también con vuestros plomos!

MAX. -Esa voz me traspasa.

LA MADRE DEL NIÑO. -¡Que tan fría, boca de nardo!

MAX. -¡Jamás oí voz con esa cólera trágica!

DON LATINO. -Hay mucho de teatro.

MAX. -¡Imbécil!

El farol, el chuzo[121], la caperuza del sereno, bajan con un trote de madreñas[122] por la acera.

EL EMPEÑISTA. -¿Qué ha sido, sereno?

EL SERENO. -Un preso que ha intentado fugarse.

MAX. -Latino, ya no puedo gritar... ¡Me muero de rabia!... Estoy mascando ortigas. Ese muerto sabía su fin... No le asustaba, pero temía el tormento... La Leyenda Negra, en estos días menguados, es la Historia de España. Nuestra vida es un círculo dantesco. Rabia y vergüenza. Me muero de hambre, satisfecho de no haber llevado una triste velilla en la trágica mojiganga. ¿Has oído los comentarios de esa gente, viejo canalla? Tú eres como ellos. Peor que ellos, porque no

[121] *Chuzo*: barra de hierro cilíndrica y puntiaguda que se usa para abrir los suelos.
[122] *Madreña*: zueco, zapato de madera de una pieza.

tienes una peseta y propagas la mala literatura, por entregas. Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo[123].
DON LATINO. -¡Max, no te pongas estupendo!

Luces de bohemia. Ramón del Valle Inclán[124]

Sugerencias de análisis

1.- Contexto
1.1. Relaciones drama/autor. Aportaciones de esta obra al conjunto de la obra del autor y a la literatura.
1.2. *Luces de bohemia* y su contexto histórico, político y social.

2. Estructura externa
2.1. Subgénero dramático: tragedia, comedia, drama...
2.2. Estructuración de la obra en actos, cuadros, escenas...
2.3. Importancia y función de las acotaciones escénicas en esta obra.

3. Estructura interna
3.1. Resumen de la acción contenida en los textos seleccionados.
3.2. Tema común en estos textos. Otros temas secundarios.
3.3. Ambiente: realista, fantástico, rural, urbano... Contribución a la creación de este ambiente del espacio y el tiempo en el que se desarrolla la acción dramática.

[123] "Te invito a suicidarte arrojándonos desde el Viaducto". Eran muy frecuentes los suicidios de esta manera.
[124] Edición y notas de Alonso Zamora Vicente. Madrid, Espasa-Calpe, 1973, páginas 64 a 71 y 124 a 129. El título genérico dado a las tres escenas es nuestro.
Argumento: Max Estrella, poeta ciego que vive miserablemente en una buhardilla con su mujer y su hija, sale una noche de invierno para hacer un trato con un librero acompañado de don Latino de Híspalis. En una teberna manda empeñar su capa para comprar un décimo de lotería. En la calle hay tumulto y en él desaparece la lotera. Max y don Latino salen en su busca, la encuentran y recuperan el décimo. El poeta es detenido por estar con un grupo de jóvenes modernistas que cantan coplas contra Maura. Entre malos tratos es conducido al ministerio de la Gobernación y encerrado en un calabozo con un preso catalán. Mientras, los jóvenes modernistas acuden a la redacción de un periódico para que recoja la protesta contra la detención de Max. El poeta, ya libre gracias a la mediación del redactor-jefe del periódico, va a quejarse al ministro de la Gobernación, compañero en sus años de juventud bohemia. Este le ofrece una pensión que Max acepta y con ella unos billetes. Va a cenar al café Colón con don Latino y Rubén Dario. El poeta y don Latino, en su deambular por Madrid, llegan a una calle donde las balas de la policía han matado a un niño; la madre grita maldice. Un preso es tiroteado por presunto intento de fuga. Max, amargado, piensa en el suicidio. Al amanecer llegan junto a la casa del poeta; Max tiene frío, delira, define el esperpento y se queda tieso en medio de la calle. Don Latino le quita la cartera y lo abandona. Al final, a través del periódico nos enteramos del suicidio de la mujer y la hija de Max.

4. Análisis de los personajes
4.1. Personajes principales: su caracterización y su lenguaje.
4.2. Personajes secundarios: caracterización y función en el desarrollo de la acción.

5. Conclusiones
5.1. Tesis o mensaje social que pretende comunicar el autor.
5.2. Opinión personal sobre el contenido de los textos seleccionados.

Comentario

Luces de bohemia se publicó por primera vez en la revista "España" en entregas semanales desde el 31 de julio al 23 de octubre de 1920. En 1924 vuelve a imprimirse en el tomo XIX de la *Opera Omnia*. Entre uno y otro texto existen notables variantes. En el de 1924 se añaden las escenas de mayor carga social: diálogo en la librería de Zaratustra, conversación de Max Estrella con el preso catalán en los calabozos de la Dirección General de Seguridad, muerte de un niño en una revuelta y ametrallamiento del preso catalán por la policía.

El texto definitivo se imprimió en las distintas apariciones de las *Obras Completas* y en la colección Austral, en la que ha conocido numerosas ediciones. En la actualidad disponemos de la excelente edición crítica de Alonso Zamora Vicente en "Clásicos Castellanos".

Luces de bohemia no se estrenó en España hasta 1970 en el teatro Principal de Valencia a cargo de la compañía "Lope de Vega", dirigida por Tamayo. Antes se había representado en París.

Con esta obra nace para la vida literaria un nuevo término: el esperpento. Una voz traída del habla popular que designa lo feo, lo ridículo, lo llamativo y que, en adelante, designará un nuevo arte en el que se pueden apreciar los rasgos que designa esa voz. En palabras de Zamora Vicente (Prólogo a la edición consultada), con *Luces de bohemia* Valle Inclán abandona su antigua preocupación literaria, llena de erudición y preciosismo, y descubre la realidad marginada del vivir, la luz trágica de los atardeceres en un barrio cualquiera, en una taberna, con esas gentes entristecidas que esperan, casi sin darse cuenta, la presencia tangible de un milagro: el de sobrevivir.

En el Valle de *Luces de bohemia* hay un profundo cambio en cuanto al asunto y en cuanto a la intención en relación con lo escrito anteriormente. Se puede decir que el escritor ha descendido de sus abstracciones neorrománticas al plano de las realidades más agresivas, más incitantes. Son las del *contexto histórico, social y político* de los años en que escribió esta obra. Se trata de la segunda fase del reinado de Alfonso XIII, la que va de 1913 a 1923; iniciada con la decisiva descomposición de los partidos dinásticos, el impacto de la Guerra Mundial acelera el proceso y lo complica con una profunda conmoción en las estructuras económicas y sociales. En 1917, la doble crisis –la política y la social- se manifiesta en tres hechos: la agitación del Ejército a través de las Juntas Militares; la asamblea de parlamentarios; y la huelga revolucionaria desencadenada por el socialismo y la CNT (Confederación Nacional de Trabajadores). Y en los años que siguen, al mismo tiempo que la vieja política del "turno pacífico" es superada por las nuevas realidades, la historia profunda gira en torno a dos conflictos: el social, que arde sobre todo en Barcelona, agitada por la tensión entre el sindicato único, cenetista, y la Federación Patronal; y el colonial, que se desarrolla en el recién nacido Protectorado marroquí. En 1921 cae acribillado a balazos en Madrid el jefe del partido conservador, Eduardo Dato, y se hunde en Marruecos la Comandancia de Melilla en el desastre de Annual. Desde Rusia, la III Internacional abre sus brazos a las crecientes promociones obreras de una España que ha conocido ya su primer y extraordinario despliegue industrial y que ahora se esfuerza por reajustarse a la economía de paz: a la izquierda del socialismo ibérico surge en estos años un incipiente partido comunista. La revolución rusa planeará en adelante, de una manera u otra, sobre las internas tensiones sociales españolas.

En definitiva, todo cruje en el viejo armazón político, social y administrativo del país, y Valle Inclán va a levantar acta de esta crisis múltiple: desenfadadamente en apariencia, pero con un poso de amargura tras la pirueta sarcástica del esperpento. Casi todos los detalles que historia Valle en *Luces de bohemia* son asombrosamente verídicos y se pueden documentar en los periódicos contemporáneos, en expedientes y en estudios históricos.

Es difícil ubicar esta obra en un *subgénero dramático* determinado. Si nos atenemos a la definición clásica de *tragedia* como "acción funesta

que a menudo termina con la muerte del protagonista", no cabe duda de que *Luces de bohemia* podría considerarse tragedia puesto que el viaje de Max Estrella por la noche madrileña no puede ser más funesto para él y, además, al final de la obra muere. Pero los lugares que frecuenta, el modo de presentarnoslos el autor, la poca "elevación moral" de los personajes (exceptuando quizá al propio Max), y la presencia constante de la apayasada figura de don Latino, no responden al concepto clásico de tragedia. Tampoco al de comedia (subgénero dramático cuyos personajes son de condición social inferior, su desenlace es feliz y su finalidad consiste en provocar la risa del espectador) porque ni Max ni don Latino son de condición social inferior (aunque puedan parecerlo por su pobreza), su desenlace no es feliz y la risa que provoca en el espectador es, en todo caso, amarga, sarcástica. Por todo lo expuesto podríamos clasificarla como *tragicomedia* ("las pasiones no alcanzan la intensidad que poseen en la tragedia, a veces se intercalan elementos cómicos y el final suele ser desgraciado"), aunque quizá también quede un tanto desfigurado ese género por la visión esperpéntica de Valle.

Luces de bohemia está estructurada en catorce escenas, más la que Valle denomina "Escena última". Toda la acción dramática sucede en una noche y cada escena transcurre en un lugar distinto de un único espacio: Madrid. Además, en la obra no se marca distinción ni entre los cinco actos de la preceptiva latina (presentación, intensificación, climax, declinación y desenlace), ni entre los tres de Lope de Vega (exposición, nudo y desenlace); el viaje de Max Estrella por la noche madrileña constituye un todo de la misma intensidad. Resulta imposible distinguir un punto más álgido que otro en ese viaje; la tensión es permanente y solo podemos detenernos para contemplar lo grotesco de un cuadro o lo cómico y desolador de otro. Por lo demás, la obra respeta la unidad clásica de tiempo: se desarrolla en menos de las veinticuatro horas fijadas por la preceptiva clásica. La acción transcurre desde los últimos momentos de un día de invierno hasta la tarde siguiente; el núcleo argumental concluye con la muerte del protagonista al clarear el día y la trama es lineal y simple, sin rebuscadas interrelaciones de personajes o situaciones.

En cuanto a las *acotaciones*, creemos que es lo más literario de toda la obra. En ellas Valle Inclán perfila el ambiente del Madrid por el que pasea Max Estrella. Constituyen algo más que descripciones que ayudan al lector o a los actores a ponerse en situación: son las

"fotografías" del viaje noctámbulo de un bohemio por lo lugares más sórdidos, pero más reales, de la metrópoli.

Esto podemos comprobarlo en las escenas seleccionadas. La sexta se abre con la descripción de un calabozo a donde ha ido a parar Max después del altercado "modernista". Se trata de un sótano oscuro, con una débil luz en cuya sombra "se mueve el bulto de un hombre"... "morador del calabozo", que tiene la cara llena de sangre. Ese es el cuadro "tenebrista" con que se encuentra Max. Y se inicia el diálogo entre los dos hombres, diálogo que interrumpe el "llavero" el cual "con jactancia de rufo" conmina al preso para que vaya con él. El proceso de idealización del preso, perfilado en la escena a través de su conversación con Max, se completa con la frase nominal "resignada entereza" con que Valle destaca su actitud. La acotación final nos describe a un Max Estrella sentado "en una actitud religiosa de meditación asiática", dolorido y "taciturno".

La acotación inicial de la escena undécima es todo un relato; además de describir el lugar ("una calle del Madrid austriaco, las tapias de un convento...") nos "cuenta" la historia de una mujer "despechugada y ronca": han matado a su hijo. Dicho esto, lo que sucede en la escena es, simplemente, la reacción de Max, don Latino y los diversos personajes que están en esa calle. Las otras dos acotaciones son más "teatrales": indican el ruido de disparos, el movimiento de los personajes, el grito de la mujer y la aparición del sereno.

Con respecto a la *acción* contenida en las dos escenas seleccionadas, en la sexta, Max Estrella, detenido y encerrado por alborotador y borracho, dialoga con su compañero de celda, un obrero barcelonés, anarquista, que parece conocer su final y que habla a Max con orgullo e impotencia. Ambos personajes comentan, con un tono agrio y desgarrador, la situación de la Barcelona industrial a la que, según ellos, hay que hundir "para renacer de sus escombros con otro concepto de la propiedad y el trabajo", y la de España en general donde "todo lo manda el dinero". Ni la ironía ni el tono grandilocuente del poeta ciego en este diálogo hacen sonreír, pues se trata de un análisis de la sociedad de entonces bastante serio. Sociedad, por otra parte, para la que Max pide su extinción: "¿dónde está la bomba que destripe el terrón maldito de España?". El abrazo solidario entre el preso y el poeta da fin al diálogo y a la escena.

En el segundo texto, Max Estrella y Don Latino continúan su deambular por la noche madrileña y llegan a una cale en la que parece haber habido una batalla campal. Hay cristales rotos y una madre que grita e insulta desesperada. Max Estrella se estremece. Unos personajes del pueblo (tabernero, empeñista...) opinan sobre el desmán de las "turbas anárquicas" y otros (como el albañil) sobre la injusticia con el proletariado. La madre sigue gritando, se oye "un tableteo de fusilada"... Max no puede más de dolor, "se muere de rabia", "rabia y vergüenza" y dice: "Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al Viaducto...". El suicidio parece ser la única salida lógica para él en esos instantes.

El *tema* común de las dos escenas es la lucha estéril del pueblo por cambiar su situación. El preso, de forma individual, pagando con su vida el "ideal revolucionario"; las "turbas anárquicas", de manera colectiva, enfrentándose a la autoridad en la calle lo que ocasiona los disparos de ésta y la muerte absurda de un niño. En los dos episodios Max Estrella actúa como espectador impotente y desolado. Otros temas que se pueden rastrear en estas escenas son la situación del proletariado en la Barcelona industrial, los asesinatos de empresarios, la posición de los intelectuales, las algaradas en la calle, la insolidaridad de la pequeña burguesía...

El *ambiente* no puede se más realista; lo que cuenta Valle Inclán en estos textos es algo de lo que sucedía en España por las fechas en que redactó la obra: los choques violentos entre los guardias y los obreros en huelga, la muerte de un niño en ellos por accidente como una de sus trágicas consecuencias, el encarcelamiento de un anarquista catalán y su posterior fusilamiento por la espalda por un "intento de fuga"... son algunos de los sucesos posibles en el tiempo histórico en el que Valle sitúa su obra. Estamos en la España de la primera década del siglo XX cuando ocurren sucesos tan importantes como la Semana Trágica de Barcelona en 1909, la huelga general de 1917...

Pero la acción se desarrolla en un *espacio* y un *tiempo* muy concretos: se trata de un día ficticio, en Madrid, que sintetiza la etapa de convulsiones sociales y represiones que media entre 1898 y la dictadura de Primo de Rivera. En ese día a Max Estrella, en su recorrido "por los infiernos", le toca visitar la cárcel (espacio interior), donde se encuentra con el preso anarquista, y la calle (espacio

exterior) en la que poco antes de llegar él había habido un enfrentamiento entre obreros y autoridad. Dos sucesos, más o menos actuales, que sirven al dramaturgo para potenciar la desilusión y el extrañamiento de su personaje.

Porque, en los textos elegidos (y en toda la obra en general) Max Estrella es el *personaje* principal, el que nos lleva por esa galería de "tipos" de todas las clases sociales en su viaje, el hilo conductor, en suma, de las "luces" de la "bohemia" madrileña. En nuestras dos escenas aparece fundamentalmente como espectador (uno de los pocos hombres que ve la bufonada e iniquidad universal del país) pero también como destinatario de la injusticia y persecución hacia los que se salen de "la ley y el orden" ya que, y no hay que olvidarlo, él es uno de ellos. Quizá por eso, pese a la diferencia "cultural" con el preso, Max lo entiende; sus objetivos son los mismos: destruir o "destruirse" en una sociedad con la que no se sienten identificados. De ahí los continuos insultos a todos los que le rodean ("¡Canallas!" es uno de los que repite en las dos escenas, por ejemplo). Ni siquiera se libra de su ira su acompañante nocturno, Don Latino, al que llama "imbécil" cuando este le dice que la madre del niño muerto está haciendo teatro. Pero, mientras en otras escenas de la obra la ira de Max se debe a la injusticia que se hace con él, insigne "poeta ciego", en las seleccionadas se solidariza con el dolor ajeno; llora "de impotencia y rabia" con el preso y se estremece al oír los lamentos de la madre del niño. Cuando escucha los comentarios de la gente del pueblo no puede soportarlo y le pide a Don Latino que le saque de "este círculo infernal".

Otro personaje importante que aparece directamente en la escena sexta y aludido en la undécima (cuando se oye el disparo y el empeñista le dice a Max el motivo) es el preso. Al llegar Max Estrella a la cárcel éste le saluda y entablan esa conversación tan "revolucionaria" y demoledora. El hombre dice ser un paria[125] primero, y admite después su condición de obrero catalán y anarquista. Detesta la situación de España, especialmente de Barcelona: "el patrono de más negra entraña es el catalán"... "Barcelona solo se salva pereciendo"... Casi al final del diálogo dice llamarse Mateo (aunque Max le dé el nombre de Saulo) y solo tiene treinta años. Está en la cárcel por "rebelde", por haber levantado un

[125] *paria*: persona a quien se tiene por vil y excluida de las ventajas de que gozan los demás.

motín en la fábrica; sabe que lo van a matar, que le van a aplicar "cuatro tiros por intento de fuga", pero no es eso lo que le preocupa sino el que puedan torturarle. Su despedida del poeta es resignada y con entereza; solo se pregunta qué dirá la prensa "canalla" de su muerte. Max contesta categórico: "lo que le manden", y llora. Es este el único personaje de la obra al que no se trata "esperpénticamente"; su muerte, como la de Max, lo redimirá de la deformación valleinclanesca.

La breve hermandad de estos dos personajes, Max Estrella y el preso, en la cárcel, el discurso político y social de ambos, carece de la caricaturización de otros personajes y escenas en el resto de la obra. Max, al principio del diálogo, se expresa con la misma grandilocuencia y "justa" ira con que lo hace en el resto de su paseo nocturno ("Paria, en bocas como la tuya, es una espuela" "Hay que establecer la guillotina eléctrica en la Puerta del Sol"...), y se refiere a sí mismo con epítetos como "yo soy el dolor de un mal sueño" y a los demás con una mordiente ironía: "Todos los días, un patrono muerto, algunas veces, dos... Eso consuela", pero, progresivamente, al "hermanarse" con el preso, se olvida de su "papel" y le habla como un padre, sufriendo con él su previsible final.

Por lo que se refiere al preso, su lenguaje es más sencillo, como parece corresponder a su condición social, pero a medida que avanza su conversación con el poeta se enardece y expresa todo lo que tiene dentro con frases tan elaboradas como las de cualquier personaje literario: "soy lo que me han hecho las Leyes...", "en España el trabajo y la inteligencia siempre se han visto menospreciados...", "El ideal revolucionario tiene que ser la destrucción de la riqueza...". Cuando termina su "parlamento" político-social vuelve a ser el hombre sencillo, encarcelado y conocedor de su final: "por siete pesetas... me sacarán la vida...", y se despide silenciosamente de Max.

Como *personajes secundarios* figurarían el "llavero" de la escena sexta, de intervención breve y un poco chulesca, que emplea un lenguaje coloquial ("Tú, catalán...", "Pues andando. Gachó vas a salir en viaje de recreo...") y el empeñista, el guardia , el tabernero, la portera, un albañil, una vieja, la trapera, el retirado y el sereno de la escena undécima, que hacen el papel de coro comentando los sucesos ocurridos en la calle. De ellos, unos se muestran contrariados por lo ocurrido, insensibles al dolor de la madre, preocupados por lo que

pueda afectar a su negocio (es el caso del empeñista y el tabernero); otros, como el albañil y el trapero, justifican la protesta popular y el dolor de la mujer ante la muerte del hijo; y otros, en fin, simplemente "comentan" lo que ha pasado. Consideración especial merece el caso de la madre del niño que, sin ser personaje relevante en la obra, desencadenará, con el desgarro de su dolor, el dolor de Max Estrella. Esta mujer, que insulta furiosa a los que considera culpables de la muerte de su hijo, es la que proporciona el clima trágico a la escena. Sus gritos, sumados al sonido del disparo (presumiblemente al preso catalán), hacen que el protagonista quiera acabar con su vida: "Latino, vil corredor de aventuras insulsas, llévame al viaducto. Te invito a regenerarte con un vuelo".

El *mensaje social* del autor en estas dos escenas es claro: el pueblo es siempre el que sufre las consecuencias de todo. Pueblo es el preso, pueblo los "comentaristas" del enfrentamiento en la calle, pueblo la madre desgarrada por la muerte accidental de su hijo... Ese pueblo sabe quién es el culpable de sus males, pero no puede hacer nada. Solo luchar desde una militancia más o menos política (caso del preso catalán) o desde su protesta en las calles. Sin embargo, y creemos que esa es la tesis de Valle Inclán en los textos, termina aplastado igualmente o por una tremenda "ley de fugas" o por unos disparos "al aire" que recibe el niño. El preso acepta resignado su suerte al final; la madre ni la acepta ni la admite y por eso hace lo único que puede hacer: chillar, llorar e insultar. Max Estrella, poeta ciego, excéntrico, "hombre de luces" (según el preso), se hace pueblo para sufrir con él, olvida por un momento su fracaso personal para sentir con los demás el fracaso de un país oprimido en sus capas más bajas. Vemos así que el signo bajo el que se presenta la realidad social de esos momentos es el de la violencia y la crueldad. La vida humana es objeto de permanente desprecio. No importa matar a un preso con el pretexto de una ley de fugas, ni que muera un niño en una revuelta: "son desgracias inevitables para el restablecimiento del orden", dice el tabernero en la escena undécima a propósito de esta muerte. El propio Max bromea amargamente sobre los atentados contra los empresarios y la muerte de los obreros en la represión cuando le dice al preso que "los obreros se reproducen escrupulosamente de un modo comparable a las moscas. En cambio, los empresarios, como todas las bestias poderosas y prehistóricas, procrean lentamente..."

Quizá sean estas dos escenas las más escalofriantes de toda la obra, las que de forma más rotunda nos muestran un aspecto de la sociedad española de principios de siglo, una sociedad convulsa y agitada por todos los bandos: los que gobiernan, los gobernados, los que consienten, los que se rebelan, los que se resignan, los que luchan...

La "solterona"

(Aparece ROSITA con un paquete de cartas la mano. Silencio.)

TÍA

¿Se han llevado ya la cómoda?

ROSITA

En este momento. Su prima Esperanza mandó un niño por un destornillador.

TÍA

Estarán armando las camas para esta noche. Debimos irnos temprano y haber hecho las cosas a nuestro gusto. Mi prima habrá puesto los muebles de cualquier manera.

ROSITA

Pero yo prefiero salir de aquí con la calle a oscuras. Si me fuera posible apagaría el farol. De todos modos los vecinos estarán acechando. Con la mudanza ha estado todo el día la puerta llena de chiquillos, como si en la casa hubiera un muerto.

TÍA

Si yo lo hubiera sabido no hubiese consentido de ninguna manera que tu tío hubiera hipotecado la casa con muebles y todo. Lo que sacamos es lo sucinto, la silla para sentarnos y la cama para dormir.

ROSITA

Para morir.

TÍA

¡Fue buena jugada la que nos hizo! ¡Mañana vienen los nuevos dueños! Me gustaría que tu tío nos viera. ¡Viejo tonto! Pusilánime para los negocios. ¡Chalado de las rosas! ¡Hombre sin idea del dinero! Me arruinaba cada día. «Ahí está Fulano»; y él: «Que entre»; y entraba con los bolsillos vacíos y salía con ellos rebosando plata, y siempre: «Que no se entere mi mujer». ¡El manirroto! ¡El débil! Y no había calamidad que no remediase... ni niños que no amparará, porque... porque tenía el corazón más grande que hombre tuvo... el alma cristiana más pura...; no, no, ¡cállate, vieja! ¡Cállate, habladora, y respeta la voluntad de Dios! ¡Arruinadas! Muy bien y ¡silencio!; pero te veo a ti...

ROSITA

No se preocupe de mí, tía. Yo sé que la hipoteca la hizo para pagar mis muebles y mi ajuar, y esto es lo que me duele.

TÍA

Hizo bien. Tú lo merecías todo. Y todo lo que se compró es digno de ti y será hermoso el día que lo uses.

ROSITA

¿El día que lo use?

TÍA

¡Claro! El día de tu boda.

ROSITA

No me haga usted hablar.

TÍA

Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar. (*A voces.*) ¡Ama! ¿Ha llegado el correo?

ROSITA

¿Qué se propone usted?

TÍA

Que me veas vivir, para que aprendas.

ROSITA
(Abrazándola.)

Calle.

TÍA

Alguna vez tengo que hablar alto. Sal de tus cuatro paredes, hija mía. No te hagas a la desgracia.

ROSITA
(Arrodillada delante de ella.)

Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aun a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de su ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a

enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: «Ahí está la solterona»; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: «A esa ya no hay quien le clave el diente». Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.

TÍA

¡Hija! ¡Rosita!

ROSITA

Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y... con quien quiero. Todo está acabado... y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto, y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?) Y sin embargo la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretara sus dientes por última vez

TÍA

¿Por qué no me hiciste caso? ¿Por qué no te casaste con otro?

ROSITA

Estaba atada, y además, ¿qué hombre vino a esta casa sincero y desbordante para procurarse mi cariño? Ninguno.

TÍA

Tú no les hacías ningún caso. Tú estabas encelada por un palomo ladrón.

ROSITA

Yo he sido siempre seria.

TÍA

Te has aferrado a tu idea sin ver la realidad y sin tener caridad de tu porvenir.

ROSITA

Soy como soy. Y no me puedo cambiar. Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola.

TÍA

Eso es lo que yo no quiero.

AMA
(Saliendo de pronto.)

¡Ni yo tampoco! Tú hablas, te desahogas, nos hartamos de llorar las tres y nos repartimos el sentimiento.

ROSITA

¿Y qué os voy a decir? Hay cosas que no se pueden decir porque no hay palabras para decirlas; y si las hubiera, nadie entendería su significado. Me entendéis si pido pan y agua y hasta un beso, pero nunca me podríais ni entender ni quitar esta mano oscura que no sé si me hiela o me abrasa el corazón cada vez que me quedo sola.

AMA

Ya estás diciendo algo.

TÍA

Para todo hay consuelo.

ROSITA

Sería el cuento de nunca acabar. Yo sé que los ojos los tendré siempre jóvenes, y sé que la espalda se me irá curvando cada día. Después de todo, lo que me ha pasado le ha pasado a mil mujeres. (*Pausa.*) Pero ¿por qué estoy yo hablando todo esto? (*Al* AMA.) Tú, vete a arreglar cosas, que dentro de unos momentos salimos de este carmen; y usted, tía, no se preocupe de mí. (*Pausa. Al* AMA.) ¡Vamos! No me agrada que me miréis así. Me molestan esas miradas de perros fieles. (*Se va el* AMA.) Esas miradas de lástima que me perturban y me indignan

TÍA

Hija, ¿qué quieres que yo haga?

ROSITA

Dejadme como cosa perdida. (*Pausa. Se pasea.*) Ya sé que se está usted acordando de su hermana la solterona... solterona como yo. Era agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo... pero yo no seré así. (*Pausa.*) Le pido perdón.

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores
Federico García Lorca[126]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. Relaciones drama – autor. Lugar de la obra en la trayectoria dramática de Lorca.
1.2. Espacio y tiempo en el que se desarrolla la historia que se cuenta y relación de la misma con el contexto histórico-social de su época.

[126] Fragmento del Acto 3º. De la edición de Luis Martínez Cuitiño. Madrid, Espasa-Calpe, 1996, Colección Austral. Pags. 170-177. El título dado al fragmento es nuestro.
Argumento: Rosita es una joven granadina que vive con sus tíos en una finca. Habiéndose prometido en matrimonio a su primo, este tiene que marchar a América para hacerse cargo de una herencia familiar. Pasa el tiempo y Rosita sigue esperando la llegada del novio que no se producirá pues este se ha casado en América. Solo al final de la obra Rosita admite conocer este hecho y declara su voluntad de permanecer soltera, pese a todo.

2. Estructura externa
2.1. Medio de expresión utilizado: prosa o verso; significación.
2.2. Subgénero dramático: tragedia, comedia, drama...
2.3. Estructuración en actos, cuadros y escenas.
2.4. Sentido del título de la obra.

3. Estructura interna
3.1. Resumen de la acción contenida en el fragmento seleccionado.
3.2. Determinación del tema fundamental y los temas secundarios.
3.3. Mensaje social que nos transmite la obra en general y el texto en particular.

4. Análisis de los personajes
4.1. Personajes principales: su caracterización.

4.2. Personajes secundarios. Caracterización y función en el desarrollo de la acción.

5. Conclusión

Comentario

Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores es la última obra estrenada en vida del autor. La madurez dramática de Lorca era indiscutible cuando Margarita Xirgu la pone en escena, en Barcelona, el 12 de diciembre de 1935. Según algunos estudiosos, con esta obra Federico García Lorca volvió al realismo del siglo XIX con finalidad crítica.

Sus primeros dramas estaban emparentados con el teatro modernista. Así, *El maleficio de la mariposa* (1919) se ajustaba a las convenciones y defectos del teatro en verso y presentaba el tema del ideal de perfección alejado de la cotidianidad. *Mariana Pineda* (1923) conectó con el drama histórico en verso al contar, de manera idealista y melodramática, la vida de una heroína granadina ajusticiada por bordar una bandera liberal. Por otra parte, Lorca se opone al teatro comercial de la época sirviéndose de las formas populares del teatro de títeres por medio de las "farsas para guiñol" *Tragicomedia de don*

Cristóbal y la señá Rosita (1923) y *Retablillo de don Cristóbal* (1931). Las "farsas para personas" *La zapatera prodigiosa* y *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín* (ambas de 1929) desarrollan el conflicto derivado del matrimonio de conveniencia entre un viejo y una joven. Bajo la denominación de "teatro imposible" (Ruiz Ramón lo llama "criptodramas") se reúnen tres comedias: *Así que pasen cinco años* (1931), *El público* (1933) y *Comedia sin título* (de la que solo se conoce el primer acto), en las que se observa la influencia del surrealismo.

Según sus propias declaraciones, Lorca pensó escribir una "trilogía dramática de la tierra española" de la que contamos con *Bodas de sangre* (1932) –tragedia del amor imposible por causa de las estructuras sociales que los personajes tratan de romper desesperadamente- y *Yerma* (1934) –obra en que la esterilidad se presenta como una maldición para la protagonista-. Algunos críticos incluyen *La casa de Bernarda Alba* (1936) como la tercera obra de la trilogía (tragedia del poder arrogante, firme y ciego), obra que Lorca no vería representar nunca, final y cima de una trayectoria dramática. Estas tres tragedias lorquianas se desarrollan en un ambiente rural en el que las fuerzas naturales imponen un destino trágico. En ellas, el argumento tiene escasa importancia, hay pocos personajes principales e intervienen coros.

El *espacio* en el que se desarrolla la acción de *Doña Rosita la soltera* se limita a una habitación y dos salas de un carmen[127] granadino, siempre con salida al jardín o invernadero. La casa está permanentemente comunicada con la ciudad; se nombran sus ríos, calles y paseos. La iglesia, la escuela, la carbonería, se suman al espacio extraescénico de este "poema granadino". Y Granada, jardín cerrado, nos remite a la cuestión del jardín. El tío es, fundamentalmente, el creador del jardín donde cuida que florezcan las simientes de flores exóticas. El fracaso de su vida afectiva, la incomunicación con su mujer, la ausencia del hijo, encuentran un sucedáneo en este jardín del carmen. A su vez, Rosita buscará refugio en su propio jardín, un jardín sin tiempo donde florecen los mitos de una mujer que se niega a crecer, a aceptar su papel en la vida. El espacio de doña Rosita es el jardín, donde también está encerrada, pero es una clausura que se impone a sí misma. El jardín adquiere la dimensión de una estructura interna de la que no sale porque no

[127] *carmen*: en Granada, casa de recreo en el campo con huerto o jardín.

puede o no sabe salir. En el jardín del carmen Rosita se empeña en cuidar la simiente del amor que no tuvo. En el tercer acto (al cual pertenece el texto seleccionado) el jardín cobra una importancia fundamental ya que tiene que abandonarlo por una casa sin jardín, solo con "un patinillo". Abandonar el carmen no es solo el descenso social es, sobre todo, abandonar los sueños, olvidar definitivamente el amor que no se realizó, el hijo que no tuvo.

Por otra parte, en sus manifestaciones a la prensa, durante la elaboración de *Doña Rosita la soltera*, Lorca la ubica en distintas *fechas*. En 1934 daba estas tres: 1890, 1900 y 1910. Otra variante la introduce ya sobre el estreno cuando indica que el primer tiempo de la obra transcurre en los años de 1885, el segundo acto pasa en 1900 y el tercero en 1911. En unas declaraciones a Pedro Massa en 1935 dice el dramaturgo:

"Transcurre el primer tiempo en los años almidonados y relamidos de mil ochocientos ochenta y cinco. Polisón[128], cabellos complicados, muchas lanas y sedas sobre las carnes, sombrillas de colores... Doña Rosita tiene en ese momento veinte años... El segundo acto pasa en mil novecientos. Talles de avispa, faldas de campánula, Exposición de París, modernismo, primeros automóviles... Doña Rosita alcanza la plena madurez de su carne... Tercera jornada: mil novecientos once: falda "entravée", aeroplano. Un paso más, la guerra. Dijérase que el esencial trastorno que produce en el mundo la conflagración se presiente ya en almas y cosas. Doña Rosita tiene ya en ese acto muy cerca del medio siglo... ¡Cuántas damas españolas se verán reflejadas en Doña Rosita como en un espejo!"[129]

Con respecto al *medio de expresión* utilizado, la obra está escrita en prosa pero con una presencia abundante del verso. En el acto primero hay 215 versos; en el segundo 100, y en el tercero 14, lo cual coincide con la evolución del personaje y su estado anímico. La obra se inicia con un tono romántico y el verso aparece además de en el poema de la "rosa mutábalis", en el diálogo entre Rosita y las manolas, que tiene como centro el romance, y en la escena entre los primos que se aproxima al *Tenorio*. Este diálogo, al recurrir al verso, se fija en un estilo literario propio del siglo XIX, cercano a la época en

[128] *Polisón*: armazón que se ponían las mujeres, atado a la cintura, para que abultara la falda o el vestido por detrás.
[129] *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1980. Tomo II, pág. 1113.

que se quiere ubicar la acción. Doña Rosita aparece, pues, como una joven romántica y soñadora. En el acto segundo, los versos vuelven a predominar en el recitado conjunto de las mujeres. Las solteronas, Rosita, la madre y la tía sostienen una escena anacrónica. El verso renueva, en este caso, códigos antiguos, lenguajes de almanaque. Rosita todavía sueña con el regreso del novio y el cumplimiento de sus sueños. En el último acto los versos se limitan a la alegoría de la rosa. No son fuga hacia el pasado sino constatación de la fugacidad del tiempo. Doña Rosita asume, al fin, su realidad de solterona, su soledad.

Por lo que se refiere al *subgénero dramático* al que podría adscribirse esta obra, el propio Lorca dudó y se contradijo al intentar ceñirla a un género. En 1934, cuando la estaba escribiendo, la definió como "comedia burguesa de tonos suaves". En 1935, en otro reportaje, modifica la designación de "comedia" por la de "drama". En la "Alocución primera" a los radioyentes de Argentina les habla de "un poema teatral granadino", y luego insiste en "el gran drama poético de la cursilería española"[130]; hay pues una reubicación de la obra como *poema*. La explicación de estas dudas del autor sobre el género de su obra, según Luis Martínez Cuitiño[131], es que él quería hacer una comedia amable pero el resultado fue una producción de final trágico. No una tragedia al modo clásico, sino la tragedia íntima del protagonista moderno. Una tragedia que se sustenta en la palabra reveladora del sentimiento. Tal vez esto es lo que hace que llame "poema" a su obra. De todos modos, y al margen de estas opiniones, el contenido de *Doña Rosita* se corresponde perfectamente con el concepto clásico de *drama*: "subgénero intermedio entre la tragedia y la comedia; a veces se intercalan elementos cómicos (aquí algunas de las intervenciones del ama) y su final suele ser desgraciado (la soltería en la época de la acción dramática de la obra es un mal final para la mujer)"

En cuanto a la *estructuración* de la obra en tres *actos* tiene su perfecto sentido al coincidir con las tres etapas de la vida de la protagonista (los 20, 35 y 46 años de la misma) que, además, se corresponden con las tres fases de la "rosa mutabilis": roja por la mañana y al mediodía, blanca por la tarde y, al llegar la noche, se deshace. Esta metáfora de

[130] Federico García Lorca: *Alocuciones argentinas*, Madrid, Fundación García Lorca, 1985, pág. 146.
[131] Introducción de la edición utilizada.

la rosa se plasma también en el vestuario de cada acto. En el primero, Rosita viste de color rosa, con polisón, mangas abuchadas y adornos de cintas; el sombrero y la sombrilla completan el primoroso atuendo. Es la mañana de la rosa, la plenitud de la belleza. En el acto segundo también viste de rosa, pero la moda ha cambiado a 1900; lleva falda en forma de campana. En el acto tercero aparece de rosa más claro, con moda de 1900. En la escena final está pálida, vestida de blanco, con un abrigo hasta el filo del vestido.

También la psicología del personaje de Rosita se muestra condicionada por el transcurso temporal. En el primer acto se caracteriza por su impaciencia; no le teme al tiempo, simplemente lo vive, engañada por la sensación de eternidad que siente la juventud. En el acto segundo la velocidad llega desde el mundo exterior, especialmente en la conversación del señor X, mientras que la protagonista se ha encerrado y se ha remansado; no quiere enterarse de cómo pasa el tiempo. El acto tercero es el del desengaño: Rosita debe asumir su verdad; ya no es posible seguir engañándose puesto que los otros "saben". Todos conocen la mentira del primo y solo falta que Rosita confiese su propia mentira. En esa confesión manifiesta un largo proceso psicológico que transcurrió fuera de escena, durante los entreactos.

En el análisis del *título* de esta obra lorquiana lo primero que destaca es el diminutivo del nombre de la protagonista: Rosita. Lorca explica este diminutivo como algo perteneciente a la "estética profunda y genuinamente granadina". La protagonista, así, aparece ya desde el mismo título como algo frágil y delicado que parece imposible de asociar con el aumentativo despectivo ("solterona") de su estado civil. Por eso es Rosita la soltera; solo el "doña" apuntará a la edad, al paso de los años. El título se completa, mediante una disyunción de equivalencia, con "el lenguaje de las flores". Con este subtítulo Lorca parece aludir a un código para enamorados: "lo que dicen las flores" como alternativa de otros códigos usados por hombres y mujeres para la declaración amorosa como el del abanico, el de los guantes, el de las horas..., que retrotraen al aspecto ñoño y cursi del espíritu decimonónico.

La *acción* del fragmento seleccionado que, como hemos indicado pertenece al tercer acto, se centra en los preparativos que Rosita y su tía realizan para trasladarse a otra casa pues, muerto el tío (el cabeza

de familia), tienen que abandonar el carmen que este había hipotecado. Al hilo de la conversación sobre estos preparativos (el traslado de la cómoda, las camas y otros enseres), la tía se lamenta de la falta de previsión de su marido ("¡Hombre sin idea del dinero!"), de su debilidad, de la ruina en que les ha dejado... y, sobre todo, se muestra preocupada por la situación de Rosita. Intenta animarla, que salga de ella misma. Y Rosita lo hace, pero no para buscar una salida como quiere su tía, sino para confesar su verdad: sabía que su primo se había casado, se daba cuenta del ridículo que hacía con su modestia de joven prometida en un cuerpo por el que habían pasado los años ("muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso"), oyendo los comentarios de los demás sobre su soltería, destrozándose por dentro. Se siente vieja; no quiere casarse con nadie, solo huir, respirar con libertad, pero la esperanza la tiene atada: ha vivido demasiado tiempo con ella. Solo le queda esa esperanza muerta y su dignidad.

La tía se rebela, quiere que Rosita hable, que se desahogue, que no se guarde las cosas para sí. Y lo mismo desea el ama. Pero Rosita no le encuentra sentido a esa "terapia" y, en una escena en la que prácticamente no hay acción en el sentido de "movimiento", Rosita, un tanto airada y nerviosa, empieza a dar órdenes al ama deseando salir de ese momento de lástima de la tía y el ama, de autocompasión, en el que había caído al confesar sus sentimientos a la tía. Y da por concluido su momento de debilidad afirmando que ella será otro tipo de solterona distinta de la hermana de su tía.

Por tanto, el *tema principal* de este texto es la confesión de Rosita, su dolor, no por saber que su primo la ha engañado, sino porque lo sepan los demás y lo comenten, porque no la hayan dejado con su ilusión aunque fuera falsa. Admitiendo su verdad, Rosita admite la desesperanza. Ya no tiene sentido engañarse, los demás "saben", y ella también; pero con el conocimiento llega también su falta de ilusión, su ausencia de esperanza. A partir de ahora tendrá que vivir con esa realidad.

Como *temas secundarios* tendríamos la alusión al paso del tiempo, el interior de la protagonista, de espaldas y al margen de lo real (hasta el momento de la confesión a su tía), y el otro tiempo, el "social", el tiempo de los demás y, con los demás, el tiempo de la gente a la que

vemos (las amigas que se casan, sus hijos...) y que nos ve envejecer (como los muchachos que hacen comentarios sobre ella).

Otro tema, relacionado con el anterior, es el del deseo por parte de Rosita de ocultarse de los demás: "Pero yo prefiero salir de aquí con la calle a oscuras. Si me fuera posible apagaría el farol. De todos modos los vecinos estarán acechando". No quiere ver a la gente, no quiere su compasión ahora que ha admitido que pueden tenérsela. Solo desea escapar para que la dejen tranquila: "... con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón..."

El *mensaje social* de la obra lo explicitó Lorca en sus declaraciones sobre la misma: mostrar "el drama de la cursilería española, de la mojigatería[132] española, del ansia de gozar que las mujeres han de reprimir por fuerza en lo más hondo de su entraña enfebrecida"[133]. En la época en que Lorca sitúa la obra, en la del mismo autor e incluso en la España de los años 40 (podemos remitirnos para comprobarlo al libro de Carmen Martín Gaite *Usos amorosos de la posguerra española*), el hecho de quedarse soltera una mujer estaba mal considerado "socialmente" puesto que su principal y casi única finalidad en la vida era casarse y tener hijos. El "ansia de gozar" que menciona Lorca, con suerte, podía calmarla con el matrimonio, pero si este no se producía esa hipotética probabilidad de goce le estaba vedada a una señorita decente. Tal vez por eso Rosita no quiere admitir hasta el final su verdad; "lo que no se sabe no existe", y así ella podía entregarse a sus sueños, a sus ilusiones, que es una manera de permanecer en su ansia de gozar.

En el texto seleccionado se puede observar perfectamente esta situación "desairada" (como poco) en la que ha quedado Rosita; a sus cuarenta y pico años, en el momento de su abandono inmediato del "jardín" del carmen donde alimentó sus ilusiones de joven provinciana y cursi, se atreve a decir en voz alta lo que ha oído que otros murmuraban al verla: "Ahí está la solterona. A esa ya no hay quien le clave el diente". Ahora asume que ya es vieja, que ya no tiene edad para casarse, que ha perdido la esperanza de hacerlo con quien quiso... Y sale de su torre de marfil entendiendo que ella no es la

[132] *Mojigatería*: de *mojigato,ta*, disimulado, que afecta humildad o cobardía para lograr su intento en la ocasión.
[133] *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1980, Tomo II, pag. 1113.

única a la que le ocurre lo de quedarse soltera ("Después de todo, lo que me ha pasado a mí le ha pasado a mil mujeres") y parece solidarizarse con las de su especie; sin embargo, ella no quiere ser una "solterona" como la hermana de su tía que "era agria y odiaba a los niños y a toda la que se ponía un traje nuevo... pero yo no seré así". La cuestión es si Doña Rosita, al paso del tiempo, podrá sustraerse a esa amargura que colgaba como un sambenito[134] del cuello de las solteronas en una sociedad que las rechazaba por su supuesta inutilidad y cuyo rechazo era la causa de dicha amargura.

Ha pasado casi un siglo desde que Lorca plasmara en su obra el drama de la soltería femenina. Socialmente ya no existe esa figura pues el papel de la mujer ha trascendido sus funciones de esposa y madre y ya no tiene que reprimir el ansia de gozar "en lo más hondo de su entraña enfebrecida", pero la figura de Rosita no se ha quedado "vieja" porque ese mensaje social lorquiano, el de los sentimientos de una soltera/solterona, se ha convertido en un mensaje humano: el de una persona que sufre porque no puede ser ella misma. Eso es lo atemporal de la obra que comentamos y por ello sigue conmoviéndonos la figura de esta mujer destinada a representar, entonces, un papel ridículo.

En el análisis de los *personajes* que intervienen en el texto seleccionado, no cabe duda de que el protagonismo recae en Rosita. Ella es la que lleva todo el peso de la escena con sus palabras que suponen el cierre de una etapa de su vida (más larga de lo deseado por la infructuosa espera) y de la ficción lorquiana. A lo largo de toda la obra hemos estado esperando esta confesión del personaje; es como la respuesta a esa pregunta que nos hacíamos según la veíamos moverse por el escenario: "¿Pero es que esta mujer no se da cuenta de lo que pasa?". Y es precisamente cuando comprobamos que por fin "ha puesto los pies en el suelo" cuando nos percatamos de que el personaje adquiere su carácter dramático. Hasta entonces era como un adorno en una historia familiar, algo insulsa, rodeada de flores y de entradas y salidas de personajes intrascendentes. El conflicto de Rosita, el que produce el efecto catártico[135], no es el término de la pasión amorosa puesto que lo que la ligaba a su primo era solo una ilusión de amor adolescente, sino el fin de esa ilusión, el

[134] *Sambenito*: calificativo que desacredita a una persona.
[135] *Catártico*: de *catarsis*, efecto que causa la tragedia en el espectador al suscitar y purificar la compasión, el temor u horror y otras emociones.

reconocimiento de una frustración vital cuando ya es tarde para remediarla. Es ese reconocimiento el que nos conmueve. Cuando alguien se niega a "hacerse mayor" le regañamos pero, en el fondo, a todos nos gustaría ser esa adolescente que se resiste al paso del tiempo que representa Rosita. Por eso su confesión nos parece trágica, nos dolemos con ella de los signos del paso del tiempo ("hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen y hacen casas nuevas, y canciones nuevas..."), nos ofende la crueldad de los que la llaman "solterona" y entendemos su angustia, su deseo de escapar: "Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... ¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?". Libertad, palabra clave para Rosita; libertad para llevar su vida, para permanecer fiel a sus sentimientos; libertad que le han arrebatado los "otros" al ponerla frente al espejo de la realidad del paso del tiempo. Ahora admiramos a Rosita; ya no es la chica cursi que pide su sombrero, que pregunta por sus cartas... Es una mujer que sabe su destino, que admite su esencia: "Soy como soy. Y no me puedo cambiar. Ahora lo único que me queda es mi dignidad. Lo que tengo por dentro lo guardo para mí sola", exclama, y con estas palabras inicia el camino de esa dignidad de la que habla, dignidad que le impide inspirar lástima a su tía y al ama, dignidad que provoca su rebeldía: "Dejadme como cosa perdida".

La tía es el *personaje secundario* que sirve para dar pie al parlamento de Rosita. A lo largo de la obra la hemos visto como una mujer resignada a su papel, que sufre por no comprender a su marido y por el marchitarse de su sobrina y que solo se comunica con el ama con la que discute frecuentemente pero con la que encuentra consuelo y posibilidad de desahogarse. Ahora, viuda y con la sobrina mayor, despojada del carmen donde había transcurrido la mayor parte de su vida, su personaje adquiere consistencia. Ahora se atreve a decir lo que piensa del marido ("¡Viejo tonto! Pusilánime para los negocios ¡Chalado de las rosas!¡Hombre sin idea del dinero! Me arruinaba cada día...) que, en un primer momento podría parecer un reproche, pero que al final de su parlamento muestra una cierta admiración por su forma de ser ("tenía el corazón más grande que hombre tuvo..") y vuelve a su papel de mujer resignada a su suerte. Pero el dolor que ve en su sobrina cuando le dice que todavía podrá disfrutar de su ajuar, y cuando esta le responde que no le haga hablar, hace que exprese una verdad rotunda: "Ese es el defecto de las mujeres decentes de estas

tierras. ¡No hablar! No hablamos y tenemos que hablar". E insta a la sobrina a que salga de sus "cuatro paredes" y a que no se "haga a la desgracia". Estas palabras son el detonante del desahogo de Rosita, del parlamento donde admite su verdad externa y donde se lamenta de no poder controlar sus sentimientos (la "verdad interna"). Después de las palabras de su sobrina la tía ya no puede oponer nada, sus razones no tienen sentido, y por eso exclama: "Hija, ¿qué quieres que yo haga?".

El otro personaje secundario, el ama, que tiene un papel importante en la obra por ser la persona más sensata de la casa, en este texto solo interviene una vez apoyando el deseo de la tía de que Rosita no se guarde las cosas para ella sola: "Tú hablas, te desahogas, nos hartamos de llorar las tres y nos repartimos el sentimiento". Pero en tan breve intervención se manifiesta una actitud solidaria hacia las dos mujeres que han sido el eje de su vida: la tía, a la que le une una relación más de amistad que de servidumbre, y la sobrina, a la que quiere como a una hija. Sin embargo, al igual que le sucede a la tía, no puede modificar la situación de Rosita; ambas son espectadoras y sufridoras del drama de la protagonista.

En *conclusión*, el fragmento seleccionado constituye el punto culminante del drama lorquiano: Rosita ya sabe dónde está, se ha bajado de su nube de color rosa y ha admitido, no sin dolor y rabia, que, para los otros, es la "solterona", la mujer estéril (ni marido ni hijos), la que no cumple ninguna función en una sociedad donde la fecundidad femenina es la garantía de su permanencia en el tiempo. Como otros personajes femeninos de Lorca (la novia, Yerma, Adela...) se rebela ante su destino, no tanto el de no haber podido casarse como el de que hayan matado sus ilusiones con una verdad frente a la que no tenía intención de ceder. Lo que ese destino le ha negado es la esperanza y lo que más le rebela es producir compasión.

Los "empleados"

Como éste es un barrio lleno de oficinas, la taberna tiene una clientela casi exclusivamente compuesta de empleados y dependientes. Cada día es mayor el número de parroquianos que llega a contar a los conocidos que les han puesto en la calle. Si son jóvenes,

todavía tienen esperanza; pero como tengan más de treinta años pueden renunciar completamente a encontrar trabajo. Uno de ellos nos cuenta en medio del saloncillo:

-En los anuncios de El Liberal venía hoy un buen anuncio: «Se necesita un contable. Empleo fijo». Aunque ya sé que ninguna oficina se abre hasta las nueve por lo menos, me fui allí a las ocho y media. Estaban ya cinco antes que yo. Era un almacén de productos de cirugía de un alemán en la calle de las Infantas. A las diez había lo menos doscientos desde la puerta del primer piso hasta la mitad de la calle. Nos mandaron entrar a los diez primeros y nos sentamos en unos bancos en el recibimiento. Al lado hay una habitación con un mostrador en medio, y allí se metió el dueño de la casa con el primero. Un alemán con la cabeza afeitada como el trasero de un niño. Le empezó a preguntar su nombre, dónde había trabajado, etcétera. El hombre contestaba en voz baja, pero aun así le oíamos todo lo que decía.

«Hable usted más alto», le dice el tío ladrón aquél.

Después se sentó a una mesa y comenzó a dictarle cálculos, asientos de diario, problemas de interés compuesto, cambios de monedas, ¡la Biblia! El hombre trabajaba bien. Se veía que era un empleado que conocía el oficio. El alemán, de vez en cuando, le miraba lo escrito por encima del hombro. A la media hora, cuando acabó, le dijo:

-Bien, me gusta. Comprobaremos sus informes, y si son buenos se quedará usted en casa. -Al otro se le alegraron los ojos. El alemán agregó- : ¿Cuánto quiere usted ganar?

-Lo que la casa tenga por costumbre pagar por el puesto.

-No, no; en mi casa no quiero empleados que estén a disgusto desde el primer día; usted diga cuáles son sus aspiraciones.

-Pues mire usted, como contable de una casa así, de la importancia de la suya, no estaría mal unos sesenta duros al mes.

-¿Trescientas pesetas? ¡Usted está loco! ¡Trescientas pesetas! No, amigo mío; éste es un negocio modesto, no un Banco que puede permitirse el lujo de tirar el dinero. Lo siento que no podamos llegar a un acuerdo. A ver, el segundo.

-Señor, aunque fuera algo menos me podría quedar.

-No, no, de ninguna manera; no puedo tomarle a usted. Estaría usted a disgusto desde el primer día, y no quiero gente descontenta. A los tres meses tendría que aumentarle el sueldo o se marcharía usted. Yo soy muy serio en mis tratos. El empleo es fijo, pero no hay aumentos.

Se volvió al segundo con su risita:

-¿Usted también tendrá pretensiones?

- Con treinta duros me arreglaría: llevo sin trabajar tres meses.

Entonces el sexto, un muchacho muy fino con lentes de oro, se levantó:

-Yo soy perito mercantil y poseo el francés y el alemán, cosa que a usted puede interesarle. A Dios gracias, no necesito el sueldo para vivir. Así que con tener para mis pequeños vicios no preciso más.

El alemán le hizo un examen rapidísimo.

-La plaza está cubierta -nos dijo a todos-. Y usted desde mañana puede venir a trabajar. Le daré cien pesetas al mes, y ya veremos más adelante cómo van las cosas.

El que llevaba tres meses sin trabajar va y me dice al oído:

-A ese ladrón le parto yo la cara.

Conque bajamos juntos las escaleras, y cuando llegamos a la calle va y le dice al perito mercantil, que iba tan orgulloso:

-¿Conque usted es perito?

-Sí, señor.

-Usted lo que es un hijo de zorra -y con la frente le ha dado un cabezazo en medio de la nariz que le ha partido las gafas y le ha dejado tirado en el suelo echando sangre como un cerdo-. Lo que es tú, mañana no trabajas.

Ha salido a todo correr, y al otro le han tenido que llevar a la casa de socorro. Si los demás hubiéramos tenido reaños habríamos subido al almacén y hubiéramos tirado por la ventana al alemanote ése.

Enfrente del Banco Hispano están construyendo una casa, y los albañiles vienen a comer a la taberna y a tomarse sus copas cuando dejan el trabajo. Uno de ellos ha estado escuchando la historia, y entonces ha dicho en voz alta:

-¡Muy bien hecho! ¡Les está a ustedes merecido por calzonazos! ¿A que no se atreve nuestro patrón a tomar un oficial por cuatro pesetas? Ni encuentra en Madrid un albañil que trabaje por ese jornal. Lo que pasa es que ustedes quieren ser señoritos y no quieren ser trabajadores. Les da a ustedes vergüenza decir que tienen hambre, porque visten como los señorones. Y luego el que más y el que menos no come en casa por llevar corbata. Claro que para poder comer buenas huelgas nos ha costado y buenos palos de la policía y de los guardias. Pero ustedes, los señoritos, ¿cómo van a declararse en huelga ni van a ir con el cuello planchado a que les den de palos en la Puerta del Sol? ¡Les está bien empleado, por calzonazos! ¡He dicho!

-Y muy bien dicho, sí, señor -exclama Pla-. Somos unos cabrones. -Se golpea el pecho furioso.

Yo creo que tiene un poco de vino sobrante.

-Unos cabrones; pero yo, no. Yo tengo mi carné de la Casa del Pueblo, compañero. -Y saca un cuadernito rojo del bolsillo-. ¿Y para qué sirve? Somos muy pocos, y además en cuanto se enteran los jefes que estamos afiliados a un sindicato nos ponen en la calle. ¡No podemos ni hacer una sociedad! ¡Sí, señor! En Madrid, donde todo el mundo es empleado, tenemos que asociarnos en oficios varios, porque no somos bastantes para formar un sindicato. ¡Y cualquiera va a hacer propaganda con los tiralevitas[136] que hay! A las veinticuatro horas, a la calle; ¿y quién te defiende entonces? El sindicato no puede, y los otros sindicatos no van a mantenerte.

Pla y el albañil se lían a discutir y a beberse copas de vino. Cuando nos vamos se quedan allí, acodados al mostrador.

Al día siguiente, cuando salimos a mediodía, nos vamos juntos Pla y yo. El vive en la calle de Relatores, al lado de nuestra calle, y muchas veces coincidimos.

-Enséñame el carné de la Casa del Pueblo -le digo.

-Estas cosas no se pueden contar a nadie -me dice. Y saca de la cartera el carné, un cuadernillo pequeño lleno de cupones de dos pesetas. «UGT. Oficios Varios», dice el sello de caucho.

-No te creas que soy yo sólo. Estamos afiliados muchos. En el Credit, por lo menos diez, que yo sepa. Pero, claro, de todas maneras, somos muy pocos. Todavía no somos bastantes para formar un sindicato separado y nos meten en «Oficios Varios» con todos los que no tienen oficios determinados o tienen un oficio del que hay muy poca gente. También hay dependientes de comercio. Realmente, por ahora, el único beneficio que sacamos es la sociedad de socorros.

Como le miro interrogante, prosigue:

-Es el único beneficio, y además la excusa con los patronos. Algunas veces vale y otras no. Tenemos una sociedad de asistencia médica que se llama Mutualidad Obrera, que es la mejor que hay en España. Te dan todo: los mejores médicos, la botica y el sanatorio para operarte. Hasta un socorro si pierdes el jornal por estar enfermo. Pero para ser socio tienes que estar afiliado a la UGT. Así, si se enteran que estoy afiliado, puedo decir que estoy para tener derecho a la sociedad de médico y botica. Pero ya llegaremos. Tarde o temprano tendremos nuestra sociedad, y entonces les vamos a arreglar las

[136] *Tiralevitas*: perona que por conseguir el favor de otra se dedica a adularla.

cuentas a estos tíos. Ya lo saben ellos. Para evitarlo han hecho una sociedad católica, pero no se afilia nadie. Aquí se afiliarían muchos si no tuvieran tanto miedo. Porque en cuanto le pillan a uno el carné le ponen en la calle y no vuelve a encontrar trabajo. Cuando piden tus referencias contestan que eres un buen empleado, pero que es un «socialero» y un rebelde afiliado a la Casa del Pueblo. Y con esto basta para que te mueras de hambre. Conozco un empleado de la casa Pallarés que le despidieron después de quince años de trabajo por ser afiliado al sindicato. En otra casa donde pidió trabajo le dijo el jefe: «¿Conque usted es socialista?» «Yo, no, señor.» «Pues la casa Pallarés me dice que está usted afiliado a la Casa del Pueblo.» «Sí, señor, estoy afiliado porque...» Y le iba a contar la historia de la Mutualidad. El otro le interrumpió: «¡Basta! ¡Basta! No necesito explicaciones. ¿Usted cree que yo puedo tener en mi casa un empleado que no cree en Dios y que va por las calles con una bandera colorada dando gritos contra el gobierno? ¡Mi casa no es nido de anarquistas! Métase usted a albañil y dedíquese a poner bombas. Esta es una casa decente.»

Durante días he pensado sobre estas cosas. Claro que sé lo que son los socialistas. Pero todo esto son cuestiones de política que no me interesan. En el Congreso se pelean todos los días Maura, Pablo Iglesias y Lerroux, y por las paredes de las casas se escribe con brea: ¡Maura, no! A veces, debajo, escriben con almagre[137]: ¡Maura, sí! Los que escriben no son obreros. Los que escriben sí, señoritos. A veces se encuentran los dos grupos con sus botes de pintura. Se los tiran a la cabeza y se dan de bofetadas. A la caída de la tarde, cuando la calle de Alcalá está llena de gente paseando, suele aparecer un grupo de señoritos que comienzan a gritar: ¡Maura, sí! En seguida se forma un grupo de obreros y de estudiantes que empieza a gritar: ¡Maura, no! La gente sale corriendo y muchos aprovechan para marcharse sin pagar de las terrazas de los cafés. Los guardias dan cargas, pero nunca pegan a los señoritos.

Lerroux tiene en la calle de Relatores, donde vive Pla, un círculo que le llaman de los «Jóvenes Bárbaros», y aquí es donde más se grita. Los mauristas vienen a la puerta a chillar y salen a palos. Luego Lerroux va al círculo, echa un discurso y dice que hay que capar a los curas y preñar a las monjas. La gente se calienta con estos discursos y se va en manifestaciones a la Puerta del Sol. Nunca llegan allí. En la calle de Carretas les esperan los guardias y a sablazo limpio los disuelven.

[137] *Almagre*: óxido rojo de hierro, abundante en la naturaleza, que se utiliza en la pintura.

Los socialistas hacen huelgas todos los días. Unas veces son los panaderos; otras, los albañiles; otras, los tipógrafos. Los meten en la cárcel, les dan de palos, pero luego al final se salen con la suya. Son los únicos que trabajan ocho horas al día y los únicos que cobran el jornal que piden. Allí no hay meritorios, y los chicos como yo que trabajan ganan desde el primer día 2,50 pesetas diarias. A la cabeza de todos está Pablo Iglesias, un tipógrafo ya viejo, que dice todas las verdades que se le ocurren en el Congreso. Los obreros le llaman «el abuelo». Le han metido en la cárcel no sé cuántas veces, pero él sigue empeñado en que todos los obreros sean socialistas.

Yo sería socialista de buena gana, pero la cuestión es saber si soy un obrero o no. Esto parece muy sencillo, pero no lo es. Indudablemente, si cobro por trabajar, soy un obrero, pero no soy obrero más que en esto. Los mismos obreros nos llaman «señoritos» y no quieren nada con nosotros. Claro que tampoco podríamos nosotros ir por la calle con los obreros, ellos con su blusa y sus alpargatas y nosotros con nuestro traje a medida, las botas brillantes y el sombrero.

Le convenzo a Pla para que me lleve a la Casa del Pueblo, y un día que va a pagar la cuota voy con él. Es un edificio todo lleno de habitaciones muy pequeñas que son las secretarías. Allí dentro hay uno o dos compañeros detrás de una mesa y un cobrador, con unas hojas de cupones y el taleguillo de los cuartos. Por todas partes se oye sonar dinero, y los pasillos están llenos de obreros que en muchos sitios forman cola delante de la puerta de su secretaría y van entrando uno a uno a recoger sus cupones.

-Hoy es sábado -me dice Pla-, y casi todas las sociedades cobran una cuota semanal. Hay sociedades muy fuertes. Los albañiles deben tener millones. Con este dinero aguantan luego las huelgas y ayudan a los otros cuando están en huelga. También ayudan a los que no tienen trabajo, pero hay muy pocos, porque en la construcción no falta trabajo nunca.

Luego me lleva a ver los dos salones el grande y el chico. En el grande hay una reunión de tipógrafos de Rivadeneyra, una casa editorial muy grande que hay en el paseo de San Vicente. Hay más de trescientos. Uno de los que están en la presidencia se levanta y sale al borde del estrado. El presidente hace sonar una campanilla y se callan todos.

-Compañeros –dice-, se pone a votación el ir o no a la huelga. Los que estén conformes con la huelga que se levanten.

En una ola de ruido de bancos y de pies, se levantan muchos de golpe. Después se levantan otros poco a poco. Por último quedan cuatro o cinco sentados. Los demás los miran y se van levantando. En el primer banco se queda uno sentado, solo.

-Queda aprobada la huelga por unanimidad.

-Pido la palabra -dice el que está sentado.

Sube al estrado y empieza a pegar gritos: él no está conforme con la huelga. Las huelgas no sirven para nada. Hay que obrar de otra manera; hay que ir a la acción directa. Hay que cargarse a unos cuantos patronos; hay que prender fuego a los talleres. Parece que se ha vuelto loco. Todos los demás están callados, y cuando se levanta un murmullo la campanilla lo calla. Hay un grupo que se siente arrastrado por el orador. Al final, todo rojo, dice: «He terminado», y se bebe de golpe un vaso grande de agua.

Otro pide la palabra para responder.

-Aquí –dice- no somos anarquistas. Somos personas honradas que queremos trabajar honradamente. No necesitamos matar a nadie. En cuanto a romper las máquinas, las máquinas son de los trabajadores, y son sagradas. -Se enardece de pronto, y grita-: Si yo le viera al compañero u a otro compañero levantar un martillo para romper mi minerva, ¡le machacaba los sesos!

Los trescientos hombres empiezan a aplaudir y a gritar:

-¡Bravo!

El anarquista se queda en su banco regruñendo.

Después vamos a ver el teatro. La Casa del Pueblo tiene un teatro, donde dan funciones, hacen cine y tienen los mítines. Por los pasillos no tropezamos más que con blusas blancas y azules. Cuando nos abren la puertecilla que lleva al escenario del teatro uno de la cola dice:

-¡Arrea, tenemos turistas

Se ríen todos, y yo me avergüenzo de mi traje a medida, de mis botas y de mi sombrero. Me vuelvo al que ha hablado, y le chillo:

-¡Qué turistas ni qué cuernos! Trabajadores como tú; tal vez más que tú.

-Perdona, compañero -me dice-. Me he colado, pero como aquí no suelen venir «señoritos», mejor dicho, compañeros con traje de señoritos...

Entonces me dejo llevar de un impulso violento:

-Pues a pesar del traje y de las manos finas y de todo lo que queráis, ¡obreros! ¡Y qué obreros! Un año de meritorios, cinco duros al mes, doce, catorce horas de trabajo...

Y suelto un discurso lleno de todos los rencores. Cuando acabo, otro de la cola dice:

-¡Bien por el chaval!

-¡Qué chaval ni qué narices! ¡Tan hombre como tú o más!

Un viejo me golpea la espalda:

-No te cabrees. No han querido ofenderte. Desde el momento que trabajas eres un hombre.

Cuando deshacemos el laberinto de pasillos para salir a la calle, voy mirando con desafío a todas las blusas blancas y azules que encuentro. Quisiera que me volvieran a llamar «señorito» para meterles en el salón grande a todos y chillarles lo que somos nosotros, los «señoritos empleados», porque veo claramente que ellos no comprenden y nos desprecian. Creen que el ser empleado es tener un sitio caliente en el invierno y un ventilador en el verano; leer el periódico y cobrar a fin de mes.

Antes de marcharme, me doy de alta en Oficios Varios.

La forja. Arturo Barea[138]

Sugerencias de análisis

1. Contexto

1.1. El autor y la obra.

1.2. La novela y su contexto histórico-social. Localización espacial y temporal del texto.

2. Análisis de la historia

2.1. Relación del texto seleccionado con la historia que se cuenta en la novela.

2.2. Tema principal y temas secundarios del texto elegido; aspectos de la sociedad que se observan en él.

[138] Madrid, Turner, 1984. Capítulo VIII, páginas 263-270. El título dado al fragmento es nuestro.

3. Análisis de los personajes
3.1. Personajes que aparecen. Caracterización y acciones que realizan.

4. Análisis del discurso
4.1. Tipo de narrador. Importancia del mismo para el contenido del texto.
4.2. Lenguaje y estilo.

5. Conclusión

Comentario

La forja es la primera novela de la trilogía titulada "La forja de un rebelde" (las otras llevan por título *La ruta* y *La llama*) y en ella el autor, Arturo Barea, describe sus años de infancia y juventud en el Madrid humilde de los primeros años del siglo XX. La esencia del relato es autobiográfica. Barea, que había nacido en Badajoz en 1897, marcha a Madrid con su madre y hermanos después de la repentina muerte de su padre (un agente del servicio de reclutamiento del ejército). Allí la madre tuvo que emplearse como lavandera en el río Manzanares, una experiencia que proporciona el comienza de *La forja*. De niño, Arturo vivió entre dos mundos: durante la semana era criado por unos tíos acomodados, sin hijos, que le enviaron a una escuela religiosa, pero al llegar los fines de semana se reunía con su familia en el barrio obrero del Avapiés. Mientras los hermanos de Arturo empezaron a trabajar desde muy jóvenes, él aspiraba a ser ingeniero pero esta ambición se vio frustrada por la muerte de su tío, en 1911. Fue entonces cuando tuvo que empezar a trabajar, a los 13 años, en una bisutería. Después de un enfrentamiento con el propietario, se puso a estudiar contabilidad y tras aprobar unos exámenes en esa materia, Barea entró en el banco Credit Lyonnais. Allí empieza como mensajero sin sueldo (meritorio) y más tarde asciende de categoría hasta llegar al puesto de oficinista. Durante este período ingresó en el sindicato de oficinistas de la UGT (momento que recoge el texto seleccionado). En agosto de 1914, justo antes del estallido de la primera guerra mundial, abandonó el banco. Y hasta

ese momento llega la historia que se cuenta en la primera novela de la trilogía.

Después, Arturo Barea estará como encargado de una oficina de tramitación de patentes antes de pasar a trabajar como agente comercial para un vendedor alemán de diamantes. Este empleo no solo le permitió ver mucho de España y de Francia en tiempos de guerra sino que también le proporcionó un sueldo excepcional para un joven de su edad. Con los ahorros de este trabajo y la herencia de su tío, Barea montó su propia fábrica de juguetes, negocio que fracasaría debido al desfalco provocado por un pariente suyo. En 1920 fue llamado a filas en Marruecos, la última colonia de España. La mayor parte de *La ruta* (segunda novela de la trilogía) se dedica a su experiencia en el ejército, en el cual fue testigo no solo de la corrupción enquistada y de la gran incompetencia de los militares, sino de las desventuras del soldado raso y de la miseria de la población marroquí. Cuando salió del ejército, en 1924, volvió a trabajar en el sector de las patentes donde permanecerá hasta 1936.

Al estallar la guerra civil es nombrado censor de los corresponsales extranjeros acreditados en la zona republicana y dirige también unas emisiones de radio para Europa con fines propagandísticos. En 1938 pasa a Francia y de allí a Inglaterra donde publica (primero en inglés, traducida por su esposa Ilse) su trilogía que alcanza gran éxito y es traducida a varios idiomas apareciendo entonces en lengua española en edición sudamericana. Publica otra novela, *La raíz rota* y ensayos sobre Lorca y Unamuno. Falleció en Inglaterra en 1957, después de haber adoptado la ciudadanía inglesa.

En sus cuatro novelas abarca 50 años de vida española; se trata de una crónica de los sucesos acaecidos en el país, narrados por un miembro de una generación que tuvo que afrontar las duras encrucijadas nacionales de medio siglo. Como escritor, Barea ha permanecido fiel al arraigamiento español, hasta el punto de que casi es el único escritor emigrado que no se ha apartado en ningún momento en su trayectoria narrativa del suelo patrio.

El *contexto histórico-social* de *La forja* es, como hemos indicado anteriormente, el de los años finales del siglo XIX y los primeros catorce años del XX. En este período se producen los siguientes acontecimientos:

- Derrotas militares en Cuba y Filipinas en 1899. Se pierden las últimas colonias españolas y se rompe el período de paz y estabilidad que siguió a la Restauración borbónica. Aunque el "desastre del 98" no determinó cambios políticos importantes, originó propuestas de "regeneración" del país.
- Se inicia, en 1909, una larga y costosa guerra en Marruecos. En Barcelona se convoca una huelga general y se producen una serie de disturbios que recibirán el nombre de "Semana Trágica".

Por otra parte, los años que median entre 1895 y 1914 son una encrucijada para el mundo. Por un lado es una época de expansión económica (segunda revolución industrial, gran capitalismo...) y, en consecuencia, la burguesía vive una etapa de esplendor (su "belle époque"). Por otro, las masas obreras (con un nivel de vida muy bajo), cada vez más extensas y organizadas, luchan por mejoras y cambios sociales. Esto se traduce, en el plano ideológico, en un enfrentamiento creciente entre los credos liberales y los socialistas.

En España, paralelamente a los decisivos acontecimientos políticos, se produjo una profunda transformación de la sociedad. Aunque a principios de siglo seguía atrasada respecto a Europa, experimentó un considerable crecimiento demográfico y un incremento de la población urbana debido a la emigración de personas del campo que se instalaron en los suburbios y trabajaban en los sectores industriales y de servicios. El desarrollo industrial favoreció el surgimiento y la organización progresiva del movimiento obrero, vinculado al anarquismo y al socialismo, que adquirió cada vez mayor importancia. Se reorganizó la UGT y se crearon nuevos sindicatos como la CNT o Solidaridad de Obreros Vascos. De ahí que en determinados períodos se produjeran huelgas de gran participación.

Lo que se narra en el fragmento seleccionado de la novela, que pertenece al capítulo VIII de su segunda parte y que el autor titula "Proletario", sucede en *Madrid* en la *primera década del siglo XX* lo cual se deduce por la referencia que hace de Lerroux (fundador del partido republicano radical en 1908), Maura (líder del Partido Socialista Obrero Español y Presidente del gobierno en 1904 y 1907 respectivamente) y Pablo Iglesias (presidente del PSOE y de la UGT y diputado en 1910)

Como la *historia* que se cuenta en la novela abarca, de forma más o menos exacta, desde la infancia del protagonista en Madrid hasta que se despide de su trabajo en el banco (que por los datos biográficos de Barea sabemos es en 1914), los hechos que se relatan en el texto seleccionado pertenecen casi al final de la novela, cuando el adolescente que entró a trabajar como meritorio en el banco el 1 de agosto de 1911, con catorce años (se da este dato en el capítulo IV de la segunda parte) se convierte en un "hombre" capaz de afiliarse a un sindicato después de haber defendido su posición de trabajador y capaz, en el último capítulo de la novela, de despedirse de su trabajo por no poder soportar el trato recibido al romper un cristal de la mesa del despacho.

El *tema* del texto es la situación de los empleados y dependientes en el Madrid de la época: explotados y humillados por su jefes e incomprendidos por los obreros que los tachan de "señoritos" y cobardes por no hacer huelgas. Además, ni siquiera pueden pertenecer a un sindicato; les está prohibido. De ahí la estratagema de Pla, que está afiliado a la "UGT. Oficios Varios" pero que como solo puede obtener el beneficio de la sociedad de socorros, si los jefes se enteran de su afiliación puede decirles que solo está "para tener derecho a la sociedad de médico y botica"

Otro tema, conectado con el anterior, es el del desempleo, sobre todo el de aquellos hombres que tengan más de treinta años. Y para ejemplificarlo un parroquiano de la taberna cuenta lo que les pasó a unos que fueron a solicitar un trabajo de contable que se anunciaba en el periódico: el dueño de un almacén de productos de cirugía, para el que se necesitaba el contable, empieza a entrevistar a un solicitante. Parece que le va a dar el trabajo pero cuando le pregunta lo que quiere cobrar y este aventura que trescientas pesetas, lo rechaza; y lo mismo le pasa a otro que reduce la cantidad a ciento cincuenta. Al final se queda con uno, perito mercantil, que declara no necesitar el sueldo para vivir. Ya en la calle, los que no obtuvieron el empleo insultan y pegan al "perito". Justicia personal que no lleva a ningún sitio pues, como dice el albañil del texto, no son obreros para hacer huelgas y salir a la calle como ellos, "les da vergüenza decir que tienen hambre porque visten como señoritos".

El tema de la consideración de "peligrosos" a los que pertenecen a la Casa del Pueblo, del desprecio de la gente de orden hacia ellos por

rebeldes, ateos y anarquistas, con la consecuencia de la no obtención o pérdida de trabajo, también se expone en el texto, así como la situación política del país: "en el Congreso se pelean todos los días Maura, Pablo Iglesias y Lerroux" (es decir, los representantes de los conservadores, los socialistas y los republicanos) y en la calle se expresa, en pintadas, el acuerdo o el desacuerdo con Maura, así como el enfrentamiento entre los señoritos y los obreros y estudiantes, que terminan con "carreras" de unos y otros. Lerroux calienta los ánimos del pueblo con sus discursos y los socialistas hacen huelga todos los días. El ambiente no puede estar más "caldeado".

Refundiendo lo dicho, se pueden observar en el texto los siguientes *aspectos de la sociedad española* de esos años:

- El paro de empleados y dependientes y su dificultad para encontrar trabajo, sobre todo los mayores de treinta años.
- La situación de explotación a que se ven sometidos y la falta de solidaridad entre ellos porque, en el fondo, no se consideran unos obreros normales y corrientes. Su mayor preparación "académica" les sitúa en el estatus de "señoritos", eso sí, "muertos de hambre". Pertenecen a una pequeña burguesía venida a menos con la industrialización del país.
- El orgullo de los obreros por serlo y su desprecio hacia esos señoritos que no están dispuestos a hacer huelgas porque "¿cómo van a declararse en huelga ni van a ir con el cuello planchado a que les den palos en la Puerta del Sol?", según declara el albañil.
- La creciente importancia de la Casa del Pueblo" y del sindicato de la Unión General de Trabajadores que da cobertura sanitaria a los obreros y les ofrece un socorro monetario si están enfermos.
- El rechazo de los empresarios hacia los "socialeros" o socialistas a los que identifican con el desorden y el ateísmo.
- Las posturas contrapuestas de los políticos y sus simpatizantes que provocan que se organicen enfrentamientos en la calle.
- Las frecuentes huelgas de los obreros socialistas (panaderos, albañiles, tipógrafos) y cómo, con ellas, parecen conseguir el jornal que piden.

- La diferencia de clases que se marca por el atuendo: los obreros, "con su blusa y sus alpargatas"; los empleados (esto es, los "señoritos"), con su "traje a medida, las botas brillantes y el sombrero".
- La postura radical de los anarquistas: "hay que ir a la acción directa. Hay que cargarse a unos cuantos patronos; hay que prender fuego a los talleres"

Con respecto a los *personajes* que aparecen en el texto podemos citar, en primer lugar, a Arturo, el narrador, joven empleado de un banco que, en el texto, al principio, es un simple espectador de algunos de los sucesos que se cuentan y que, después de oír la discusión de su amigo Pla con el albañil, le pide a aquel que le enseñe su carné de la Casa del Pueblo del que el amigo había presumido momentos antes con el obrero. Las palabras de Pla acerca del sindicato en el que está en la categoría de "Oficios Varios" le hacen reflexionar. A él no le interesan las cuestiones de política; ha podido observar el clima de agitación que existe entre los partidarios de una u otra facción. Aún así, él "sería socialista de buena gana" pero no tiene muy claro si es un obrero o no. Para saber qué postura tomar le pide a su amigo que le lleve a la Casa del Pueblo; allí se está decidiendo si ir o no a la huelga y, al entrar en el recinto que hace de teatro, llaman "turistas" a Pla y a Arturo. Esto le solivianta y contesta que él "a pesar del traje y de las manos finas" es obrero:"¡Y qué obreros! Un año de meritorio, cinco duros al mes, doce, catorce horas de trabajo...". En ese momento Arturo ya ha tomado conciencia de su clase social y de su "hombría" y, al final del texto, una frase marca su futura filiación política: "Antes de marcharme, me doy de alta en Oficios Varios".

El que ya tenía conciencia de clase y bastante clara su filiación es el otro personaje importante del texto: Pla. Cuando el albañil llama "calzonazos" a los empleados, Pla le da la razón pero se autoexculpa diciendo que él no es como los demás, él tiene su carné de la Casa del Pueblo, pero ha de ocultarlo pues si los jefes se enteran de que está afiliado lo echan a la calle. Este personaje posee un sentido práctico de la realidad, sabe que "en Madrid, donde todo el mundo es empleado, tenemos que asociarnos en Oficios Varios, porque no somos bastantes para formar un sindicato".Pero a él le interesa tener el carné aparte de todo porque el único beneficio del que disfrutan hasta ahora, la "sociedad de socorros", le sirve de salvaconducto con

los patronos: si estos se enteran de que está afiliado a la UGT puede decir que es "para tener derecho a la sociedad de médico y botica".

Los otros personajes del texto, el empleado que cuenta lo que le ha pasado a él y a otros cuando han ido a solicitar un empleo en un almacén de productos de cirugía, el alemán que les examina y que aparece como un impresentable, el perito mercantil que se ofrece a trabajar gratis, el albañil que acusa de señoritos a los empleados, el anarquista que se opone a la huelga en la reunión de la Casa del Pueblo..., actúan como un coro que anima el retablo social presentado por el narrador y están muy bien caracterizados como componentes habituales de ese retablo.

Un aspecto interesante del texto, y bastante lógico si tenemos en cuenta que el autor trata de presentarnos un ambiente real, es la aparición en el mismo de tres personajes políticos que formaron parte de la vida cotidiana de la España de entonces: Maura, Pablo Iglesias y Lerroux. Del primero el narrador solo menciona lo que se escribe con brea en las paredes de las casas: "Maura,no", "Maura sí". Luego añade que los que escriben "sí" son señoritos y los que escriben "no" obreros y estudiantes, y que "a veces se encuentran los dos grupos con sus botes de pintura, se los tiran a la cabeza y se dan de bofetadas". De Lerroux cuenta que tiene un círculo que llaman de los "Jóvenes Bárbaros" donde pronuncia un discurso "y dice que hay que capar a los curas y preñar a las monjas", discurso que "calienta" a la gente y hace que se manifiesten en la Puerta del Sol donde los guardias, "a sablazo limpio", los disuelven. Por último, de Pablo Iglesias afirma que "es un tipógrafo ya viejo, que dice todas las verdades que se le ocurren en el congreso". Los obreros le llaman "el abuelo"; le han metido en la cárcel bastantes veces, pero él sigue en su empeño de que todos los obreros sean socialistas. Parece que de los tres personajes es el que más respeto le merece a Arturo.

En cuanto al *tipo de narrador* es evidente que se trata de un narrador en primera persona, narrador que, como hemos observado, unas veces es espectador y otras protagonista de los hechos que narra. Es importante este tipo de narrador para el contenido del texto porque nos da la impresión de estar ante hechos reales aunque novelados. Cuando relata lo que ve y lo que oye parece un documento veraz de una situación perfectamente verosímil (sobre todo conociendo el espectro social de la España de primeros del siglo XX); cuando nos

cuenta lo que pensó, dijo o hizo él mismo también nos parece verdadero: resulta lógico que un joven de su edad tome partido por la defensa de sus derechos y de su dignidad. Además, podemos observar que al final de la novela, al no soportar más las humillaciones recibidas como empleado, se muestra consecuente con su compromiso político que, como vemos en el texto seleccionado, al principio no estaba muy claro.

El *lenguaje* y el *estilo* del texto (y de toda la novela) son claros y sencillos. Utiliza un registro coloquial tanto cuando da su opinión sobre lo que ve ("Pla y el albañil *se lían* a discutir", "los mauristas vienen a la puerta a chillar y *salen a palos*", "la gente *se calienta* con estos discursos", "*a sablazo limpio* los disuelven"...), como cuando expresa sus sentimientos ("Y *suelto* un discurso"...). Ese registro coloquial no duda en convertirse en vulgar cuando traslada al papel, mediante el diálogo, el lenguaje un tanto soez de personajes como los empleados del suceso con el alemán (el *tío* ladrón aquel", "usted es un *hijo de zorra*"), el albañil ("Les está a ustedes merecido por *calzonazos*"), el mismo Pla ("somos unos *cabrones*), o el viejo que trata de apaciguar al joven Arturo ("No te *cabrees*"). Semejante forma de expresarse responde a la intención, declarada por el autor, de "dar la voz al pueblo común, a los de abajo".

En esta línea podemos localizar expresiones que pertenecen al acerbo popular como: "un alemán con la cabeza rapada como el trasero de un niño", "y comenzó a dictarle cálculos, asientos de diario...¡La Biblia!", "le parto yo la cara"... y que le dan un toque costumbrista al texto. Quizá por causa de ese estilo directo y el lenguaje coloquial se ha considerado a Barea muchas veces como un escritor vulgar, de clase obrera y de una educación limitada. Esto no es totalmente cierto como lo demuestra su trayectoria vital y literaria y el hecho de haber escrito, en el exilio, un número considerable de ensayos sobre temas de literatura con una claridad de criterio encomiable. Es cierto que él mismo se declara un autodidacta, pero el estilo directo de la novela se debe más a un intento de recreación casi fotográfica de lugares, acontecimientos y sentimientos que a un desconocimiento del arte lingüístico de la literatura.

En *conclusión*, el texto comentado ofrece una parcela de la sociedad española al iniciarse el siglo XX, de sus conflictos y de sus gentes. Al estar escrito por uno de los personajes de esa "intrahistoria" ofrece

un carácter documental, un testimonio de primera mano, si bien condicionado por su ideología política, ideología a la que desemboca, como vemos en el texto, después de haber observado algunas desigualdades sociales que le hacen reaccionar. Por eso la trilogía se titula "La forja de un rebelde", y por eso esta su primera novela intenta explicar cómo fue la "forja" (en la acepción del verbo forjar como "crear una cosa con mucho trabajo y esfuerzo") de ese joven que se rebeló ante las injusticias.

Los "pistoleros", la Iglesia y el pueblo

Un día del mes de julio la guardia civil de la aldea se marchó con órdenes de concentrarse -según decían- en algún lugar a donde acudían las fuerzas de todo el distrito. Los concejales sentían alguna amenaza en el aire, pero no podían concretarla.

Llegó a la aldea un grupo de señoritos con vergas y con pistolas. Parecían personas de poco más o menos, y algunos daban voces histéricas. Nunca habían visto gente tan desvergonzada. Normalmente a aquellos tipos rasurados y finos como mujeres los llamaban en el carasol[139] *pijaitos*, pero lo primero que hicieron fue dar una paliza tremenda al zapatero, sin que le valiera para nada su neutralidad. Luego mataron a seis campesinos -entre ellos cuatro de los que vivían en las cuevas- y dejaron sus cuerpos en las cunetas de la carretera entre el pueblo y el carasol. Como los perros acudían a lamer la sangre, pusieron a uno de los guardas del duque de vigilancia para alejarlos. Nadie preguntaba. Nadie comprendía. No había guardias civiles que salieran al paso de los forasteros.

En la iglesia, Mosén Millán anunció que estaría *El Santísimo* expuesto día y noche, y después protestó ante don Valeriano -al que los señoritos habían hecho alcalde- de que hubieran matado a los seis campesinos sin darles tiempo para confesar. El cura se pasaba el día y parte de la noche rezando.

El pueblo estaba asustado, y nadie sabía qué hacer. La Jerónima iba y venía, menos locuaz que de costumbre. Pero en el carasol insultaba a los señoritos forasteros, y pedía para ellos tremendos castigos. Esto no era obstáculo para que cuando veía al zapatero le hablara de leña, de *bandeo*, de varas de medir y de otras cosas que aludían a la paliza.

[139] *Carasol*: sitio donde da el sol de lleno. En la obra, lugar resguardado en las afueras del pueblo donde las mujeres se reúnen para comer, hilar y charlar.

Preguntaba por Paco, y nadie sabía darle razón. Había desaparecido, y lo buscaban, eso era todo.

Al día siguiente de haberse burlado la Jerónima del zapatero, éste apareció muerto en el camino del carasol con *la cabeza volada*. La pobre mujer fue a ponerle encima una sábana, y después se encerró en su casa, y estuvo tres días sin salir. Luego volvió a asomarse a la calle poco a poco, y hasta se acercó al carasol, donde la recibieron con reproches e insultos. La Jerónima lloraba (nadie la había visto llorar nunca), y decía que merecía que la mataran a pedradas, como a una culebra.

Pocos días más tarde, en el carasol, la Jerónima volvía a sus bufonadas mezclándolas con juramentos y amenazas.

Nadie sabía cuándo mataban a la gente. Es decir, lo sabían, pero nadie los veía. Lo hacían por la noche, y durante el día el pueblo parecía en calma.

Entre la aldea y el carasol habían aparecido abandonados cuatro cadáveres más, los cuatro de concejales.

Muchos de los habitantes estaban fuera de la aldea segando. Sus mujeres seguían yendo al carasol, y repetían los nombres de los que iban cayendo. A veces rezaban, pero después se ponían a insultar con voz recelosa a las mujeres de los ricos, especialmente a la Valeriana y a la Gumersinda. La Jerónima decía que la peor de todas era la mujer de Cástulo, y que por ella habían matado al zapatero.

-No es verdad -dijo alguien-. Es porque el zapatero dicen que era agente de Rusia.

Nadie sabía qué era la Rusia, y todos pensaban en la yegua roja de la tahona, a la que llamaban así. Pero aquello no tenía sentido. Tampoco lo tenía nada de lo que pasaba en el pueblo. Sin atreverse a levantar la voz comenzaban con sus *dijendas*:

-La Cástula es una verruga peluda.

-Una estaferma[140].

La Jerónima no se quedaba atrás:

-Un escorpión cebollero.

-Una liendre sebosa.

-Su casa -añadía la Jerónima- huele a fogón meado.

Había oído decir que aquellos señoritos de la ciudad iban a matar a todos los que habían votado contra el rey. La Jerónima, en medio de la catástrofe, percibía algo mágico y sobrenatural, y sentía en todas

[140] *Estaferma*: persona que se queda como enajenada o embobada sin entender lo que se dice y sin hacer nada // persona de aspecto fachoso y ridículo.

partes el olor de sangre. Sin embargo, cuando desde el carasol oía las campanas y a veces el yunque del herrero haciendo contrapunto, no podía evitar algún meneo y bandeo de sayas. Luego maldecía otra vez, y llamaba *patas puercas* a la Gumersinda. Trataba de averiguar qué había sido de Paco el del Molino, pero nadie sabía sino que lo buscaban. La Jerónima se daba por enterada, y decía:

-A ese buen mozo no lo atraparán así como así.

Aludía otra vez a las cosas que había visto cuando de niño le cambiaba los pañales.

Desde la sacristía, Mosén Millán recordaba la horrible confusión de aquellos días, y se sentía atribulado y confuso. Disparos por la noche, sangre, malas pasiones, habladurías, procacidades de aquella gente forastera, que, sin embargo, parecía educada. Y don Valeriano se lamentaba de lo que sucedía y al mismo tiempo empujaba a los señoritos de la
ciudad a matar más gente. Pensaba el cura en Paco. Su padre estaba en aquellos días en casa. Cástulo Pérez lo había garantizado diciendo que era *trigo limpio*. Los otros ricos no se atrevían a hacer nada contra él esperando echarle mano al hijo.

Nadie más que el padre de Paco sabía dónde su hijo estaba. Mosén Millán fue a su casa.

-Lo que está sucediendo en el pueblo -dijo- es horrible y no tiene nombre.

El padre de Paco lo escuchaba sin responder, un poco pálido. El cura siguió hablando. Vio ir y venir a la joven esposa como una sombra, sin reír ni llorar. Nadie lloraba y nadie reía en el pueblo. Mosén Millán pensaba que sin risa y sin llanto la vida podía ser horrible como una pesadilla.

Ramón J. Sender, *Réquiem por un campesino español*[141]

[141] Edición de Francisco Carrasquer para "Clásicos Contemporáneos Comentados", Vol. 22, Barcelona, Destino, 1998 (Páginas 81-86). El título del fragmento es nuestro.
Argumento: Mosén Millán, cura de un pueblo, está sentado en la sacristía esperando que lleguen los parientes y amigos de Paco el del Molino para celebrar una misa de réquiem por su alma. Mientras espera va recordando incidentes de la vida del muerto. El monaguillo recita trozos de un romance que la gente ha compuesto sobre la tragedia. A la iglesia solo acudirán los ricos del pueblo, los enemigos políticos de Paco. Mientras esperan a que llegue más gente, alguien introduce en la iglesia el potro de Paco que corre entre los bancos del templo. Consiguen 7

Sugerencias de análisis

1. Contexto
    1.1. El autor y la obra.
    1.2. Localización espacio-temporal de la novela.

2. Análisis del contenido
    2.1. Sucesos que se cuentan en el texto.
    2.2. Tema o idea central del texto.
    2.3. Análisis de los personajes. Su caracterización.
    2.4. Aspectos de la sociedad que se localizan en el texto.

3. Análisis de la forma
    3.1. Formas textuales empleadas en el fragmento seleccionado.
    3.2. Tipo de narrador y grado de implicación en lo que relata.
    3.3. Lenguaje y estilo.

4. Conclusión
    4.1. Intención del autor.
    4.2. Opinión personal sobre el texto.

Comentario

Réquiem por un campesino español es una obra que ha sido editada varias veces. Primero con el título *Mosén Millán* (Méjico, Aquelarre, 1953); luego se publica en Nueva York, Las Américas, en 1960, ya con el título que llevará en todas las ediciones de todas las lenguas: *Réquiem for a Spanish Peasant*. Un año más tarde se editaba ya en español con el título *Réquiem por un campesino español* (Buenos Aires, Proyección, 1961).

La obra fue escrita en Alburquerque (la ciudad universitaria de Nuevo Méjico) en 1952, y por su extensión (82 páginas) y por el desarrollo del tema, el relato puede situarse entre los ambiguos límites del cuento largo y la novela corta. Sender tardó en escribirlo una semana y lo destinaba a formar parte de una colección de "short-stories" que planeaban publicar los profesores Mulvihill y Sánchez de Medison (Wisconsin), en la que se incluirían también sendos cuentos de Unamuno y de Pérez de Ayala.

Estilísticamente es la narración más depurada de Sender. La sencillez y sobriedad expresivas, la total ausencia de adornos verbales, de retórica, la apretada unidad de desarrollo y la fría serenidad ante los hechos narrados alcanzan en esta obra su más acabada realización.

La historia que se cuenta en la novela, la de la niñez, juventud y asesinato de Paco el del Molino, recreada por Mosén[142] Millán mientras espera la llegada de los feligreses para celebrar la misa de réquiem, ocurre en una aldea o pueblo de España en los tiempos de la Segunda República y los *inicios de la Guerra Civil*. Paco, joven campesino de esta aldea había intentado, como concejal del ayuntamiento, llevar a cabo algunas reformas del sistema feudal de arrendamiento de las tierras de la localidad y de otros pueblos cercanos propiedad de un duque que casi nunca se molestaba en visitar la aldea. Dichas tierras las administraba don Valeriano, uno de los ricos de la localidad. Las reformas iban por buen camino cuando estalla la guerra civil y aparecen por el pueblo unos forasteros que comienzan a matar a los campesinos destacados en la vida política local, momento y muertes que se relatan en el fragmento seleccionado. El de Paco es otro de los asesinatos que cometen estos "forasteros" al cual, con la ayuda "inocente" del cura, localizan en el sitio donde se había escondido.

Los *sucesos* que se relatan en el texto son los siguientes:

- La guardia civil de la aldea se marcha de la misma para concentrarse en otro lugar. Los concejales ven este hecho como una mala señal.

[142] Título que se da a los clérigos en la antigua corona de Aragón.

- A la aldea llega un grupo de señoritos con vergas[143] y pistolas que da una paliza al zapatero y mata a seis campesinos dejando sus cuerpos en la cuneta de la carretera. Nadie entiende nada ni hay nadie que ponga orden.
- Mosén Millán anuncia que estaría el "Santísimo" expuesto día y noche para que la gente del pueblo, y él mismo, recen, y protesta ante don Valeriano (nombrado ahora alcalde) de que hubieran matado a los campesinos sin darles tiempo a confesar.
- Aparece el zapatero muerto y, más tarde, cuatro concejales.
- Las mujeres del pueblo comentan en el carasol todos estos incidentes e insultan a los ricos del pueblo y a sus mujeres.
- Mosén Millán recuerda la confusión de aquellos días, los disparos, la sangre, las procacidades de los pistoleros... y piensa en Paco, y en su padre, y en el día en qué se enteró dónde estaba el joven escondido, lo que ocasionó su muerte.

De la relación de estos hechos, expuestos con total objetividad por el autor, como si se tratara de un sumario judicial, se deduce que el *tema* principal del texto es el desconcierto y el miedo que provocan los asesinatos en el pueblo. El fantasma del terror ha llegado de la mano del grupo de señoritos armados con palos y pistolas. No hay nadie para detenerlos porque las fuerzas del orden se han marchado; el cura solo sabe rezar; la indefensión es absoluta.

Por lo que se refiere a los *personajes*, están caracterizados con la misma objetividad con que se relatan los hechos y la valoración que de ellos puede hacerse es más tarea del lector que del narrador. Del grupo de señoritos se dice que están armados, que "parecían personas de poco más o menos" y que "algunos daban voces histéricas". Iban rasurados y eran "finos como mujeres" por lo que en el carasol los llamaban *pijaitos* (que debe significar, por el contexto, "insignificantes"), y, evidentemente, eran unos asesinos. Mosén Millán, el cura del pueblo, es débil, pasivo, no sabe oponerse a la barbarie de esos días, permite las ejecuciones sin protestar y lo único que le preocupa es que la gente rece y que los asesinados no hayan podido confesarse. No toma partido por el pueblo, no se implica, y constituye el símbolo de la inercia de la Iglesia ante urgentes

[143] *Verga*: palo delgado.

problemas sociales. La Jerónima, una mujer del lugar, descarada y lenguaraz, insulta a los señoritos forasteros, llora la muerte del zapatero (del que se burlaba a menudo) y después vuelve a sus "bufonadas" mezclándolas con juramentos y amenazas. En medio de sus vaivenes y cambios de estados de ánimo, es el personaje más auténtico y vital. Intuye (porque es algo bruja), que algo trágico está pasando, "algo mágico y sobrenatural" ("sentía en todas partes el olor de sangre"), pero, al mismo tiempo, la hacen bailar el sonido de las campanas y el ruido del yunque del herrero. Ella, que lleva la voz cantante, junto al resto de las mujeres del carasol, forman el coro de tragedia griega que comenta, en voz baja, los terribles acontecimientos culpando a las mujeres de los ricos ("la Valeriana" y "la Gumersinda").

Para los *aspectos de la sociedad* que pueden analizarse en el texto nos remitimos al título que le hemos puesto al mismo, "Los pistoleros, la Iglesia y el pueblo", ya que son estas tres clases sociales las que están enfrentadas en el fragmento elegido y en casi toda la obra. Los "pistoleros" constituyen el brazo armado de los ricos para erradicar, en los tiempos revueltos de una recién iniciada guerra civil, las reivindicaciones del pueblo. Ahogan su tímida reforma agraria en sangre; llegan a la aldea seguros y desafiantes, a sabiendas de que nadie impedirá sus tropelías porque cuentan con la aquiescencia de los poderosos, de los que habían visto peligrar su poder con el nuevo orden de la República. La "Iglesia", representada por su "ministro", Mosén Millán, no va a detenerlos. De eso están seguros los que han "pagado" a los pistoleros porque conocen la debilidad del cura el cual, después de las primeras muertes de campesinos, solo protesta por no haber podido confesarlos y rezar y sentirse "atribulado y confuso" parece ser su único papel en la tragedia. Aunque tal vez no se lo confiese a sí mismo, él, la Iglesia, supedita la religión a los intereses de los ricos. Mosén Millán "sabe" que la Iglesia debe estar al lado del que manda, aunque este, a veces, sea un asesino. El pueblo, los campesinos, los pobres de siempre que solo pretendían mejorar las condiciones de arrendamiento de las tierras que trabajaban, humillados, ofendidos, y ahora asesinados, son aplastados bajo el peso del terror, del miedo, que se expresa en voz baja en boca de las mujeres las cuales "repetían los nombres de los que iban cayendo" y "a veces rezaban, pero después se ponían a insultar con voz recelosa a las mujeres de los ricos". Eso es lo único que pueden hacer porque

no hay ya nadie en el pueblo que proteja a "sus hombres", que los defienda frente al terrible argumento de las pistolas.

Las *formas textuales* empleadas en el fragmento son, fundamentalmente, dos: la narración y el diálogo. La primera es la que predomina ya que, del modo más objetivo posible, se nos relatan unos acontecimientos que pudieron ocurrir perfectamente en algún lugar de la España rural durante la guerra civil. Las muertes de los campesinos, la implicación del cura en estas muertes (por omisión o comisión puesto que, como se ve en el relato, delata el paradero de uno de esos campesinos, Paco), la complicidad de los ricos y la impotencia de las familias de los pobres, a los que solo les queda repasar el "nombre" de sus muertos, son hechos que sabemos, por la historia, se produjeron durante el conflicto. Quizá se deba a ello ese tono de "crónica novelada" que tiene el texto elegido y toda la novela. Con respecto al diálogo, este aparece de forma indirecta y despersonalizada: "No es verdad –dijo alguien- Es porque el zapatero dicen que era agente de Rusia". Para el narrador, los parlamentos del pueblo, que señala con guiones, son "dijendas" (lo que dicen), de ahí que no indiquen quién dice qué de lo transcrito. Sí lo hace con lo que habla la Jerónima sobre "la Cástula" (a la que califica de "escorpión, liendre y sucia") y sobre Paco ("-A ese buen mozo no lo atraparán así como así-") y lo que expresa Mosén Millán en la casa de este ("-Lo que está sucediendo en el pueblo es horrible y no tiene nombre-")

Dicho esto, parece lógico que el *narrador* esté en tercera persona y que su grado de implicación en lo que relate sea mínimo. No obstante, y a pesar del "objetivismo crítico" de Sender en esta novela, apuntado por algunos críticos, se puede apreciar alguna valoración subjetiva en los adjetivos aplicados a algunos personajes. Así, para el narrador, los señoritos de las pistolas son "gente desvergonzada", unos "tipos rasurados y finos como mujeres"; para las mujeres del carasol la Cástula es "una verruga peluda, una estaferma, un escorpión cebollero, una liendre sebosa"; para la Jerónima la Gumersinda es una "patas puercas", y para Mosén Millán lo que está sucediendo en el pueblo "es horrible y no tiene nombre". Como podemos comprobar, Sender se pone en el lugar de distintos personajes de la novela para "calificar" lo que ocurrió en esa aldea y en ese momento histórico.

Con respecto al *lenguaje* empleado es, en general, sencillo, con expresiones coloquiales que pretenden estar a la altura de uno de los protagonistas del relato: el pueblo. Por eso el narrador dice que dieron "una *paliza tremenda* al zapatero"; que "el cura *se pasaba* el día y parte de la noche rezando"; que la Jerónima habla al zapatero de *leña*, de *bandeo*, de *varas de medir* y otras cosas que aluden a la paliza; que esta, "cuando desde el carasol oía las campanas y a veces el yunque del herrero haciendo contrapunto, no podía evitar algún *meneo* y *bandeo* de sayas"; que "nadie sabía qué era *la* Rusia", y que Cástulo Pérez había garantizado al padre de Paco "diciendo que era *trigo limpio*[144] ".

En esta línea de lenguaje accesible y popular pueden situarse las *imágenes* y *comparaciones* presentes en el texto. Los señoritos "parecían personas de poco más o menos" y eran unos tipos "rasurados y finos como mujeres" y la Jerónima, después de haber aparecido muerto el zapatero al que ella, en vida, hacía objeto de sus burlas, decía sobre la Cástula que "merecía que la mataran a pedradas, como a una culebra". Esta mujer es la que, en el carasol, en los insultos dirigidos a las mujeres de los ricos, añade una imagen muy gráfica referida a la casa de una de ellas: "huele a fogón meado". Por último, cuando Mosén Millán visita la casa de la familia de Paco, compara el ir y venir de la mujer de este a una sombra, sin reír ni llorar, y piensa que "sin risa y sin llanto la vida podía ser horrible como una pesadilla".

Esa sencillez expresiva hace que se pueda considerar el *estilo* de Sender en su novela de directo, austero y realista, con un tono general un tanto frío y distante como corresponde a un relato que pretende ser una crónica objetiva de un hecho también objetivo. Todo lo cual no impide un cierto aire "expresionista" en la pintura de determinadas situaciones como la de los perros que acuden a lamer la sangre de los campesinos asesinados, o la de la aparición del zapatero "muerto en el camino del carasol con la cabeza volada".

La *intención* de Ramón J. Sender con esta breve novela es acercarnos a un episodio del "antes" y el "durante" de la guerra civil española. Es, además, un ejemplo de cómo el tema de España está presente en la narrativa del exilio y un relato de la situación del mundo rural en

[144] con la expresión "no ser trigo limpio", según el DRAE, se da a entender que un asunto o la conducta de una persona no es tan intachable como a primera vista parece, o que adolece de un gran defecto. El padre de Paco sí es "trigo limpio".

los años previos a la contienda: miseria y esclavitud de los campesinos, un rayo de esperanza en cambiar su situación cuando se proclama la II República y persecución y muerte en el momento de declararse el conflicto fratricida. Como "observador impasible", cuando no "cómplice", la Iglesia, representada en la aldea por Mosén Millán, un hombre bueno que no hizo nada bueno en esos momentos.

La denuncia de Sender no tiene un tono agrio, ni amargo, ni combativo; expone una realidad, una verdad desnuda que, por serlo, ya es revolucionaria. Expresa una protesta contra la injusticia, pero una protesta tácita, a media voz.

Quizá sea esta aparente falta de partidismo la que hace el relato más estremecedor. Desde la primera a la última página seguimos con interés los sentimientos del Mosén, la infancia y juventud de Paco, sus iniciativas de justicia social, el desarrollo de los funestos acontecimientos y la digna respuesta del pueblo a la convocatoria para la misa de réquiem por el "campesino": su no asistencia a la misma. Como representación de ese pueblo ausente, el romance sobre lo ocurrido que recita el monaguillo que ha de ayudar a la misa y la irrupción en la iglesia del potro de Paco el del molino. La misa sobre el descanso eterno del muerto en el templo es como una burla para el pueblo porque fue el cura el que delató a Paco y el que no hizo nada por defender a los campesinos. Lo más duro de todo es que no se diera cuenta de ello Mosén Millán antes de convocarla.

Hijo de exiliado

Los historiadores de oficio, a la usanza nominativa, consideran los grandes sucesos en calidad de cifras y tesis del tiempo social que mana o se desborda. No les queda margen para identificarse -y vibrar- con uno de esos... objetos, campos, de conocimiento. Una guerra civil carece, por tanto, para ellos, de validez independiente, de singularidad y, sobre todo, de virtualidad y dimensiones personales: la desposeen de su zozobra viva, de su anónima impronta, de su cálido resuello. Así, la de España, comienza, a su sabio entender, premisas sólo enumeradas, en 1936 y termina -o se «remata»- con la derrota de un

bando, en 1939. Los efectos posteriores, especialmente los de resonancia individual, no cuentan. Han dejado de pertenecer a su interés y jurisdicción. Al cabo de unos pocos años, lo que entonces y allí ocurriera se juzgará como uno de los múltiples zigzags de este siglo convulso. Lo destinarán a manuales, a menciones en las enciclopedias, a coto de investigadores si algunos aspectos merecen el precario o avariento honor de las monografías.

Mas para mi padre, actor humilde, probablemente aturdido, de la contienda finita, el eco y la reflexión de la guerra civil española se iniciaron al desembarcar en Veracruz y sospecho que no concluirán hasta su muerte. Quizá comprendió, en esa fecha, cuando aún se estimaba beligerante, que su verdadera experiencia debía extraerla de aquella época de total desquiciamiento, que a veces parecía un sueño encrespado. ¿Supo que el resto de su existencia iba a ser enconada nostalgia y persistente contrición?

Los episodios domésticos y los imperativos de subsistir lo calmaban -o normalizarían- circunstancialmente. Pero al reposar de sus trajines, aposentado en la tertulia y en el hogar, recobraba su condición. ¡Qué semejanza con un náufrago!

Con ese desmadejado talante enterró a mi abuela por los abriles de 1940, mientras en casa las vecinas asistían a mi madre, flauta de sucesivos ataques histéricos, probablemente motivados por el escamoteo de los sordos pleitos típicos entre suegra y nuera y que, a su modo, la distraían... Una tarde de lluvia torrencial, que repicaba en los troncos y ramaje de los árboles de Chapultepec, a lo largo y ancho de un paisaje húmedo y de fermentadas emanaciones recibió, áridas las pupilas, los pésames y abrazos de los compatriotas, que minutos antes se apiñonaran a su alrededor, para escuchar un discurso político -¡el pesar del correligionario!- al vaivén de las paletadas de pedruscos y yerbajos que cubrieron el ataúd.

Yo, a su lado, a la altura de su cadera, casi era una prolongación del traje de luto que le prestó Quintanar. Lo seguí en la faena de arreglar papeles mortuorios y distribuir propinas entre los sepultureros. También, al anochecer, sentados en el recibidor de nuestro departamento -calle López- sin poder apagar en los oídos el sonsonete del pregón arrastrado -tamaleees...- que rubricara, en la víspera, el corto sollozo bronco que lo doblegó al cerrarle los párpados: dos hojas pisoteadas.

-Te has portado como un hombre.

Crecí en la atmósfera que desprenden los padres de edad madura, proyectados sobre el hijo único y tardío. Y en el círculo de problemas de los emigrados, donde el anhelo utópico trastorna la noción serena de las realidades. Sueñan, con palabras de comodín, en el quimérico retorno a un ayer, situación petrificada, la que dejaron, esa circunstancia embargante. Solía llevarme a las reuniones de sus afines y yo aguardaba -dibujar monos, contemplar los techos descascarados de habitaciones vetustas o, desde el balcón, el paso de los transeúntes- a que acabaran de planear y discutir. De regreso despotricaba, si una intervención le había contrariado, o se manifestaba radiante porque «sus» argumentos se habían impuesto. Después, decretaban que me acostase y él vigilaba que estuviera bien abrigado, en su final y sigilosa inspección. En ocasiones, cuando me creía dormido, sus dedos rugosos recorrían mis sienes.

Combinaba esas excursiones con las diarias a la peña del café próximo, en que charlaba de lo mismo, o de lo que aconteció, entreverado de recuerdos y de anécdotas, con Quintanar, que fue Comisario en una Brigada de choque, Rentería, un ex-diputado de finústicos modales, tal colega -funcionario a sus órdenes en el Ministerio de Hacienda-, amén de un levantino, Rivera, de varias ocupaciones inestables, de bella testa decadente y sempiterna penuria, al que por riguroso turno invitaban y socorrían, por lo visto para mantener un melancólico vestigio de la castiza especie señoritil venida a menos.

Durante la primera fase, en el Instituto, salvo los planes de enseñanza, se reproducía a través de los condiscípulos, de aquellas prédicas que los maestros lanzaban en los descansos, un clima similar. Esperanzas, en oleadas, de volver a la patria, condenaciones y cantos de la lucha pretérita, en diversos estribillos. Y los niños se disfrazaban con el ropaje de los cargos y representaciones que los adultos no olvidaban aún. Teníamos dos himnos y dos banderas tricolores, ideas categóricas del bien y del mal.

Sin embargo, y a medida que nos acercábamos a la hombría, la calle ejerció su influencia moldeadora. Sencillo pero inflexible proceso. Un día descubrimos que el cielo de la altiplanicie desplegaba una familiar densidad azulada que los nuestros, los mayores, no advertían. Los modismos nos brotaban con mayor frecuencia y se adosaban al lenguaje cortante y a la fonética rigurosa que nos enseñaran. Se pegaba al paladar el regusto de los «platillos» típicos y adentrábase en los tímpanos el palmoteo de las indias al amasar las tortillas. Y penetraba en el olfato el tufo de los aceites acres que se fríen y

chisporrotean, como guiños de cohetes, en las esquinas de los barrios. ¿El despertar erótico no se asocia a la oscilación, atisbada, de unas piernas mestizas? Las fotografías de típicas plazas españolas o las descriptivas remembranzas de Quintanar, ¿no eran simple trasfondo, fantástico y remoto, de los edificios, altos o chaparros, que se reiteraban al pasear, desde las ventanillas del tranvía?

En esta pugna de impresiones perduraba, cual un eje rumoroso y estremecido de mi origen, esa estampa, que empalidece día a día, de la abuela, tan escueta de ademanes y parla, hormiga en los quehaceres, sin una protesta ante las privaciones, que se encerraba en la recámara para gemir ahogadamente, por los bárbaros dolores que la estrujaban, hundida la cabeza, de ásperas canas, en la almohada. Y, a lo tradicional, cuando se agravó no quiso que la internaran en un sanatorio.

-Debo sufrir en mi cama, rodeada de mis muebles, entre los míos. Aunque no hubiera remedio.

A mi padre le llegaba cada mes carta de tía Asunción, soltera, allá, en el pueblo burgalés donde, según las crónicas, surgió nuestro magnífico apellido. La hermana narraba sumariamente, con pulcra caligrafía monjil y frases de misa y olla, menudas peripecias de la casta, cambios de propiedades y mojoneras, y reafirmaba, orgullosa, su salud de infanzona. De modo indefectible, precediendo la frase de adiós, le reprochaba: «¡Si no te hubieras metido en belenes y repúblicas, otro gallo te cantaría!». Negábase ariscamente a enviarnos su retrato, como si se tratara de una presunción nefasta, de una complacencia mundana. «Era gallarda y hermosa». Solía dibujármela con suelta palabra, porque aspiraba a que se nos incorporase y procuraba que me encariñase con ella. «Nos hace falta. ¿Quién gobierna este cotarro si tu madre es casi una inválida? No duran las criadas por sus arrebatos» - «Asunción es fuertecilla de genio, pero miga tierna bajo la corteza» - «Un desengaño amoroso, de muy joven, la escarmentó para siempre. Tenía preparado el ajuar, ¡qué primores!, y se enteró de que el granuja se había liado en Madrid, con una lagarta. Cortó por lo sano. Nadie le oyó una lamentación y se tragó las lágrimas. Cose y borda a las mil maravillas: con lo que gana y el arriendo de una finca de regadío se las apaña modestamente. Y hasta es posible que haya ahorrado».

Comentario al editorial de un periódico de la emigración. «Es cuestión de días la caída de Franco». Apostilla a las recientes extravagancias de Quintanar, que ha progresado económicamente - poco había de durarle- y luce un auto lujoso.

-Hay que apretarse el cinturón. He suprimido los gastos superfluos. Separo, para el viaje de Asunción, la tercera parte del sueldo. Tu madre accede. A mi hermana todavía no se lo he dicho, pero consentirá. Podrá más el afecto que la rutina. Y aunque desde niños sus ideas difieren de las mías, está sola y nos necesitamos. Disipar algunas manías... Ha visto el mundo por un agujero. Las Américas y el avión la asustan.

Mi padre experimentó una terrible decepción porque me negué a continuar los estudios.

-Los profesores juran que no te faltan ni talento ni empeño. Yo no pude ir a la Universidad y me ilusionaba que tú hicieses una carrera, la que te agrade. En México es mucho más fácil.

Pero yo me resistí. Heredé la terquedad. Ya que uno no puede disponer de libertad íntegra y el hombre vale lo que gana y consigue, al menos en los laboratorios sólo había que pasar lista, reportar las visitas y el resto de la jornada -de los consultorios a los camiones- me pertenecía. No alcanzaba, ni en hipótesis, a soportar la sujeción de un horario inalterable, el ocupar un lugar fijo, esa asfixia de las cuatro paredes, el cerco que te tienden los mismos rostros inertes. Y no respirar el aire exterior ni bucear en el espectáculo, de colores y de líneas, a que tanto se prestaban mis deslazamientos.

En esos intermedios -el copioso excedente de su actividad oficial- mi gran deleite se centraba en leer, observar gestos, dichos y episodios volanderos, encontrar, cuando no se les aguarda, a los conocidos, trabar relaciones que si bien no persisten te graban el hermoso acento de los ecos y de los contactos. Y, sobre todo, preguntarme, con apremio vital, tras mi disfraz de frivolidad, cuál era mi raíz, el punto de partida de mi ser. ¿Acaso el país -áspero y de secular sedimentación- que «ellos», en sus citas ocasionales, en su verbal paladeo de costumbres, tipos y anécdotas, solían evocar? ¿No era la referencia carnal de mi abuela muerta -el jadeo de su respiración- que sucesivas sombras ocultarían? Una y otra se manifestaban como lejanías escurridizas, en tanto que invisibles, moldes de una sensación obsesionante de soledad y desamparo, mientras que mi padre -esa contracción severa en su frente, la quietud desesperada de su mano sobre las mesas de café, el tono destemplado de sus órdenes- representaba, hasta en el signo estáticamente agresivo de su figura, una insaciable protesta.

No sé cuándo empezó este afán de averiguar la razón o sinrazón de «su» guerra que a mí, tal el juicio de los extraños, no me incumbía y sólo de una manera refleja y distante me afectaba. Fue, al principio

ansia de detalles e historias menores que proporcionasen una idea clara del conjunto, el prestar anhelantes oídos a los relatos casuales y al dictamen –moral- de aquellos que gustan de escupir juicios rotundos. La tendencia se manifiesta de manera esporádica, discontinua, sin conciencia precisa de la finalidad que nos impulsa y que únicamente el mismo proceso revela. Te interesan, de inmediato, los aspectos parciales y acabas por captar una magnitud, una dimensión insospechada de las cosas y, de los "actores".

Es el riesgo cuando el intento de conocer no se produce por simple deseo abstracto, por una modalidad del juego, sino que se centra en criaturas vivas, en su especial corporeidad. Por tanto, se erigen en nudo de nuestra existencia.

Porque desde la muerte de la abuela, él y yo, si bien fuera en breves pero diarias alusiones, o elusiones, quedamos frente a frente en nuestro círculo, atados codo con codo. (Mi madre se había excluido, era si acaso un reproche mudo.) Y esa actitud de mi padre constituía un enigma que necesitaba descifrar. Me daba la impresión de que estaba ausente, de prestado en este tiempo y lugar, y que todo su empeño para ganar el pan significaba una consecuencia pueril de la pasada enajenación.

¿Quimera? Frente a una pirámide: muertos y perseguidos, heroísmos propios y contrapuestos, todos en la balanza de la narración, de atropellos, crímenes y ruinas comunes, él sólo invocaba -antojándosele sobrados— unos vocablos mágicos, cáscaras de nuez flotantes en un río que se salió de cauce: Constitución, libertad, democracia, progreso, república, sufragio, ciudadanía.

Pero yo escapaba a la calle -al meollo de México, siempre multicolor y de atmósfera tensa- de noche o de mañana, y toda la protesta paterna se desvanecía, volvíase anacrónica. La arrastraban borbotones de luz y el múltiple crujido de las exclamaciones y el ambiente tangible, como la pulpa de una fruta que a fuerza de ácidos y azúcares amenaza pudrirse.

Manuel Andujar, *Cita de fantasmas*[145]

[145] Capítulo 2. Barcelona, Editorial Laia, 1984 (páginas 17 a 23). El título dado al fragmento es nuestro. *Argumento*: Ricardo Estella, hijo de emigrados de la guerra civil en Méjico, empieza a indagar las razones que impulsaron a su padre y a los círculos de emigrados que frecuenta, a participar en la guerra. Inicia una investigación particular del asunto que le permitirá reconstruir las conductas de varios protagonistas de la contienda. Entre esos héroes y antihéroes le atrae la discutida y equívoca figura de Jaime Trias, del que recoge contradictorios informes y opiniones y que para Ricardo es como una clave para entender la lucha. Reivindicada la figura de Jaime Trias, puede emprender una vida liberada, independiente, que lo identifica con el país adoptivo (Méjico) y con la mujer que, según él, lo encarna.

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Localización espacio-temporal de la novela y del texto seleccionado.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido del texto seleccionado. Tema principal y temas secundarios.
2.2. Estructura del contenido del capítulo.
2.3. Personajes: caracterización y episodios que protagonizan.
2.4. Aspectos sociales que se detectan en el texto.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador. Grado de implicación en lo narrado.
3.2. Análisis lingüístico: palabras, expresiones y figuras literarias que llamen la atención.

4. Conclusión
4.1. Posición del autor ante los acontecimientos que relata.
4.2. Opinión personal sobre el texto seleccionado.

Comentario

Cita de fantasmas, "una interpretación transterrada del máximo conflicto y del más agudo problema español de este siglo"[146], se publicó en Barcelona (Editorial Laia) en 1984. En Méjico, el hijo de un exiliado –la "generación de los cachorros", como la ha llamado el autor- indaga en un misterioso personaje de los oscuros años de la lucha. Ese análisis, para el que se hace necesario recopilar múltiples y contradictorias pistas, aborda una visión poco convencional y nada complaciente de la guerra. La trama sirve para que el protagonista, Ricardo Estella, tenga una postura propia respecto de los republicanos y de las razones de un conflicto del que él es víctima involuntaria.

[146] "Manuel Andújar según Manuel Andujar" en *Lares y penares*, edición de Santos Sanz Villanueva, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1995.

Esta obra muestra una vez más la insobornable y hasta tozuda independencia del autor: en ella la vida del exilio aparece sin condescendencias ni idealismos pero con todo el respeto que le merece a un autor que padeció este exilio durante casi treinta años.

La novela está localizada en Méjico, concretamente en Veracruz, como podemos comprobar en el segundo párrafo del texto seleccionado, que corresponde al inicio de la novela, y su acción se desarrolla alrededor de los años 50 según se desprende también del contenido del texto pues en el cuarto párrafo habla de la muerte de la abuela de Ricardo en 1940 cuando él era un adolescente, y su indagación (eje argumental de la novela) la inicia siendo ya un hombre materialmente emancipado de su familia y psicológicamente dependiente de una historia pasada que a él no le tocó vivir.

El *tema* principal del texto son los sentimientos del protagonista por su condición de "hijo de exiliado". Otros temas son: la nostalgia y desazón del padre propias del que, habiendo sido echado de su país, no acaba de amoldarse al de acogida; los sueños "utópicos" de los emigrados, compartidos en sus reuniones; el "despego" de esos sueños por parte de sus hijos y su adaptación al medio que conocen; la historia de la tía Asunción; y los motivos por los que el joven Estella quiere indagar en el pasado de sus mayores.

Al hilo de esos temas el capítulo seleccionado se *estructura* en tres partes. La primera estaría constituida por el primer párrafo en el que el narrador diserta sobre la postura de los historiadores ante acontecimientos humanos que, para ellos, solo son unas fechas (1936 y 1939), es decir, la del inicio de la guerra civil y la de la derrota definitiva de los republicanos. En la segunda parte el narrador-protagonista comienza hablando de su padre, "actor humilde", probablemente aturdido, de la "contienda finita", de su sentimiento de naufragio, y continúa con el relato de la muerte de su abuela siendo él un adolescente, etapa de la que también habla (las visitas junto al padre a las reuniones de emigrados, sus años del Instituto, la adaptación de los jóvenes al contexto mejicano, las cartas de la tía Asunción dando noticias de España...). La tercera parte se inicia con la decisión de Ricardo de no continuar sus estudios y la decepción del padre por ello, y continúa con la reflexión acerca de sus raíces y la relación con su progenitor al que cada día nota más "distante",

motivo que le llevará a indagar sobre el pasado, sobre las causas de la lucha y del exilio.

Los *personajes* que aparecen en el texto podrían reducirse a dos: el narrador (Ricardo Estella) y su padre. La abuela, la tía, la madre (a la que solo se menciona dos veces y de manera fugaz), los amigos del padre y sus propios compañeros de Instituto, no son más que referentes externos de estos dos personajes unidos por lazos familiares y de perplejidad ante lo que ocurre a su alrededor.

El perfil de Ricardo Estella, protagonista de la novela, aparece ya dibujado en este su segundo capítulo. Hijo de exiliado, considera que los historiadores del conflicto que dio origen al exilio se quedan en la manera en que se resolvió, pero no observan sus consecuencias. Él y su padre, su padre y él, son esas consecuencias. Y su análisis se retrotrae al momento del entierro de la abuela en la que el adolescente, "casi una prolongación del traje de luto que le prestó Quintanar" a su padre, acompaña a este en esa situación con una entereza de adulto: "Te has portado como un hombre". Tal vez es en esos instantes en el que ambos están más unidos. Las reuniones de exiliados anclados en el pretérito y la coexistencia, en el Instituto, de "dos himnos, dos banderas tricolores, ideas categóricas del bien y del mal" son observadas por el protagonista como algo que, paulatinamente, le separa del padre. Quizá por eso, para no romper totalmente el vínculo paterno, para saber "cuál era mi raíz, el punto de partida de mi ser", es por lo que le nace el "afán" de averiguar la razón o la "sinrazón" de la guerra de su padre que a él "solo de manera refleja y distante" le afecta. Y a ese afán se dedicará en cuerpo y alma durante el resto de la novela que finalizará cuando, tras la reivindicación de la figura de Jaime Trias, el joven hijo de emigrado pueda cerrar esa etapa de la vida de su padre y de la suya propia.

El padre responde al esquema del hombre que ha sido separado bruscamente de sus raíces y que, por ello, cubre de añoranza, nostalgia y desconcierto su vida en el exilio. El mismo narrador hace explícita esa figura cuando dice: "para mi padre, actor humilde, probablemente aturdido, de la contienda finita, el eco y la reflexión de la guerra civil española se iniciaron al desembarcar en Veracruz y sospecho que no concluirán hasta su muerte". Con esa sensación de naufragio entierra a su madre en 1940, momento que aprovechan sus correligionarios para pronunciar un discurso político que les hace

mantener la ilusión de estar aún en la España prebélica. Con una vaga esperanza de volver a su país, sigue manteniendo el contacto con los otros exiliados para luchar por sus ideales y para rememorar los años previos al éxodo. Con el deseo de recuperar parte de sus raíces familiares, prepara el viaje a América de su hermana Asunción, soltera, arisca, y de ideas contrarias a las suyas, pero necesaria en el núcleo familiar: "Nos hace falta. ¿Quién gobierna este cotarro si tu madre es casi una inválida?". En esta lucha del emigrado por conservar sus lazos por una parte, y por crear un futuro en el nuevo país para su hijo por otra, por otra la decisión de éste de no ir a la Universidad constituye "una terrible decepción". Y vuelve a invocar los "vocablos mágicos" que le llevaron a tomar parte en el ahora pasado de España: "Constitución, libertad, democracia, progreso, república, sufragio, ciudadanía". Por creer en todos ellos pagó el precio del exilio; está en su derecho de pronunciarlos.

Con respecto a los *aspectos sociales* reflejados en el texto, el que planea sobre todos los demás es el de una de las consecuencias de la guerra civil española para los perdedores de la misma: el exilio. Este exilio que globalmente supone una escisión en la sociedad española de posguerra, la de los que se fueron y la de los que se quedaron, particularmente también significa la división sentimental de los que lo sufren: por una parte, están en otro país, el de acogida, y necesitan adaptarse a él para sobrevivir; por otra, su corazón, sus raíces, no se han movido de España a la que les unen lazos familiares (como el caso de la tía Asunción en el texto) y los recuerdos, tanto personales como políticos (las reuniones de los exiliados que se mencionan en el texto en las que hacen planes y discuten sobre un hipotético regreso a España y a la situación política previa a la guerra civil).

En el caso de este capítulo y de la novela en general hay un aspecto vital y social más: el de la situación de los hijos de los exiliados. Niños, o no nacidos aún, al emprender sus padres el exilio, sus raíces "sociales" pertenecen, por lógica, al país donde nacieron o crecieron. Pero participan, de algún modo, del "extrañamiento" de sus padres. Y esto es así porque en su entorno familiar inmediato se respira el aire de los dos mundos: el de España en sus padres y los amigos de estos, y el de Méjico, en el que en lugares como el Instituto conviven los hijos del exilio y los otros. Pero la calle y el ambiente los van desconectando de ese mundo pasado que ya no es el suyo y terminan encontrándose en la difícil disyuntiva de vivir "su" presente o seguir

"pegados" al pasado de sus padres. La ley de la vida impone la primera opción y el despego y el sentimiento de traición a sus mayores hace mella en los jóvenes. Algunos, como el protagonista de la historia, intentarán resolver esta cuestión indagando sobre el pasado para vivir en libertad el presente.

El *narrador*, en primera persona, presente en este capítulo y en toda la novela, produce al lector la sensación de acercamiento al conflicto vital que hemos mencionado. Él es parte de esa historia que cuenta y a través de sus palabras nos llega la angustia de su padre y los amigos de este por lo que han perdido, y su propia desazón al no saber, tampoco él, a dónde pertenece. De ahí que en el texto se mezclen los recuerdos de infancia y adolescencia (la muerte de la abuela, el Instituto, la decisión del padre de invitar a la tía, a la que no conoce, su negativa a seguir estudiando) con sus sentimientos de hombre joven que quiere empezar a vivir una nueva vida, la suya, para lo cual debe invocar a los "fantasmas" de la antigua, la de su padre.

En el *aspecto lingüístico* destaca la perfección formal del relato no exenta de un cierto retoricismo que se puede apreciar en el uso de algunos sustantivos y adjetivos un tanto "peculiares" como: *usanza nominativa, zozobra viva, anónima impronta, precario o avariento honor, sueño encrespado, enconada nostalgia, anhelo utópico, circunstancia embargante, bella testa decadente*... Tampoco faltan palabras y expresiones populares que descargan al texto del barroquismo que le es propio al autor. Así, el entierro de la abuela fue en "*los* abriles de 1940"; el padre, al salir de sus reuniones, *despotricaba* si no le había gustado alguien de las mismas; la tía le escribía, acusadora, al padre que "¡si no te hubieras metido en *belenes* y repúblicas, otro gallo te cantaría!", y el padre disculpa su genio porque tuvo un desengaño amoroso: su novio "se había *liado* en Madrid con una *lagarta*" y, además, "ha visto el mundo por un agujero"; el narrador y su padre, desde la muerte de la abuela, habían quedado atados "codo con codo". Asimismo, en el vocabulario de las obras de Manuel Andujar no es infrecuente encontrar algunos neologismos (como "finústicos" aplicados a los modales de un exilado que equivaldría a "elegantes" pero en tono peyorativo), arcaísmos (como "remembranza" por recuerdo) y americanismos (como "departamento" por piso o apartamento o "auto" por coche).

Pero donde se manifiesta la riqueza expresiva del autor es en el uso de las *imágenes*, *metáforas* y *comparaciones* que le dan un aire poético a su prosa. Por ejemplo, la madre del narrador, al morir la abuela, es "flauta de sucesivos ataques histéricos"; el padre recibe, "áridas las pupilas", los pésames; los ojos de la abuela muerta son "dos hojas pisoteadas"; y él, el narrador, al lado de su padre, en el entierro, "era una prolongación del traje de luto que le prestó Quintanar". En el Instituto, en Méjico, refiriéndose a los hijos de los exiliados dice que "los niños se disfrazaban con el ropaje de los cargos y representaciones que los adultos no olvidaban aún" y, al crecer, en sus paseos por las calles de Méjico, "penetraba en el olfato el tufo de los aceites ocres que se fríen y chisporrotean como guiños de cohetes en las esquinas de los barrios". La tía Asunción, según el padre, "es fuertecilla de genio, pero miga de pan tierno bajo la corteza", y las palabras del exiliado (constitución, libertad, democracia...) son, para el hijo, "vocablos mágicos, cáscaras de nuez flotantes en un río que se salió de cauce".

Otro rasgo peculiar de Andújar es la fina *ironía* con que trata algunos asuntos y personajes. Por ejemplo, para los historiadores de la guerra civil, esta comienza, "a su sabio entender", en 1936 y termina en 1939. Y eso es todo; lo de después no importa. Rivera, un exiliado de "varias ocupaciones inestables", de "bella testa decadente", es invitado a las reuniones de exiliados "para mantener un melancólico vestigio de la castiza estirpe señoril venida a menos". Al padre de Ricardo le llega una carta de "tía Asunción, soltera, allá en el pueblo burgalés donde, según las crónicas, surgió nuestro magnífico apellido", y en esa carta cuenta, "con pulcra caligrafía monjil y frases de misa y olla", algunas incidencias del lugar.

Esta ironía con que trata cuestiones que para el autor probablemente fueron muy serias y dolorosas (como la ocultación de una parte de España a los que se quedaron en ella, o el papel decorativo de algunos aristócratas en el conflicto, o la escisión familiar por causa del mismo) muestra la posición del autor ante los acontecimientos que relata: un cierto distanciamiento objetivo de posibles posturas "enconadas" (uno de sus adjetivos preferidos) que no pueden modificar el resultado del conflicto ni curan heridas como la de la nostalgia de la ausencia y la del sabor amargo de la derrota. Y es que en todas las obras de Andujar sobre España, sus gentes, el exilio, el regreso... se aprecia una actitud ética, moral, del pasado y del

presente. Hay una postura de denuncia, es cierto, de compromiso con el hombre, pero sin consignas, sin gritos ni aspavientos.

La historia humana que se cuenta en *Cita de fantasmas*, parte de la cual se refleja en el texto seleccionado, forma parte de esa "intrahistoria" que defendió Unamuno y que ya había ensayado previamente Galdós en sus "Episodios Nacionales". Por eso este texto resulta tan conmovedor: lo que relata, lo que siente el narrador, podría habernos ocurrido a cualquiera si hubiésemos padecido el exilio o hubiéramos sido "hijo de exiliado".

Un pueblo, un viajante y una escuela

En Taracena no hay vino tinto, noble como la sangre de los animales, oloroso y antiguo como una medrosa historia familiar. En Taracena tampoco hay parador. Ni posada. En Taracena hay una taberna fresca, limpia, con el suelo de tierra recién regado. La tabernera tiene una niña muy aplicada, una niña de diez años que se levanta de la siesta, sin que nadie la avise, para ir a la escuela.

Taracena es un pueblo de adobes, un pueblo de color gris claro, ceniciento; un pueblo que parece cubierto de polvo, de un polvo finísimo, delicado, como el de los libros que llevan varios años durmiendo en la estantería, sin que nadie los toque, sin que nadie los moleste. El viajero recuerda a Taracena deshabitado. No se ve un alma. Bajo el calor de las cuatro de la tarde, sólo un niño juega, desganadamente, con unos huesos de albaricoque. Un carro de mulas -la larga lanza sobre el suelo- se tuesta en medio de una plazuela. Unas gallinas pican en unos montones de estiércol. Sobre la fachada de una casa, unas camisas muy lavadas, unas camisas tiesas, rígidas, que parecen de cartón, brillan como la nieve.

El viajero habla con la tabernera.

-¿Hay agua en el pueblo, señora?

-Sí, señor, mucha agua. Y muy buena. Aquí tenemos la misma agua que en la capital. Y toda la que queremos.

El viajero sale de nuevo al camino; como es el primer día lleva las piernas algo torpes y cansadas. La tabernera se asoma a la puerta, a despedirlo.

-Adiós, que tenga usted suerte. ¿Va usted a Zaragoza?

-Adiós, señora, muchas gracias. No, le aseguro que no voy a Zaragoza.

El viajero piensa en la despedida de los hombres que van de

camino, que es un poco la despedida a las gentes a las que no se volverá a ver jamás. El adiós, que tenga usted suerte, que dice la campesina, o la tabernera, o la lavandera, o la arriera, o la pastora, es una despedida para siempre, una despedida para toda la vida, una despedida llena, aun sin saberlo, de dolor: un adiós, que tenga usted suerte, en el que se ponen el alma y los cinco sentidos.

[...]

En el comedor había dos hombres, viajantes de comercio, según averiguó después, tomando café. Estaban ya cenados, pero preferían dejar pasar un rato antes de irse a la cama. Uno de los viajantes, el más viejo, leía un periódico que se llama *Nueva Alcarria*. El otro, el joven, apuntaba sus cuentas en un cuaderno. El viajero se sentó delante de su plato de huevos fritos con chorizo.

-Buenas noches.

-Que aproveche, buenas noches.

-¿Ustedes gustan?

-Gracias, ya hemos cenado.

Los viajantes dejaron, uno, la lectura, y el otro, su escritura, y miraron para el viajero. Los dos tenían ganas de preguntar, sobre todo el joven, pero al principio, esa es la verdad, no se decidieron. El viejo tenía un aire taciturno, sombrío, preocupado. El joven, por el contrario, era un hombre locuaz, bajito de estatura, servicial, que procuraba hacerse simpático. Se llamaba Martín y era representante de una fábrica de alpargatas con piso de cáñamo o goma, a elegir. El viajero supo más tarde que el viajante de más edad solía trasladarse de un lado a otro en coche de línea y, cuando no podía, a pie. Martín, en cambio, andaba siempre en bicicleta y tenía un concepto deportivo de la existencia.

-Con mi corcel de acero en buenas condiciones -llegó a decirle al viajero- soy capaz de ir a vender alpargatas al fin del mundo.

El viajero no lo había dudado ni un solo momento.

-Y para correr cualquier artículo, hay que echarle simpatía y aguantar; mucha simpatía y mucho aguante, si no, no hay nada que hacer.

-¿Y usted no vende más que alpargatas?

-No, señor, yo vendo todo lo que falta. ¿Que en un pueblo no tienen botones, o algodón de zurcir, o papel de cartas? Pues yo voy, escribo una tarjetita postal a la casa, y a otra cosa. Corriendo un solo artículo no sacaría uno para los gastos.

Al comedor se entra por la cocina. En la cocina cenaban, cuando entró el viajero, la posadera y los suyos.

-En estos pueblos son muy zorros, ¿sabe usted?

El viajante, mientras hablaba, estaba liando un pitillo de la petaca del viajero.

-En cuanto que uno se duerme en las pajas ya le están haciendo la cusca[147]. Pero eso no viene mal, así se va uno espabilando.

El viajante chupa del pitillo y ladea la cabeza. El otro viajante dobló ya su periódico y mira en silencio.

-Porque España es un pueblo muy inculto, aquí no hay cultura, hay mucho analfabeto. Yo, aquí donde usted me ve, tengo tres años del bachiller. Pero no me quejo; voy viviendo, y con eso ya me conformo. Ya me haré rico alguna vez si puedo, y si no, pues mire..., ¡de tal día en un año! Ahora procuro hacer vida sana y tomar bien el aire, ya sabe usted lo que se decía antiguamente: para tener la mente sana hay que tener el cuerpo sano. Yo me eduqué en los salesianos; algunos compañeros míos son ahora médicos o aparejadores y viven como príncipes. No los trato porque no me da la gana; cuando los salude quiero ser tanto como ellos y tener mi casa como Dios manda, yo soy muy orgulloso.

-Es verdad.

-Pues claro que sí, una gran verdad. De los mismos materiales nos han hecho a todos.

El viajante, después de su confesión, pregunta al viajero, como quien no quiere la cosa:

-¿Y usted?

-Pues yo, ¡ya ve!

-Cuando me dijeron que había un señor nuevo pensé si sería de la fiscalía.

-Pues no, gracias a Dios no soy de la fiscalía.

El viajante está algo desorientado.

-Porque viajante no será, vamos, digo yo. Nos hubiéramos encontrado en otras partes.

-Claro

[147] *Hacer la cusca*: molestar, fastidiar a una persona.

[...]

La escuela de Casasana es una escuela impresionante, misérrima, con los viejos bancos llenos de parches y remiendos, las paredes y el techo con grandes manchas de humedad, y el suelo de losetas movedizas, mal pegadas. En la escuela hay -quizá para compensar- una limpieza grande, un orden perfecto y mucho sol. De la pared cuelgan un crucifijo y un mapa de España, en colores, uno de esos mapas que abajo, en unos recuadraditos, ponen las islas Canarias, el protectorado de Marruecos, y las colonias de Río de Oro y del golfo de Guinea; para poner todo esto no hace falta, en realidad, más que una esquina bien pequeña. En un rincón está una banderita española.

En la mesa de la profesora hay unos libros, unos cuadernos y dos vasos de grueso vidrio verdoso con unas florecitas silvestres amarillas, rojas y de color lila. La maestra, que acompaña al viajero en su visita a. la escuela, es una chica joven y mona, con cierto aire de
ciudad, que lleva los labios pintados y viste un traje de cretona muy bonito. Habla de pedagogía y dice al viajero que los niños de Casasana son buenos y aplicados y muy listos. Desde afuera, en silencio y con los ojillos atónitos, un grupo de niños y niñas mira para dentro de la escuela. La maestra llama a un niño y a una niña.

-A ver, para que os vea este señor. ¿Quién descubrió América?

El niño no titubea.

-Cristóbal Colón.

La maestra sonríe.

-Ahora, tú. ¿Cuál fue la mejor reina de España?

-Isabel la Católica.

-¿Por qué?

-Porque luchó contra el feudalismo y el Islam, realizó la unidad de nuestra patria y llevó nuestra religión y nuestra cultura allende los mares.

La maestra complacida, le explica al viajero:

-Es mi mejor alumna.

La chiquita está muy seria, muy poseída de su papel de número uno. El viajero le da una pastilla de café con leche, la lleva un poco aparte y le pregunta:

-¿Cómo te llamas?

-Rosario González, para servir a Dios y a usted.

-Bien. Vamos a ver, Rosario, ¿tú sabes lo que es el feudalismo?

-No, señor.

-¿Y el Islam?

-No, señor. Eso no viene.

La chica está azarada y el viajero suspende el interrogatorio.

El viajero almuerza pronto, a eso de las once, y después se va a una taberna, a una de las escasísimas tabernas que hay en Casasana, a charlar con algunos hombres que han hecho un alto en el trabajo. La gente de Casasana es muy trabajadora, tanto, que les llaman cuculilleros (por cuclilleros) porque, para poder madrugar y marchar al campo en seguida, duermen, según se murmura, en cuclillas: en cuculillas, como dicen ellos.

Camilo José Cela, *Viaje a la Alcarria*[148]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra: su trascendencia.
1.2. Localización espacio-temporal de los textos seleccionados.

2. Análisis del contenido
2.1. Temas de los textos: relación que guardan entre sí.
2.2. Los personajes y su caracterización. Presencia de ciertos tópicos en esta caracterización.
2.3. Aspectos de la sociedad española de la época que se reflejan en los textos.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipologías textuales utilizadas: su significación y su sentido.
3.2. Tipo de narrador y grado de implicación del mismo.
3.3. Análisis lingüístico: Vocabulario y expresiones más significativas. Recursos estilísticos.

4. Conclusión

[148] Madrid, Espasa Calpe, 1984, Colección Austral, nº 1141. El título genérico de los textos es nuestro.

Comentario

Con *Viaje a la Alcarria*, publicado en 1951, Cela se convierte en el iniciador de un nuevo género de la narrativa de posguerra: el libro de viajes. Su importancia en relación con los libros de viaje de tipo testimonial no reside en lo social o documental sino en que, habiendo renovado el género, servirá a aquellos de modelo dictando sus características. Después de este escribirá otros como *Del Miño al Bidasoa* (1952), *Primer viaje andaluz* (1959), *Viaje al Pirineo de Lérida* (1965)...

Se trata de libros con cierto carácter documental y en los que se recogen artísticas descripciones de paisajes y una amplia galería de tipos curiosos, libros en los que no hay una denuncia social explícita de la España franquista (sí en los libros posteriores de otros autores pertenecientes al "realismo social" como Goytisolo), libros, en fin, en los que Cela ofrece todo tipo de personajes y situaciones de la vida cotidiana que observa con detalle sin emitir juicio alguno.

Viaje a la Alcarria es el resultado del recorrido de Cela por esta comarca española que se extiende por las provincias de Guadalajara y Cuenca, comenzado el 6 de junio de 1946 y concluido el día 15 del mismo mes. El "viajero" va visitando los pueblos y los campos de la región alcarreña concluyendo el viaje en Pastrana.

Cela ofrece una visión de la Alcarria que es el resultado de una transformación artística, de alto mérito literario, pero que no transmite las impresiones que el ambiente y las gentes dejan en el ánimo del viajero. La sensación de veracidad existe, pero no se logra mediante el testimonio sino mediante la creación de una distancia entre el viajero y el mundo que contempla, manteniéndose alejado de él mientras lo muestra. Se trata de un distanciamiento objetivador que evita cualquier intromisión del narrador. Hay en el libro una renuncia a todo comentario o reflexión de tipo ensayístico.

En resumen, *Viaje a la Alcarria* es un libro que deleita y entretiene por su gracia. Su valor literario es indiscutible, e inicia la vuelta al género. Como relato de viaje por las tierras de España carece de dimensión social y testimonial, según hemos dicho, siendo lo mejor de la obra su prosa recortada, concisa. Basándose en este relato, otros escritores añadirán una intención testimonial y social. Así, el libro de

viaje se convertirá en un documento del estado en que se encontraban las zonas más olvidadas y míseras de España.

Los textos seleccionados se localizan en el pueblo de Taracena, en una posada de otro pueblo, Trillo, y en la escuela de la localidad de Casasana. Los tres lugares pertenecen a la provincia de Guadalajara y a la región que da título al libro: la Alcarria. Los años del recorrido de Cela son los años 40, lo que explica algunos detalles como la construcción con adobes de Taracena y la existencia de una sola taberna; el medio de transporte del viajante (la bicicleta) y los productos que representa (alpargatas con piso de cáñamo o de goma); y la miseria (física y pedagógica) de la escuela de Casasana. Son los años de la posguerra y la situación de estos pueblos es un reflejo de la pobreza y carencias de todo el país.

En cuanto a los *temas*, el primer texto se refiere a la realidad rural de Taracena, pueblo agrícola del que se destaca la abundancia y claridad del agua y la afabilidad de sus gentes; el segundo trata del oficio de "viajante" (o representante) y el tercero del ambiente escolar, pedagógicamente caduco, del pueblo de Casasana. Estos textos guardan relación en el hecho de constituir tres parcelas distintas de un mismo espacio: el rural.

Los *personajes* de los textos, "por orden de aparición", son los siguientes:

- El viajero (Cela), que aparece en los tres fragmentos, que hace preguntas a los otros personajes (y a veces es preguntado por ellos) a lo largo de su relato y que, a través de estas preguntas, conoce detalles de los lugares que visita (como el de la "bondad" del agua de Taracena) y de las personas con las que habla (como lo que vende el viajante, el nombre de la mejor alumna de la escuela y los conocimientos de esta). De este viajero no se ofrecen muchos detalles físicos ni psicológicos (solo se dice en el primer texto que "lleva las piernas algo torpes y cansadas"); únicamente se informa sobre sus acciones: "El viajero *sale* de nuevo al camino", "el viajero *se sentó* delante de sus huevos fritos con chorizo", "el viajero *le da* una pastilla de café y leche, la *lleva* un poco aparte...", el viajero *suspende* el interrogatorio", "el viajero *almuerza* pronto, a eso de las once, y después *se va* a una

taberna... a *charlar* con algunos hombres que han hecho un alto en el trabajo"...

- La tabernera de Taracena que "tiene una niña muy aplicada... que se levanta de la siesta... para ir a la escuela" y que se siente muy orgullosa del agua de su pueblo: "aquí tenemos la misma agua que en la capital. Y toda la que queremos". Se muestra amable y un tanto curiosa, lo que parece corresponder al tópico de las mujeres pueblerinas.
- Los viajantes de comercio, uno más joven y otro mayor. Este último lee un periódico y tiene "un aire taciturno, sombrío, preocupado". El joven, que se llamaba Martín, "era un hombre locuaz, bajito de estatura, servicial, que procuraba hacerse simpático", y es el que entabla conversación con el viajero. Tiene cierto sentido del humor (llama, retóricamente, "corcel de acero" a su bicicleta) y responde a la idea habitual de la época acerca de la simpatía, tenacidad y aguante de que ha de disponer un viajante. Pese a su talante servicial no duda en calificar de "zorros" a los habitantes de la zona y, ante el viajero, presume de tener estudios, hacer vida sana, haberse educado con los salesianos y ser muy orgulloso.
- La maestra "es una chica joven y mona", con cierto aire de ciudad, que "lleva los labios pintados y viste un traje de cretona muy bonito". Habla de pedagogía y dice al viajero que los niños de Casasana "son buenos y aplicados y muy listos" y, para demostrar su afirmación, empieza a preguntar a los niños (como si se encontrasen ante un inspector de Educación) cuestiones de Historia a las que estos contestan "de corrido", sin razonar. Por su actitud, representa el tópico de la maestra de escuela de esos años, joven y recatada.
- La niña de la escuela, Rosario González, "muy seria y muy poseída de su papel de número uno" que, cuando el viajero le interroga sobre el sentido de lo que le ha preguntado la maestra, se siente desconcertada. Es la típica "empollona" que repite como un papagayo las lecciones sin comprenderlas.

Los textos seleccionados reflejan unos *aspectos de la sociedad española* muy concretos. En el primer texto, Taracena aparece como un pueblo pobre: no produce vino tinto (que, al parecer, sería algo esperable en un pueblo agrícola); no tiene parador ni posada; sus casas son de

adobe[149] (uno de los materiales de construcción más pobre); y hace mucho calor. Además, parece deshabitado; es uno de los muchos pueblos de la España de entonces que subsistían por inercia.

En el segundo texto, la forma de ganarse la vida los viajantes, desplazándose en "coche de línea" o en bicicleta, alojándose en pensiones o posadas baratas, y vendiendo "alpargatas con piso de cáñamo o goma" (calzado habitual en la España rural, y en algunas clases sociales de la urbana, entonces), nos indica la dureza de este trabajo que hoy, con el progreso tecnológico de la sociedad, ha dejado de ser un oficio de "fracasado" (como parece sentirse el viajante más joven). En este texto, y en boca del tal Martín, se hace una crítica del analfabetismo de las zonas rurales, ignorancia cultural que sus habitantes suplen con desconfianza y picardía (de ahí lo del adjetivo "zorros" que les aplica el viajante), analfabetismo que contrasta con su supuesta preparación como bachiller y con las profesiones de sus compañeros de escuela: médicos y aparejadores "que viven como príncipes".

El tercer texto nos muestra también la pobreza de estos pueblos en lo que respecta a sus instalaciones escolares: la escuela es "misérrima, con los viejos bancos llenos de parches y remiendos, las paredes y el techo con grandes manchas de humedad y el suelo de losetas movedizas, mal pegadas". Pero tiene, como todos los colegios de la época, un crucifijo, un mapa de España (con sus "colonias"), una banderita española... y una maestra joven y guapa que conoce la teoría pedagógica pero que aplica una práctica bastante caduca en nuestros días: la de la memorización. Los datos que se memorizan, eso sí, son históricos y corresponden a informaciones relevantes sobre nuestras "glorias nacionales" de entonces: Colón e Isabel la Católica.

En estos fragmentos Cela alterna dos *tipologías textuales* básicas en los libros de viajes: la narración y la descripción, introduciendo el diálogo con algunos de los personajes que encuentra para hacer más ameno el relato.

La narración es ágil, directa, y a veces nos transmite las sensaciones del viajero ante lo que ve (como la del carro de mulas en la plazuela

[149] *Adobe*: masa de barro mezclado a veces con paja, moldeada en forma de ladrillo y secada al aire, que se emplea en la construcción de paredes o muros.

de Taracena, las gallinas picando el estiércol, o la limpieza de la escuela de Casasana pese a su miseria), o sus reflexiones sobre determinadas cuestiones (como las despedidas a los hombres que van de camino, que son para siempre), o, simplemente, traslada al libro una pequeña historia contada por un personaje (por ejemplo, la del viajante joven).

Las descripciones, pese al pretendido objetivismo del relato, no están exentas de cierto colorido. Así, cuando el viajero describe Taracena, nos lo presenta como un pueblo gris y cubierto de polvo (por los materiales empleados en la construcción de las casas), además de solitario por ser la hora de la siesta. Solo un niño, una mula y unas gallinas dan sensación de vida al lugar en esas horas; ni siquiera las camisas tendidas se mueven: están "tiesas, rígidas", porque el sol las ha resecado, aunque brillan por su blancura. Pero la descripción más lograda, o al menos la que más impresiona al lector de hoy, es la de la escuela: es "misérrima, con los viejos bancos llenos de parches y remiendos...". Luego afirma que, para compensar tanto abandono, hay "una limpieza grande, un orden perfecto y mucho sol"; incluso detalla los enseres del aula: un crucifijo, un mapa de España, una banderita, libros y flores silvestres (amarillas, rojas y de color lila, como la bandera de la República). A la profesora la describe como "joven y mona, con cierto aire de ciudad", con "los labios pintados" y "un traje de cretona muy bonito", aspecto que contrasta con sus métodos pedagógicos más bien obsoletos.

Por lo que se refiere al diálogo, suele establecerse entre el viajero y alguno de los personajes y parece destinado a que el lector se implique en las situaciones que se presentan. El viajero habla poco, lo justo para informarse de lo que le interesa; los personajes se explayan un poco más, según la situación: la tabernera de Taracena contesta al viajero que en el pueblo hay mucha agua, y buena, y le desea suerte preguntándole si va a Zaragoza; el viajante joven que "era un hombre locuaz" le cuenta su vida al viajero, lo que vende, cómo lo hace, cómo son de zorros los pueblerinos, la incultura del país, sus estudios, dónde se educó..., y, por último, la niña de la escuela, más parca en palabras, se siente "azarada" ante las preguntas "de razonamiento" del viajero. En los tres casos el diálogo es vivo, dinámico, y responde a las características de cada personaje. Parece que el narrador intenta transcribirlo tal y como tuvo lugar, sin añadir adorno alguno.

El *narrador* de estos textos aparece en tercera persona y en presente (con lo que coincide el tiempo de lo narrado con el tiempo del narrador), refiriéndose a sí mismo como "el viajero" para darle mayor distanciamiento a lo narrado. Este narrador no se implica y si tiene alguna opinión o pensamiento los traslada al viajero para que parezca que no es él sino este último el que saca conclusiones. Con este desdoblamiento autor-narrador/viajero *el grado de implicación*, como hemos dicho, es mínimo y parece que habrá de ser el lector (ayudado un poco por el "viajero") el que valore los que se cuenta en el libro.

En el *aspecto lingüístico* hay que reseñar, junto con la naturalidad en el lenguaje y la simplicidad sintáctica que dominan en los textos seleccionados, un cierto lirismo en la descripción del paisaje por medio de algunas *imágenes* y *comparaciones* y en el ritmo de determinadas enumeraciones, y una *ironía* subliminal en la trascripción de los diálogos del viajero con el viajante y con la niña y en el gentilicio de la gente de Casasana.

Así, en el texto referente a Taracena, lo primero que se dice de este pueblo es que en él "no hay vino tinto, noble como la sangre de los animales, oloroso y antiguo como una medrosa historia familiar", ni parador, ni posada. Luego se nos ofrece la imagen de un pueblo de adobes, "un pueblo de color gris claro", un pueblo cubierto de polvo "como el de los libros que llevan durmiendo varios años en la estantería", un pueblo donde un carro de mulas "se tuesta en medio de una plazuela". Cuando el viajero "piensa" en la despedida de la tabernera poetiza sobre el sentido de esta despedida diciendo, hiperbólicamente, que es un adiós "en el que se ponen el alma y los cinco sentidos".

En el segundo texto toda la expresividad lingüística recae en la conversación del viajante. A su bicicleta la denomina, metafóricamente, "corcel de acero" y declara que con ella es "capaz de ir a vender alpargatas al fin del mundo". Además, repite, de forma paralelística, el esfuerzo de su profesión, "hay que echarle simpatía y aguante; mucha simpatía y mucho aguantar". Después va desvelando su filosofía vital con una serie de expresiones y frases hechas populares y tópicas: "en cuanto uno se duerme en las pajas ya le están haciendo la cusca". A pesar de haber estudiado está trabajando de viajante, pero no se queja, ya se hará rico alguna vez y si no "¡de tal día en un año!"; ahora procura hacer vida sana porque "para tener la

mente sana hay que tener el cuerpo sano". Como sus compañeros de colegio "viven como príncipes" no los trata; cuando los salude quiere ser tanto como ellos porque es muy orgulloso ya que "de los mismos materiales nos han hecho a todos". Se trata de una filosofía muy peculiar y llena de tópicos que le sirve a Cela para presentarnos un tipo humano muy abundante en la posguerra.

En el tercer texto, la ironía del narrador, que ya hemos observado en el texto anterior, se hace manifiesta, eso sí, sin acritud. La escuela es "pobre pero limpia" y en ella hay una "banderita" y un grupo de niños y niñas con unos "ojillos" atónitos, y la niña que expuso sus conocimientos sobre la historia de España ante el viajero es una "chiquita" muy seria. El uso de los diminutivos en los vocablos reseñados y la frase de buena educación de la niña "para servir a Dios y a usted", le confiere cierta ternura a ese relato irónico del viajero sobre la forma de "aprender" en la escuela. Cuando en el párrafo final del texto habla de la gente de Casasana, que es tan trabajadora que le llaman "cuculilleros" porque duermen en "cuculillas" (cuclillas), lo "pintoresco" del relato de Cela se hace evidente.

En *conclusión*, la espontaneidad y frescura de estos textos junto a su valor testimonial, hace de este "libro de viajes" de Camilo José Cela un género de amena lectura que, sin ser novelesco, nos muestra retazos de vida de unas gentes de España. Estas gentes, condicionadas por su contexto aparentemente idílico, aparecen ante el lector con una inocencia e ignorancia muy propias del mundo rural de entonces donde el progreso tecnológico no había enturbiado aún su naturalidad. A pesar de la "zorrería" de la que habla el viajante (que no es más que instinto de supervivencia), la Alcarria que recorre el autor en los años 40 no estaba contaminada todavía.

Lo joven y lo viejo

No sé a qué fueron debidas aquellas fiebres, que pasaron como una ventolera dolorosa, removiendo los rincones de mi espíritu, pero barriendo también sus nubes negras. El caso es que desaparecieron antes de que nadie hubiera pensado en llamar al médico y que al cesar me dejaron una extraña y débil sensación de bienestar. El primer día que pude levantarme tuve la impresión de que al tirar la manta hacia

los pies quitaba también de mí aquel ambiente opresivo que me anulaba desde mi llegada a la casa.

Angustias, examinando mis zapatos, cuyo cuero arrugado como una cara expresiva delataba su vejez, señaló las suelas rotas que rezumaban humedad y dijo que yo había cogido un enfriamiento por llevar los pies mojados.

-Además, hija mía, cuando se es pobre y se tiene que vivir a costa de la caridad de los parientes, es necesario cuidar más las prendas personales. Tienes que andar menos y pisar con más cuidado... No me mires así, porque te advierto que sé perfectamente lo que haces cuando estoy en mi oficina. Sé que te vas a la calle y vuelves antes de que yo llegue, para que no pueda pillarte. ¿Se puede saber adónde vas?

-Pues a ningún sitio concreto. Me gusta ver las calles. Ver la ciudad...

-Pero te gusta ir sola, hija mía, como si fueras un golfo. Expuesta a las impertinencias de los hombres. ¿Es que eres una criada, acaso?... A tu edad, a mí no me dejaban ir sola ni a la puerta de la calle. Te advierto que comprendo que es necesario que vayas y vengas de la Universidad..., pero de eso a andar por ahí suelta como un perro vagabundo... Cuando estés sola en el mundo haz lo que quieras. Pero ahora tienes una familia, un hogar y un nombre. Ya sabía yo que tu prima del pueblo no podía haberte inculcado buenos hábitos. Tu padre era un hombre extraño... No es que tu prima no sea una excelente persona, pero le falta refinamiento. A pesar de todo, espero que no irías a corretear por las calles del pueblo.

-No.

-Pues aquí mucho menos. ¿Me has oído?

Yo no insistí, ¿qué podía decirle?

De pronto se volvió, espeluznada, cuando ya se iba.

-Espero que no habrás bajado hacia el puerto por las Ramblas.

-¿Por qué no?

-Hija mía, hay unas calles en las que si una señorita se metiera alguna vez, perdería para siempre su reputación. Me refiero al barrio chino... Tú no sabes dónde comienza...

-Sí, sé perfectamente. En el barrio chino no he entrado... pero ¿qué hay allí?

Angustias me miró furiosa.

-Perdidas, ladrones y el brillo del demonio, eso hay.

(Y yo, en aquel momento, me imaginé el barrio chino iluminado por una chispa de gran belleza.)

El momento de mi lucha con tía Angustias se acercaba cada vez más, como una tempestad inevitable. A la primera conversación que tuve con ella supe que nunca íbamos a entendernos. Luego, la sorpresa y la tristeza de mis primeras impresiones habían dado una gran ventaja a mi tía. «Pero -pensé yo, excitada, después de esta conversación- este período se acaba.» Me vi entrar en una vida nueva, en la que dispondría libremente de mis horas y sonreía a Angustias con sorna.

Cuando volví a reanudar las clases de la Universidad me pareció fermentar interiormente de impresiones acumuladas. Por primera vez en mi vida me encontré siendo expansiva y anudando amistades. Sin mucho esfuerzo conseguí relacionarme con un grupo de muchachas y muchachos compañeros de clase. La verdad es que me llevaba a ellos un afán indefinible que ahora puedo concretar como un instinto de defensa: sólo aquellos seres de mi misma generación y de mis mismos gustos podían respaldarme y ampararme contra el mundo un poco fantasmal de las personas maduras. Y verdaderamente, creo que yo en aquel tiempo necesitaba este apoyo.

Comprendí en seguida que con los muchachos era imposible el tono misterioso y reticente de las confidencias, al que las chicas suelen ser aficionadas, el encanto de desmenuzar el alma, el roce de la sensibilidad almacenada durante años... En mis relaciones con la pandilla de la Universidad me encontré hundida en un cúmulo de discusiones sobre problemas generales en los que no había soñado antes siquiera y me sentía descentrada y contenta al mismo tiempo.

[...]

Como una bandada de cuervos posados en las ramas del árbol del ahorcado, así las amigas de Angustias estaban sentadas, vestidas de negro, en su cuarto, aquellos días. Angustias era el único ser que se conservaba asido desesperadamente a la sociedad, en la casa nuestra.

Las amigas eran las mismas que habían valsado a los compases del piano de la abuelita. Las que los años y los vaivenes habían alejado y que ahora volvían aleteando al enterarse de aquella púdica y bella muerte de Angustias para la vida de ese mundo. Habían llegado de diferentes rincones de Barcelona y estaban en una edad tan extraña de su cuerpo como la adolescencia. Pocas conservaban un aspecto normal. Hinchadas o flacas, las facciones les solían quedar pequeñas o grandes según las ocasiones, como si fueran postizas. Yo me

divertía mirándolas. Algunas estaban encanecidas y eso les daba una nobleza de que las otras carecían.

Todas recordaban los tiempos viejos de la casa.

-Tu padre, ¡qué gran señor!, con su barba corrida...

- Tus hermanas, ¡qué traviesas eran!... Señor, señor, lo que ha cambiado tu casa.

-¡Lo que han cambiado los tiempos!

-Sí, los tiempos...

(Y se miraban azoradas.)

-¿Te acuerdas, Angustias, de aquel traje verde que llevabas el día que cumpliste veinte años? La verdad es que nos reunimos aquella tarde una caterva[150] de buenas mozas... ¿ Y aquel pretendiente tuyo, aquel Jerónimo Sanz, por el que estabas tan loca? ¿Qué se hizo de él?

Alguien pisa el pie de la charlatana, que se calla asustada. Pasan unos segundos angustiosos y luego todas rompen a hablar a la vez.

(La verdad es que eran como pájaros envejecidos y obscuros, con las pechugas palpitantes de haber volado mucho en un trozo de cielo muy pequeño.)

-Yo no sé, chica -decía Gloria-, por qué Angustias no se ha marchado con don Jerónimo, ni por qué se mete a monja, si ella no sirve para rezar...

Gloria estaba tumbada en su cama, por donde gateaba el niño, y se esforzaba en pensar, quizá por primera vez en su vida.

-¿Por qué crees que no sirve Angustias para rezar? -le pregunté admirada-. Ya sabes cuánto le gusta ir a la iglesia.

-Porque la comparo con tu abuelita, que sí que es buena rezadora, y veo la diferencia... Mamá se queda toda traspasada como si le vinieran músicas del cielo a los oídos. Por las noches habla con Dios y con la Virgen. Dice que Dios es capaz de bendecir todos los sufrimientos y que por eso Dios me bendice a mí, aunque yo no rezo tanto como debiera...

¡Y qué buena es! Nunca ha salido de su casa y, sin embargo, entiende todas las locuras y las perdona. A Angustias no le da Dios ninguna calidad de comprensión, y cuando reza en la iglesia no oye música del cielo, sino que mira a los lados para ver quién ha entrado en el templo con mangas cortas y sin medias... Yo creo que en el fondo el rezo le importa tan poco como a mí, que no sirvo para

[150] *Caterva*: multitud de cosas o personas consideradas como grupo, pero sin unidad, o de poco valor o importancia.

rezar... Pero la verdad -concluía--, ¡qué bien que se marche!... La otra noche me pegó Juan por su culpa. Por su culpa nada más...

-¿Adónde ibas, Gloria?

-¡Ay, chica! A nada malo. A ver a mi hermana, ya ves tú... Ya sé que no me crees, pero a eso iba y te lo puedo jurar. Es que Juan no me deja ir, y de día me vigila. Pero no me mires así, no me mires así, Andrea, que me da muchas ganas de reír esa cara que pones.

-¡Bah! -dijo Román-. Me alegro de que se vaya Angustias, porque ahora es un trozo viviente del pasado que estorba la marcha de las cosas... De mis cosas. Que nos molesta a todos, que nos recuerda a todos que no somos seres maduros, redondos, parados, como ella; sino aguas ciegas que vamos golpeando como podemos la tierra para salir a algo inesperado... Por todo eso me alegro. Cuando se vaya la querré, Andrea, ¿sabes? Y me conmoverá el recuerdo de su feísimo gorro de fieltro con la pluma erguida, hasta el último momento, como un pabellón... indicando que aún late el corazón de un hogar que fue y que
nosotros, los demás, hemos perdido... -se volvió hacia mí sonriendo como si compartiéramos los dos un secreto-. Al mismo tiempo siento que se vaya, porque ya no podré leer las cartas de amor que recibe, ni su diario tan masoquista. Sastifacía todos mis instintos de crueldad leerlo.

Y Román se pasó la lengua por los labios rojos.

Carmen Laforet, *Nada*[151]

Sugerencias de análisis

1. Contexto

1.1. Carmen Laforet y la trascendencia de su novela en la narrativa de la época.

1.2. Localización espacio-temporal de *Nada*. Incidencia de ambos factores en su contenido.

[151] Barcelona, Destino, 1983 (páginas 57-59 y 105-107). El título dado a los textos es nuestro.
Argumento: Una joven, Andrea, llega a Barcelona a realizar estudios de Filosofía y Letras y convive con unos familiares. El entusiasmo vital de Andrea cede paso, poco a poco, debido al sórdido ambiente de la casa familiar y del mundo universitario, falso y bohemio, a un profundo desencanto para el que quizá sea una solución su marcha de la ciudad, a Madrid, con la que finaliza el libro.

2. Análisis del contenido
2.1. Tema de los fragmentos seleccionados. Relación con el tema global de la novela.
2.2. Personajes que aparecen: su caracterización y sentimientos.
2.3. Aspectos de la sociedad española que se reflejan en los textos.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador y grado de implicación en lo narrado.
3.2. Análisis lingüístico.

4. Conclusión

Comentario

Nada, publicada en mayo de 1945, se convirtió pronto, junto a *La familia de Pascual Duarte* (1942), en el texto de referencia de la renovación de la novela española de la posguerra. La novela causó un fuerte impacto y fue uno de los grandes éxitos literarios de aquellos años y su autora, una estudiante de 23 años, presentaba a una joven como ella que había ido a estudiar a Barcelona, donde vive con unos familiares en un ambiente de mezquindad, de histeria, de ilusiones fracasadas, de vacío...

Constituyó el testimonio de una parcela irrespirable de la realidad cotidiana del momento, recogida en un estilo desnudo y un tono desesperadamente triste. El modo directo de narrar, la escueta y simple presentación de unas amargas y auténticas vivencias personales, el antitriunfalismo del relato, los abundantes detalles de dificultades materiales, el derrumbamiento de unos ideales... funcionaron como documento colectivo; de ahí su trascendencia. Narrada de forma autobiográfica por su protagonista, *Nada,* pese a su presentación de una realidad desoladora, es un relato lleno de lirismo y ternura que constituye un eslabón importante en la narrativa de posguerra y un claro precedente del neorrealismo de los años 50.

La acción de la novela se desarrolla en Barcelona y el tiempo histórico de lo narrado es hacia 1940, poco antes del año de 1944 en que la escribió Carmen Laforet, notándose la huella de la guerra

acaecida cuatro años antes sobre todo en los habitantes de la casa familiar. El tiempo cronológico de lo narrado lo constituye el año intenso, y a la vez vacío, que Andrea, la protagonista, pasa en la ciudad condal.

El nombre de Barcelona aparece en la segunda línea de la novela y su estación de Francia es el primer lugar que ve la joven a su llegada a la ciudad la cual le produce unas sensaciones de entusiasmo por su olor, el rumor de la gente, las luces... Pero estas sensaciones se difuminan al llegar a la casa de la calle de Aribau, la de su familia, el otro espacio fundamental de la novela, cerrado y opresivo. La primera mirada de Andrea a la casa recoge el esplendor pasado de esta, su decadencia, su caos, su suciedad... Es un lugar devastado por el paso de la guerra que conoció tiempos mejores (como se dice en el segundo texto seleccionado) y que ahora no tiene ni agua caliente para ducharse.

Otros espacios importantes para el desarrollo del relato, además de las calles que nombra Andrea en sus recorridos solitarios o acompañada de Pons o de Ena y su novio, son el barrio chino y la Universidad. La entrada de la protagonista en el barrio chino (lugar de misterio, peligro y vicio) se produce cuando va detrás de su tío Juan que, enloquecido, busca a Gloria, su mujer, jugadora en un tugurio de su hermana. Para Andrea es una experiencia inquietante, aterradora, desagradable..., todo lo contrario a como lo imaginó en el primer texto que hemos seleccionado después de la recomendación de su tía Angustias de que no lo visitara. Del espacio universitario apenas se menciona nada en la novela; no se habla de las aulas, ni de los profesores, ni de los estudios... Solo sabemos que Andrea se sienta en el último banco de la clase y que es allí donde conocerá a Ena, cuya amistad va a marcar su vida universitaria y personal.

Por tanto, el *tiempo* (la cercanía y consecuencias de la guerra en una familia y en una casa) y el *espacio* (Barcelona y la calle Aribau) inciden en el despertar de la vida de Andrea, un despertar brusco que, de alguna manera, liquidará sus sueños de adolescente, una experiencia desagradable que la animará a salir de la ciudad, de la casa, sin llevarse "nada".

En cuanto a los *temas* de los textos elegidos (primeras páginas de los capítulos V y IX), en el primero se trata del inicio del enfrentamiento

vital e ideológico de la joven con su tía Angustias y su vuelta a la Universidad (después de haber estado enferma unos días) con la ilusión de escapar del ambiente opresivo de la casa. En el segundo texto, el tema es la despedida de Angustias (que se va a un convento) por parte de sus amigas que rememoran tiempos de juventud, y el alivio de Gloria y Román por la marcha de su cuñada y hermana respectivamente. Ambos temas guardan relación con el *tema global* de la novela, la experiencia de Andrea en Barcelona, porque Angustias es uno de los personajes que determinan negativamente esa experiencia.

En los textos que comentamos aparecen unos *personajes* que van a estar presentes en casi toda la novela como Andrea, Angustias, Gloria y Román, y otros que solo se mencionan puntualmente al hilo del relato de la protagonista, como las amigas de Angustias.

Andrea es una joven introvertida, observadora, reflexiva, que apenas manifiesta sus sentimientos. Observa la vida de los demás y nos cuenta su modo de ser y sus actitudes como si lo que ve no fuera con ella, de un modo ingenuo y hasta poético. Personalmente se siente perdida, desplazada, en un ambiente (tanto en la casa como en la Universidad) que no parece ser el suyo, que no comprende. Se vuelca en Ena porque representa otra dimensión distinta, un "mundo mejor" al que quisiera pertenecer. Pero la actitud de niña rica y consentida de esta, sus veleidades, su misteriosa relación con el tío Román, la alejan de ella y lo mismo le pasa con Pons, su presunto pretendiente en cuya casa, en la fiesta, también se sentirá rechazada. Y Andrea se encoge, se mete en sí misma y solo se siente en libertad en sus paseos solitarios por las calles de Barcelona.

En los textos seleccionados se pueden comprobar estas características de la joven. En el primer párrafo del primer texto, cuando habla de sus fiebres y de su mejoría, compara las primeras con las "nubes negras" que se habían metido en ella al llegar a la casa, y la segunda con la liberación de estas nubes. Además, Angustias le recrimina una de sus "rarezas": pasear sola por las calles de la ciudad. Ante la "bronca" de su tía Andrea no dice nada, no se rebela, porque sabe que es inútil, que nunca va a "entenderse" con ella. En principio, salir de su enfermedad es salir de su ensimismamiento y por eso vuelve a la Universidad con ilusión, con otro modo de ver las cosas, más "expansiva" con "aquellos seres de su misma generación" con los que discute de problemas generales que desconocía y que la hacen

sentirse, paradójicamente, "descentrada" y "contenta". En el segundo texto Andrea sigue de observadora sobre lo que ocurre en la casa. La tía Angustias se va a marchar a un convento y vienen las amigas a despedirla; escucha su "parloteo" y dice divertirse mirándolas. Hay un punto de crueldad en esa mirada ya que las define como "bandadas de cuervos" y "pájaros envejecidos". Luego se muestra curiosa con Gloria y le pregunta a dónde sale para que Juan se enfurezca tanto. Y es que Gloria, junto con la "abuelita" es de las pocas personas de la casa que le producen ternura.

Angustias, su tía, es una persona intransigente e intolerante (hasta con ella misma) que aparece en la novela como un ser castrante para los anhelos de Andrea. Así la vemos en el primer texto recordándole a la joven que es pobre y que por eso ha de cuidar más lo poco que tiene, y que vive "a costa de la caridad de los parientes", es decir, de ella y de los de la casa. Luego le previene de los "peligros del mundo" con un rancio discurso sobre lo inadecuado que resulta que una joven con "una familia, un hogar y un nombre" ande sola por las calles y le dice que si se le ocurriera ir al barrio chino "perdería para siempre su reputación". Cuando Andrea, ingenuamente, le pregunta qué hay allí, la respuesta es contundente: "perdidas, ladrones y el brillo del demonio". Acorde con esa beatería de su carácter y convicciones, cuando prevé que su antiguo novio puede convertirla en su amante, "escapa" a un convento. Es el momento que se narra en el segundo texto y que Andrea, irónicamente, califica de "púdica y bella muerte para la vida de este mundo".

Gloria es un poco como la luz en la oscuridad de la casa. La conversación insulsa la define. Resiste las palizas de Juan, su marido, se siente atraída por Román, el hermano de este, y conserva, a pesar de todo, su ingenuidad. Andrea, aunque no acaba de entenderla, llega a quererla como es. En el segundo texto la vemos con una chispa de sentido común cuando habla de la diferencia de la religiosidad de Angustias y la de la "abuelita", a la que llama "mamá", síntoma del respeto y ternura que siente por la suegra. Para ella esta sí que sabe rezar porque "se queda toda traspasada como si le vinieran músicas del cielo a los oídos", además es buena y "entiende todas las locuras y las perdona". En cambio Angustias no es comprensiva y "cuando reza en la iglesia mira a los lados para ver quién ha entrado en el templo con mangas cortas y sin medias". Gloria, un ser primitivo, que

vive agazapada en la calle de Aribau, sabe distinguir la verdadera calidad cristiana.

En cuanto a Román, es el único personaje con personalidad de cuantos habitan en la casa. Hombre "encantador", aparentemente, pero en realidad un ser atormentado en su interior, aparece en el segundo texto satisfecho de la marcha de su hermana mayor que es "un trozo viviente del pasado que estorba la marcha de las cosas". Por eso, y porque resulta un estorbo para todos, se alegra de perderla de vista y piensa que la querrá más cuando ya no esté en casa; solo siente que ya no podrá satisfacer su crueldad leyendo las cartas y el diario "masoquista" de Angustias.

Por último, las amigas de Angustias son, como ella misma, una reliquia del pasado. Vestidas de negro parecen las plañideras de un entierro, sin edad ni nota que las distinga unas de otras, y se expresan con tópicos cursis. Tampoco están exentas de crueldad al recordarle a la amiga cómo era cuando cumplió veinte años y lo enamorada que estaba de Jerónimo Sanz (justamente el hombre del que huye Angustias ahora).

Carmen Laforet no pretendió hacer de *Nada* un cuadro de la *sociedad* de la época; simplemente quería contar las vivencias de una joven que llega a Barcelona en los años 40 para estudiar en la Universidad. Pero en el retrato individual de esa joven, cargada de ilusiones, y de unos seres a la deriva (la familia de la calle Aribau), se aprecia un telón de fondo importante: la recién terminada guerra civil con lo que supuso de desestructuración social en algunas familias y las carencias económicas y morales de la posguerra. Una y otra circunstancia hacen de la sociedad que sirve de marco a la historia que se relata una sociedad gris, monótona, como un túnel sin salida, infeliz, con cartillas de racionamiento, con miseria, con hambre, con escasez, en suma. Y, frente a esa realidad, gente como Angustias, Román, Juan..., se empeñan en mantener su estatus social, su dignidad de burgueses, antaño adinerados. Se resisten a vender los pocos muebles decentes que les quedan y les parece una felonía que Gloria "se busque la vida" fuera de casa. En contraste con ellos, Ena y sus padres, y los compañeros universitarios de Andrea ostentan una posición social donde no falta de nada, ni dinero ni "clase", donde los jóvenes "retoños" no pasan necesidades ni aprecian lo que tienen porque no

se han visto en la necesidad de luchar por ello. Es fácil de entender, pues, la sensación de "desclasada" que tiene Andrea con ellos.

Algunas señales de lo que acabamos de decir pueden verse en los textos. Andrea acaba de salir de una enfermedad que, en opinión de Angustias, se debe a un enfriamiento por haberse mojado los pies ya que lleva unos zapatos con las suelas rotas. Pero la culpa es de la joven ya que "cuando se es pobre... es necesario cuidar las prendas personales" y no estar todo el día callejeando. En el código social y moral de su tía esta actitud de Andrea es incompatible con su posición social ("¿Es que eres una criada, acaso?") y con su pertenencia a una familia decente. El discurso de Angustias no le sirve a Andrea porque ella es el presente que quiere abrirse camino en un mundo nuevo: el de la Universidad. Allí, entre la gente de su generación, que no ha vivido la guerra como protagonistas, puede refugiarse del mundo "un poco fantasmal" de las personas maduras. Fantasmas del pasado son también las amigas de Angustias, de un pasado de clase media alta que comandaba un patriarca ("Tu padre, ¡qué gran señor!"), pasado por el que parecen llevar luto con sus trajes negros. El tío Román también quiere librarse de esos fantasmas del pasado personificados en la figura de su hermana, pero él mismo no podrá hacerlo, él es su propio fantasma, asimismo, de hechos inconfesables cometidos en la guerra de los que solo podrá librarse con la muerte. Sordidez, hipocresía..., restos de un naufragio social que necesitará de una nueva generación, la de Andrea, para optar a la posibilidad de regenerarse.

Nada es una novela autobiográfica en la que la protagonista, en la primera persona narrativa propia de este tipo de obras, se expresa de forma totalmente subjetiva. Son sus sensaciones, sus sentimientos, su día a día, lo que relata en la obra y de ahí su *estilo* directo, ingenuo, tan crudo como la situación que vive en la casa y tan esperanzado y poético como se le presenta en las calles de Barcelona y en la Universidad. Aparentemente la narradora no se implica en la historia folletinesca de Angustias, ni en la historia amorosa de Román, Ena y su madre, ni en las palizas de Juan a Gloria. Actúa como espectadora más o menos impasible de los acontecimientos que la rodean; se comporta como una chica de 18 años colocada en un mundo que le asombra y le deja indiferente a la vez, y que solo con el tiempo podrá digerir. Le afecta más, personalmente, lo que le pasa con Ena o con Pons, gente de su edad a la que ha convertido en su refugio al carecer

del que puede ofrecer una familia normal que, es evidente, no tiene. Sobre todo es su amistad con Ena la que la saca de su ensimismamiento, la que le proporciona sus escasos momentos felices con seres humanos y la que, finalmente, le ofrecerá la posibilidad de salir de la casa para empezar a ser ella misma. Lo sorprendente de esta novela es que es el lector el que llega a estas conclusiones tan meridianas guiado por el narrar desconcertado de una joven que ha ido madurando a lo largo de su propio relato.

Los textos objeto de este comentario presentan algunos *rasgos lingüísticos* que ayudan a conformar ese estilo peculiar de la narradora de que hablábamos. Por ejemplo, la forma casi poética que tiene de ofrecernos sus sensaciones a base de *comparaciones* que unas veces contienen un componente filosófico ("las fiebres pasaron como una ventolera dolorosa...", "el primer día que pude levantarme tuve la sensación de que al tirar la manta hacia los pies quitaba también de mí aquel ambiente opresivo que me anulaba desde mi llegada a la casa"), y otras son meros tópicos, no por ello menos acertados y poéticos, como el que se refiere a su enfrentamiento con Angustias ("El momento de mi lucha con tía Angustias se acercaba como una tempestad inevitable"), o los que califican a las amigas de esta "como una bandada de cuervos posados en las ramas del árbol del ahorcado", "las facciones les solían quedar pequeñas o grandes... como si fuesen postizas", "eran como pájaros envejecidos y oscuros..". Hay también algunas *imágenes* muy logradas que ayudan a la descripción de personajes y situaciones. Así, Andrea dice que, después de oír la opinión de su tía sobre el barrio chino, se lo imaginó "iluminado por una chispa de gran belleza" (¿la de lo prohibido?), y cuando vuelve a la Universidad piensa que allí, sus compañeros, podrán ampararla contra "el mundo un poco fantasmal de las personas mayores". Pero de igual modo a como ocurría con las comparaciones, las imágenes más poéticas, al tiempo que duras e irónicas están en el segundo texto, cuando Angustias va a abandonar la casa y la visitan sus amigas que "ahora volvían aleteando al enterarse de aquella púdica y bella muerte de Angustias para la vida de este mundo". Algunas de estas amigas "estaban encanecidas y eso les daba una nobleza de que las otras carecían". Para Román su hermana "es un trozo viviente del pasado que estorba la marcha de las cosas", verdad tan incuestionable como que los miembros de la familia son "aguas ciegas que van golpeando como pueden la tierra para salir a algo inesperado" y que él es el agua más ciega de todas

aunque, de forma diabólica "se pasó la lengua por los labios rojos" una vez confesada su crueldad a Andrea.

Otro rasgo destacable es la mezcla de registros lingüísticos en los textos. Cuando es Andrea la que narra lo que ve y lo que siente, se emplea un registro más bien culto al que ayudan las figuras literarias comentadas. Si transcribe el diálogo mantenido con otros personajes utiliza un registro más coloquial acorde con la personalidad de cada uno de ellos. Por ejemplo, Angustias le habla a la protagonista usando un tono entre maternal ("Además, hija mía..."), ofensivo ("cuando se es pobre...") y admonitorio ("Te advierto...", "Espero que no irías..."), empleando vocablos como "pillarte", "golfo", "perdidas"..., y Gloria se expresa con ese mismo registro coloquial pero con más naturalidad: "Yo no sé chica...", "por qué se mete a monja...", "¡Ay chica!", "Ya ves tú".

Es precisamente la calidad poética de las opiniones de Andrea y el lenguaje espontáneo de los personajes lo que le da a la novela esa frescura lingüística que la hacen tan amena pese a la dureza de la historia que se cuenta en ella.

En *conclusión*, los textos comentados son un ejemplo, y una posible justificación, del atractivo que ejerce esta obra para los lectores a pesar de los años transcurridos desde su publicación. Si el mensaje social que pueda tener pertenece ya a la prehistoria de la novela de posguerra, su contenido humano y la forma de contar unas historias de amor, desamor, ilusión, desencanto... son atemporales y "enganchan" como todos los asuntos de la vida que se repiten a lo largo del tiempo.

La jubilación

Observaba a Gil con concentrada insistencia y Gil reinició la marcha tratando de arrastrar al viejo en pos de sí, pero el viejo Eloy apenas avanzó unos pasos tornó a detenerse y a mirar a Gil y dijo de súbito:

-¿Sabe usted lo que decía mi amigo Vázquez allá por el año treinta y mire que ya ha llovido?

-¿Qué? - dijo Gil.

El viejo carraspeó:

-Vázquez decía que el retiro es la antesala del otro mundo, ¿qué le parece?

Mauro Gil se impacientaba. De nuevo trató de reanudar la marcha, mas la leve presión de la mano del viejo en su antebrazo le obligó a detenerse. Contempló sus ojos gastados:

-¡Bobadasl -dijo. Mas como el rostro del viejo vacilase, añadió con calor-: ¡Tonterías!

El viejo Eloy pareció animarse:

-Eso pienso yo. El mismo Vázquez se fue sin guardar antesala. Y ya ve usted, mi hijo Goyito, el segundo, a los veintidós.

Eran como dos sombras espectrales entre la bruma, erguidos en la plaza solitaria. El viejo constató que algo insidioso le reptaba por la garganta y, al fin, confesó:

-Puede que Vázquez exagerase -dijo-, pero de todas maneras a mí me ha salido la hoja roja en el librillo de papel de fumar[152], eso es.

Había en sus pupilas estremecidas un trasfondo de complacencia. Añadió con un hilo de voz:

-Quedan cinco hojas.

Se dejó arrastrar por Gil que le había tomado de un brazo. El viejo Eloy se movía a trompicones, ofreciendo una resistencia instintiva, mas cuando iba a insistir en su punto de vista, Gil le cubrió con sus palabras:

-¡Bobadas! Hoy un hombre a los 70 no es un viejo, métaselo en la cabeza, don Eloy. La ley dijo setenta como pudo decir noventa. El retiro es un premio. Hoy un hombre a los setenta no es un viejo. Usted ahora podrá dedicar su tiempo a lo que le plazca; a sacar fotografías, por ejemplo.

[152] *N.del E.*- Los libritos de papel de fumar para envolver el tabaco suelen incluir, en España, una hoja roja, en la que se advierte al usuario: "Quedan cinco hojas".

Mientras brincaba sobre el pavimento, el viejo Eloy observaba de reojo a su compañero cuya piel cetrina, debido, sin duda, a la tirantez muscular de la vigilia y a la luz mortecina de los focos, asumía una apariencia cadavérica. La presión de la mano de Gil era cada vez más firme en su antebrazo. Ante el portal de su casa cedió y el viejo Eloy aprovechó el momento para restregarse blandamente la nariz con el pañuelo. La idea de encerrarse a solas en su habitación le producía pavor. Dijo para ganar tiempo, tercamente:

-Quedan cinco hojas, Gil, convénzase.

Las llaves tintineaban en sus manos temblonas. Entonces Gil, para reanimarle, le tomó por los hombros y dijo:

-Ganas de hablar. Después de dormir pensará usted de otra manera. Es la cena y el vino y la medalla y todo. Que usted descanse, don Eloy

[...]

En la casa, del siglo pasado, se abría verticalmente un patio de luces de aspecto siniestro al que las voces y risas espontáneas de las chicas de servicio imprimían una alegre vivacidad. Para la Desi, la muchacha, aquel patio constituía una importante razón de existir. Diariamente pasaba varias horas acodada en el hierro del balcón, charlando con sus compañeras. Esto solía acontecer por las tardes, cuando el viejo salía de paseo con su amigo, el señorito Isaías. Y, a veces, la Marce, su amiga, la del tercero, la voceaba: "Vamos, maja, que a cualquiera que le digas que por cuarenta duros sigues amarrada al viejo no te lo cree".

La Marce, su amiga, la del tercero, acostumbraba a meter la nariz donde no le importaba. La Marce, por ejemplo, afirmaba que el viejo estaba lleno de rarezas pero lo decía con retintín y arrugando el morro como si en lugar de rarezas el viejo estuviera lleno de miseria. Pero la Desi sabia que todo el mundo tiene sus cosas y la misma Marce, después de dar media docena de vueltas por el andén principal del parque las tardes de los domingos, había de sentarse en el bordillo de la acera, así fuese diciembre, porque tenía los pies planos y los zapatos la lastimaban.

Después de todo el viejo no estaba más lleno de rarezas que cualquier otro mortal y, por si fuera poco, las rarezas del viejo no trascendían y a la Desi no la quitaban el sueño. Así, el que el viejo fuese friolero y superpusiera a la colcha los pantalones, el chaleco y la americana; o que durmiera con la faja y los calcetines puestos; o que

permaneciese arrodillado durante media hora después de las comidas para facilitar la digestión; o que pasara los domingos soleados en el balcón tirando fotografías sin película, o que, en suma,
en primavera y verano madrugase con el alba para hacer de vientre en la espesura del parque, eran cosas que no ofendían a nadie y que a nadie perturbaban. Peor sería que al viejo le diera por pasear descalzo una hora al día por las baldosas humedecidas del cuarto de baño para descongestionar la cabeza, como hacía el señorito de la Tasia, o, simplemente, por salir al café después de cenar como hacía el señorito de la Marce. Claro que el señorito de la Marce no era viudo y ella no se quedaba sola en la casa aunque él marchase por las noches al café. La Desi, no hubiera pasado por esto, porque, aunque no era cobarde, desde niña temió la soledad de la noche. De ahí que la víspera encareciera a la Marce que bajase a hacerle compañía porque al señorito le iban a dar el cese y regresaría tarde. La Marce, como de costumbre, no se hizo de rogar, pero como el viejo se retrasara, al fin, la dejó sola con el siniestro crujido de los muebles y el acelerado tic-tac del reloj de la sala.

La Desi no recordaba unas horas como éstas. Entre que era corta de respiración, como decía la Cava, su madrastra, y que se cubrió con las ropas hasta el pelo anduvo varias veces a pique de ahogarse. Sin quererlo, la Desi pensaba en la Adriana, la resinera, la que apuñalaron una tarde de nieve a la entrada del monte, y en el Moisés, el mozo pelirrojo, que se achicharró la cara en el horno de achicoria[153] y durante las noches de ánimas, cuando repicaban las campanas, recorría las calles del pueblo envuelto en una sábana asustando a la gente. Hubo un momento en que la Desi no distinguía el acelerado tic-tac de su corazón del acelerado tic-tac del reloj de la sala y entonces pensó gritar pero no lo hizo, y en lugar de eso, se acurrucó en el lecho y empezó a rezar. Llegó a decir 236 veces "Con Dios me acuesto, con Dios me levanto, con la Virgen de la Guía y el Espíritu Santo", pero cada vez que concluía, volvía a aparecérsele la Adriana, la resinera. Esto se repitió hasta que oyó el llavín del viejo en la cerradura y se quedó plácidamente dormida

[153] *Achicoria*: Infusión que se extrae de las raíces secas de una variedad de esta planta y se usa como sucedáneo del café.

[...]

A mediados de noviembre, como cada año, se desató el Norte. En unas horas el Parque quedó desnudo y despoblado a excepción de los gorriones y las urracas que soportaban impávidos los rigores invernales. Los árboles, sacudidos por el viento, semejaban una zarabanda de esqueletos sobre una brillante alfombra de hojas amarillas. Dos días después el viento amainó. Empezaron a alzarse del río las nieblas del otoño y la ciudad se sumió en un estatismo agarrotado, precursor de las rígidas escarchas de diciembre. Mas antes que los hielos llegó este año la nieve. Se presentó embozada de unas metálicas nubes grises que en un santiamén cubrieron la ciudad y la bombardearon lenta, persistentemente, con sus copos ingrávidos, revistiendo de blanco las calles y tejados. Y, contra toda previsión, el temporal se prolongó cinco días con cinco noches. La vida en la pequeña ciudad se resumió en sí misma, como el caracol en su concha, aguardando mejor circunstancia para renacer.

El viejo Eloy, desde la cama, captaba cada mañana el glacial silencio de la calle. De vez en cuando emitía una bocanada de aliento sólo por el capricho de verlo cuajar por encima de él en deleznables nebulosas blanquecinas. Desde hacía una semana se levantaba más tarde que de ordinario. La jubilación no alcanzaba y había dado instrucciones a la Desi para no prender lumbre hasta las once. Ahora, acurrucado en el lecho, le parecía oír el blando posarse de los copos sobre el asfalto. Sentía frío, un frío impreciso que le hacía estremecer. Para mitigarle refugiaba la punta del pie izquierdo tras la articulación de la rodilla derecha y luego cambiaba. Al fin, cansado de este juego, se rascaba áspera, obstinadamente el vientre por encima de la faja hasta sentir la concentración de sangre bajo la piel. Movía dubitativo la cabeza: "Gil asegura que hoy un hombre a los 70 no es un viejo; será un decir, creo yo".

Unos días antes se le encontró en la Plaza, pero Gil le tendió una mano desmayada y húmeda, abrió mucho sus ojos austeros, y dijo sin detenerse: "Discúlpeme, don Eloy; llevo prisa". Al alejarse murmuró entre dientes: "Demonio de viejo, en cinco semanas ha pegado un bajón de cinco años". No obstante, volvió la cabeza, agitó la mano y voceó: "¡Conservarse! ¡La jubilación le ha quitado a usted cinco años de encima!".

Mientras la nieve se descolgaba, el viejo Eloy pensó que la vida es una sala de espera y que como en las salas de espera hay en la vida quién va de la Ceca a la Meca para aturdirse y olvidarse de que está

esperando. Hacía una semana que se recreaba en estas lucubraciones. Un día se le ocurrió que los viejos se ponen al sol porque ya llevan el frío de la muerte dentro. La depresión que en su ánimo pudieran producir estos pensamientos se compensaba por la creencia de que eran unas ideas lúcidas e inteligentes. Pero si meditaba algún tiempo sobre ellas, llegaba a la desoladora conclusión de que, inteligentes o no, las tales ideas no le eran propias. Ya Pepín Vázquez afirmaba en 1930 que la jubilación era la antesala de la muerte y, sin remontarse tanto, Carrasco, su compañero de Negociado, cada vez que cruzaba ante los muros de San Ildefonso, decía cínicamente que los viejos y los ajusticiados se arriman a la pared para tener donde apoyarse en el momento de la caída.

Propias o no, tan pronto estas ideas empezaban a desperezarse en su cerebro, el viejo Eloy se arrojaba de la cama tiritando, se embutía en su mustio batín gris y corría a refugiarse en la cocina. Allí, junto a la Desi, oyendo el dulce crepitar de la lumbre en el hogar, experimentaba una plácida sensación de equilibrio.

Miguel Delibes, *La hoja roja*[154]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. Breve reseña biobibliográfica del autor.
1.2. Época de la novela. Su ubicación espacial y la trascendencia de la misma.

[154] Barcelona, Destino, 1983. Fragmentos de los capítulos I, II y III. Páginas 20 y 21; 23-25; 82-84. El título dado a los fragmentos es nuestro.
Argumento: Don Eloy, viudo con un hijo que vive en Madrid (el otro, Goyito, había muerto con 22 años), está obligado a jubilarse. Como resultado de su inactividad laboral, pasa el tiempo caminando con su viejo amigo de la infancia, Isaías, hablando del pasado, de personas ya muertas, y también tratando de enseñar a Desi, su criada, a leer. Al morir Isaías decide irse a Madrid para renovar la relación con su hijo, pero el viaje es un fracaso: Don Eloy no puede penetrar en el mundo de la capital ni en el de su hijo; se siente un estorbo allí para su hijo y su nuera así que vuelve a su casa y propone a Desi pasar sus últimos años juntos.

2. Análisis del contenido
2.1. Tema general de la novela: relación de los textos seleccionados con este tema.
2.2. Personajes: caracterización y mundos que representan.
2.3. Aspectos sociales que se contemplan en los textos. Lo individual y lo colectivo frente al fenómeno de la jubilación.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador: tono que confiere a lo narrado.
3.2. Lenguaje y estilo: análisis de las palabras y expresiones más significativas.

4. Conclusiones

Comentario

Miguel Delibes nació en Valladolid en 1920. Su padre era abogado y catedrático de derecho en la Escuela de Comercio. Estudia en el Colegio de la Salle y cursa el bachillerato en el colegio de Lourdes de los Hermanos de las Escuelas Cristianas. La guerra le impidió entrar en la Universidad por lo que continuó con los cursos de perito mercantil y aprendió a modelar en la Escuela de Artes y Oficios. En 1938 se enroló como voluntario en la Marina prestando servicio en el crucero "Canarias" en Palma de Mallorca. En 1939 regresa a Valladolid y comienza sus estudios universitarios de Derecho y Comercio, carreras que no le agradan. En 1941 ingresa como caricaturista en "El Norte de Castilla", el periódico de su ciudad.

Posteriormente realizó un curso de periodismo en Madrid para obtener el carné profesional. En 1945 ganó por oposición la cátedra de Derecho Mercantil puesto que ejercerá en la Escuela de Comercio de Valladolid. Se casa ese mismo año y escribe su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada*, con la que consigue el Premio Nadal de 1948; después publica *Aún es de día* (1949). Ambas novelas están caracterizadas por la búsqueda y exploración existencial del ser humano.

En 1950 escribe *El camino* y empieza a evolucionar hacia una dimensión psicologista que continuará en obras como *Mi idolatrado hijo Sisí* (1953), *La hoja roja* (1959), *Diario de un cazador* (1955)... En 1952 es nombrado subdirector de "El Norte de Castilla", y director en 1958, cargo del que dimite en 1963 por un enfrentamiento con el régimen y la censura vigente (había realizado una serie de campañas a favor del núcleo rural castellano). Escribe por entonces *Las ratas* (1962), epopeya de la tragedia del campo castellano, y *Cinco horas con Mario* (1966), novela que contribuye a la renovación narrativa emprendida por otros autores en ese momento.

De 1969 es *La parábola del náufrago* donde ataca la sociedad consumista y despersonalizada actual. En 1973 es elegido miembro de la Real Academia de la Lengua; ese mismo año publica con gran éxito *El príncipe destronado*. En 1974 muere su esposa lo que le produce una gran depresión de la que comienza a salir tres años más tarde con la publicación de su novela *El disputado voto del señor Cayo* (1978). Le siguen *Los santos inocentes* (1981), *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso* (1983), *377 A. Madera de héroe* (1987), *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991), donde evocará la figura de su mujer... En 1998 publica la que será, hasta hoy, su última novela, *El hereje*, un alegato a favor de la libertad de conciencia que se desarrolla en el Valladolid del siglo XVI.

Ha recibido diversos premios como el "Príncipe de Asturias" en 1982, el de las Letras Españolas, en 1991, el Cervantes, en 1993, y distinciones como *Doctor Honoris Causa* de las Universidades de Valladolid, Complutense de Madrid, Alcalá de Henares... y la Medalla de Oro de la Provincia de Valladolid, así como la Medalla de Oro al Mérito en el Trabajo.

La novela que vamos a comentar, *La hoja roja*, se publicó en 1959 y su acción transcurre desde el comienzo del invierno de 1955 hasta el principio de la primavera de 1956. A través de una serie de *flashbacks* el lector llega a conocer a todo el mundo relacionado con los dos personajes principales, don Eloy y la Desi. La *época* que enmarca la obra es importante pues el concepto de jubilación ha cambiado un poco de entonces a hoy. En aquellos años el cese laboral permanente se producía más tarde (a los 70 años en el caso de don Eloy) y la sociedad del ocio actual no estaba presente, con lo que una persona que dejaba de trabajar, dejaba de vivir. Hoy, además de existir el

concepto de prejubilación voluntaria, necesaria en una sociedad acelerada que necesita cada vez más el reemplazo del personal "maduro" por el joven, la idea de la jubilación ha perdido sus tintes negros para convertirse en el deseado "reposo del guerrero/a" que podrá dedicarse así a otras actividades que no pudo realizar mientras trabajaba, por ejemplo, viajar. Evidentemente, esta nueva filosofía tiene sus matices: dependerá del trabajo que se haya desempeñado, de las características personales de cada uno, el que la jubilación sea una acontecimiento para celebrar o para lamentarse, pero en el imaginario colectivo ya no es una "antesala de la muerte" sino una prolongación de la vida, una nueva etapa en el camino vital del individuo.

El *espacio* en el que se ubica la historia de don Eloy también tiene su importancia en este sentido. En una ciudad de provincias es más difícil "perderse" entre ciudadanos anónimos que no saben, ni tampoco les interesa, si el señor añoso con el que se cruzan ha dejado de trabajar o está todavía en activo. Pero en el caso del protagonista concurren además otras circunstancias relativas a sus espacios vitales; para él, tal y como lo reitera en la fiesta de su despedida, la oficina "debía ser la prolongación del hogar y el hogar la prolongación de la oficina", con lo que una vez perdida la posibilidad de acudir a esta última, ha de recluirse en su casa que se convertirá en el espacio de una vida monótona y sin sentido. Por eso decide buscar otro espacio más gratificante en Madrid, con su hijo, pero, pese a sus intentos de adaptarse a la vida de su hijo y nuera, de estrechar unos lazos familiares que ahora necesita más que nunca, no lo consigue y vuelve a su hogar, al calor de la cocina (el sitio más íntimo de la casa) y de la chica de servicio, Desi.

El *tema* de esta novela es el miedo de don Eloy a la soledad y a la muerte, factores ambos desencadenados por su jubilación tras cincuenta años de trabajo en el Departamento de Sanidad del Ayuntamiento de la ciudad provinciana que puede ser la del mismo autor, Valladolid.

En el primer fragmento seleccionado, don Eloy acaba de recibir el vino de despedida por su jubilación y camina con un compañero de la oficina, algo "achispado", hablando de lo que decía su amigo Vázquez sobre que "el retiro es la antesala del otro mundo". Cuando este último le dice que eso son tonterías él parece estar de acuerdo: "el mismo Vázquez se fue sin guardar antesala" y su hijo Goyito murió a

los 22 años. Pero insiste en que su tiempo se acaba con la que será su metáfora favorita a partir de entonces: "a mí me ha salido la hoja roja en el papel de fumar". Y aunque Gil, el amigo, intenta convencerle de que un hombre con 70 años no es un viejo y de que el retiro es un premio, don Eloy insiste en que le quedan "cinco hojas" en el librillo.

En el tercer fragmento vemos a don Eloy, ya jubilado, en la cama, dilatando el momento de levantarse porque tiene frío y, debido al recorte económico que supone la jubilación, "había dado instrucciones a la Desi para no prender lumbre hasta las once". Acurrucado en el lecho, reflexiona sobre la vida que es "una sala de espera", sobre lo que dijo Gil acerca de que "un hombre a los 70 no es un viejo" (será un decir –piensa-), sobre que "los viejos se ponen al sol porque ya llevan el frío de la muerte dentro"... El "anciano", sintiendo miedo por estos pensamientos, se levantó de la cama y "corría a refugiarse en la cocina"; allí, con la Desi, "experimentaba una plácida sensación de equilibrio".

En los textos elegidos aparecen tres *personajes*: Eloy, Gil y la Desi. Parte del perfil del protagonista ya lo hemos delineado: es un hombre de 70 años al que le han dado la jubilación y que tiene miedo a la muerte que, para él, es lo que viene inmediatamente después del "retiro". Es una persona corriente, un hombre gris, viudo y solo, cuyos únicos contactos humanos a partir del momento en que deja de ir a la oficina son su amigo Isaías (que morirá al poco tiempo) y la Desi. Esta, en el segundo fragmento, lo caracteriza como un viejo "no más lleno de rarezas que cualquier otro mortal", friolero, que se arrodilla después de comer para facilitar la digestión, que pasa los domingos en el balcón tirando fotografías, y que madruga "para hacer de vientre en la espesura del parque".

Gil es un compañero de la oficina, al parecer más joven que don Eloy, al que molestan las "manías" del viejo. El día de la despedida intenta convencer a Eloy de que no está acabado pero días más tarde, cuando se lo encuentra por la calle, piensa que "en cinco semanas ha pegado un bajón de cinco años", aunque a él le dice que es al contrario, que ha rejuvenecido. Es una actitud hipócrita pero habitual entre personas que se consideran "civilizadas".

La Desi, junto con don Eloy, es el personaje mejor caracterizado de la novela. Es la criada, la "chica para todo", analfabeta, inocente y

buena, que sueña casarse con el "Picaza", sueño que no verá cumplido por culpa de la "veta" del novio que le lleva a cometer un crimen absurdo. En el segundo texto el narrador nos dice de ella que el patio de luces de la casa "constituía una importante razón de existir" porque allí se "comunicaba" con sus compañeras, sobre todo con la Marce, su amiga, que tiene los pies planos y que le "malmete" con don Eloy. El día en que a este "le iban a dar el cese" pasó mucho miedo porque no le gustaba estar sola de noche, se le venían a la mente cosas desagradables de su pueblo. Al final, su miedo y su soledad se unirán a los del protagonista en un intento de ambos por combatirlos. Los dos, pese a pertenecer a mundos diferentes, son criaturas sencillas, débiles y desamparadas.

Por lo que se refiere a los *aspectos sociales*, y a pesar de que a Delibes le interesa sobre todo el problema del hombre concreto, sus angustias y miedos, es evidente que la jubilación y sus consecuencias psicológicas trascienden al individuo y afectan a un colectivo importante de la sociedad: el del que ya ha cumplido su fase de servicio o utilidad a esa sociedad. De alguna manera, y en el terreno económico, ha dejado de ser "productor activo" para convertirse en "receptor pasivo" del engranaje social que divide a las personas en los que trabajan y los que ya no lo hacen. Ya hemos apuntado que la percepción de esa realidad ha perdido bastante del matiz peyorativo que podía tener en los años de la novela y que cada individuo vive de una manera distinta este fenómeno de la jubilación, pero don Eloy representa una parte de esas personas que piensan que dejar de trabajar, dejar de ser "útiles", es como sentarse a esperar la muerte. Otro elemento importante de la sociedad, la de antes y la de ahora, es la figura de la criada o "señora" más o menos joven que cobra un salario por atender a un anciano en su casa. La Desi desempeña ese papel aunque, en su caso, y en aquella época, más que por un salario, las personas como ella llegaban a formar parte de la casa.

El *narrador* de *La hoja roja* es un narrador omnisciente que procura emplear el lenguaje y el tono más adecuado a cada personaje y que reproduce, mediante el diálogo, las conversaciones que estos tienen con los otros personajes que pululan por la novela. Así, en el primer fragmento, el diálogo de don Eloy con Gil plasma perfectamente la idea que empieza a preocupar al primero acabada la cena de despedida: la jubilación es un paso hacia el final de la vida. Y aunque Gil, de forma coloquial pero respetuosa le dice que son tonterías, el

lector entiende que sus palabras son solo un formulismo para que el viejo deje de "darle la murga". En el segundo texto el narrador empieza describiendo la casa y el patio con un estilo más o menos literario, pero a partir del segundo párrafo se mete en la piel de la Desi, la "muchacha", y parece que es ella la que está contando las cosas y no el narrador. En el tercer fragmento, en cambio, la voz del narrador se hace omnipresente para contarnos, de un modo casi poético, la llegada del viento del Norte en noviembre y las sensaciones de don Eloy al que, además de afectarle el invierno físicamente (por el frío), este le recuerda que él también está en el invierno de su vida y, para espantar esta idea obsesiva, se va al calor de la cocina.

Por lo que respecta al *lenguaje* y al *estilo* es palpable en los textos seleccionados la sencillez y concisión que los críticos destacan en las novelas de Delibes, rasgos a los que habría de añadirse la espontaneidad con que el autor hace expresarse a sus personajes. Don Eloy, como casi todos los ancianos cuando creen que han dado con una frase feliz, una frase que condensa perfectamente su opinión, repite machaconamente que "la jubilación es la antesala de la muerte" (aparece en dos de los textos que comentamos y en más lugares de la novela), y Desi, con ese sentido común que en las personas iletradas suple al conocimiento, piensa "que todo el mundo tiene sus cosas" y que, por tanto, todos poseemos algunas manías que los demás no aguantan. Por ejemplo, a ella no le gusta quedarse sola por la noche y aunque llegó a rezar 236 veces la misma oración hasta que no oyó llegar a casa al "viejo" no se durmió.

Algunas palabras y expresiones *coloquiales* refuerzan esta sencillez y espontaneidad como: "se movía a trompicones"; "¡Bobadas!"; "Vamos, maja, que a cualquiera que le digas que por cuarenta duros sigues amarrada al viejo, no te lo cree"; "lo decía con retintín y arrugando el morro"... Pero también se pueden rastrear *comparaciones* e *imágenes* que pertenecen a un lenguaje más literario. Así, en el primer texto, la comparación que describe a don Eloy y a Gil, "eran como dos sombras espectrales entre la bruma erguidos en la plaza solitaria", resulta de lo más acertada; y en el segundo, la imagen de la casa en silencio, de noche, "con el siniestro crujido de los muebles", nos hace comprender que Desi no llegue a distinguir "el acelerado tic-tac de su corazón del acelerado tic-tac del reloj de la sala". Además, por boca de don Eloy, aparte de la repetida imagen de la jubilación como

antesala de la muerte, conocemos dos reflexiones sobre la vejez que nos impresionan. Una es la de que los viejos se ponen al sol porque ya llevan el frío de la muerte, y otra la de que los viejos y los ajusticiados se arriman a la pared para tener donde apoyarse en el momento de la caída.

De todo lo expuesto y del análisis de los textos elegidos podemos llegar a las siguientes *conclusiones* acerca del contenido de esta novela:

- Para don Eloy, tras su jubilación, llega el vacío, la sensación de ausencia y la soledad que, al final de la novela, y después de haber probado a solucionarlos yendo a casa del hijo, negociará compartirlos con la joven pueblerina que le atiende en las tareas domésticas. Él es viejo y ella joven, pero los dos están solos en la vida.
- Estos dos personajes aceptan su vida, su destino, sin amargura y solo buscan el calor humano de los demás. Delibes no ha pretendido ofrecernos una tragedia del hecho de la jubilación y la vejez, sino mostrarnos unos seres humanos con sus miedos y sus limitaciones. Tampoco pretende burlarse de la "pesadez" de don Eloy y la ignorancia de Desi puesto que la ternura por estos dos personajes se aprecia en casi todas las páginas que se refieren a ellos.
- Leyendo y reflexionando sobre esta novela cualquier lector puede identificar a don Eloy con su padre o su abuelo con lo que el autor consigue, además de hacernos pensar en la jubilación y la vejez, que compartamos y procuremos restar tristeza a esa realidad de nuestros mayores acompañándolos.

Un hombre sin "papeles"

El "Sardineta" nunca ha tenido suerte y ha llevado lo que se dice una vida de perro. Anatómicamente se parece bastante a los demás ciudadanos, pero... Lo peor que le puede pasar a un hombre, por lo menos a un pobre, es no tener documentos, y el "Sardineta" no los tiene. Ahora ya no lucha por ellos; sabe que todo es inútil y se resigna; de cuando en cuando pasa quince días o un mes detenido, y luego, otra vez vuelta a empezar. Antes luchó por conseguir papeles; era una

época en que deseaba trabajar y salir de la miseria que le acogota y ser como son las demás personas que pasan por la calle. No consiguió nada. Fue a pedir documentos al Ayuntamiento, pero el guardia de la puerta no le quería dejar entrar; por fin, tras muchas desconfianzas y malas miradas, habló con un señor que le dijo que para que le pudieran dar algún papel tenía que traer primero otros muchos. Alguien le recomendó que fuera a la Policía. Allí sí que el "Sardineta" no quiere ir, porque ya le llevan muchas veces sin desearlo y no está del todo satisfecho del trato que recibe. Desde luego que le conocen y tienen su nombre, pero ¿le van a hacer un certificado de cuando le agarraron robando algodón en el puerto?, ¿o de cuando salió corriendo en Sans con el monedero de una señora vieja, y le acorralaron?, ¿o cuando en el mercado del Borne le echó mano a la chaqueta que había dejado colgada un faquín[155]? No; en la Policía le conocen, pero no le darán ningún documento que pueda interesarle. También le dijeron que recogiera en el Cuartel la cartilla militar. Son ganas de hablar; él cumplió el servicio en Melilla y no va a hacer un viaje exprofeso, y en cuanto a esos lugares, es mejor no arrimarse, que por causas de la guerra ya estuvo un año en un campo de concentración y gracias que no averiguaron ni la cuarta parte de lo que había hecho.

Como quería trabajar, fue a los Sindicatos y le mandaron a la Oficina de Colocación. Deseaba colocarse de peón de la construcción. Naturalmente, para trabajar había que estar sindicado. Fue al Sindicato de la Construcción y le preguntaron si trabajaba en el ramo, pues sin ese requisito no le podían sindicar. Desde luego tenían razón; todos sabían más que él y le convencían en seguida. Además, era gente con cuello y corbata y hablaban tan bien, que él ¿qué podía objetarles?

Marcha por la calle del Carmen camino de las Ramblas. Está contento; ha salvado la noche. Un poco de pan y queso para engañar a la dentadura y treinta céntimos.

> (-No falla, vieja con perrito, el "amor de Dios", el Hospital. A veces son unas brujas. "¡Vago, a trabajar, sinvergüenza!" Ésta no; treinta céntimos, pan y queso. Preguntaba mucho y me ha puesto a parir. Los ricos son malos... Borrachos no lo son tanto. Tal vez todavía encuentre algo mejor. Treinta, más dos gordas, más cinco chicas, son, ¿a ver?, dos son tres, y tres, cinco; hacen dos reales, y un real más, son tres reales y

[155] *Faquín*: ganapán, esportillero, mozo de cuerda.

una peseta; casi dos pesetas. Si saco otras dos "beatas", mañana como en la calle Mediodía... Pimientos, chorizo y pan. En Santa Madrona, cinco céntimos, naranja. Si hubiera guardado lo que gané ayer... Total bebí cinco vasitos; Bar Campió de la Cazalla. El vino es bueno para la salud. Mañana iré a la Estación a ver si hay suerte.)

El 19 de julio de 1936 estaba en la cárcel. Una mala mujer le había metido en un lío. Allí se hizo amigo de unos reclusos afiliados a la FAI. Los meses siguientes son la única época buena que recuerda. Iba, venía, le escuchaban, le respetaban, mandaba. Tuvo hasta coche, con chófer y todo. Nunca hizo mucho mal a nadie, aunque, desde luego, siempre que efectuaban algún registro reservaba para él algún objeto de valor o joya. ¡No iba a vivir con diez pesetas que le pagaban! Y, además, todos hacían lo mismo o peor. Tuvo una desavenencia con los del Comité por temor de unos fondos que desaparecieron; unas diez mil pesetas. Hasta quisieron darle el "paseo", basándose en no se sabe qué "ética revolucionaria". Salvó de milagro, pero allí recomenzaron sus desventuras. En ocasiones se consuela pensando que, aunque le vean tan miserable, ha tenido automóvil aunque no fuera suyo y ha vivido en la Diagonal, siquiera fuese en un piso incautado. Verdad es que la buena racha duró poco, pero bebía champán y todo.

Algunas veces va a la Estación de Francia a la llegada de los trenes y se pone por allí a ver si alguien le encarga portear la maleta. Pero los mozos uniformados y los de las fondas y hoteles, que acuden todos los días y se conocen unos a otros, le hacen la vida imposible, y cuando él se defiende, le arman pelea; viene el guardia y como le ve mal vestido y todos le acusan injustamente, le echa. Regularmente sigue a alguna persona que lleve maleta grande y que haya rechazado a los otros mozos. Si no encuentra taxi, antes de llegar a la altura del Gobierno Civil ya ha cambiado tres veces de mano el bulto, y ése es el momento que el "Sardineta" aprovecha para acercarse y conseguir que se le encomiende el servicio. Hay personas que le dan un duro, otras tres pesetas, otras más, y hasta una vez un señor le dio dos duros. Pero eso no ocurre casi nunca. Los extranjeros dan buenas propinas (se ve que no conocen bien la moneda), pero le ven tan mal arreglado que casi ninguno se atreve a confiarle el equipaje. Por la Estación del Norte no se acerca desde hace meses y aún tardará en atreverse a volver. Una mujer que venía muy cargada le dio para llevar un bulto pesado y le dijo que le pagaría dos pesetas si se lo porteaba hasta la parada del tranvía 29. Era de noche, el fardo contenía pan,

aceite y carne de cerdo; no había comido y la mujer era una payesa bien arreglada y gruesa... Como estas mujeres suelen ser buenas fisonomistas, mejor es que no se acerque por la Estación del Norte en algún tiempo, porque tiene tan mala suerte, y la Policía le conoce tanto, que todo lo que dicen de él se lo creen

Por la acera de la Virreina viene un hombre bien vestido.

-Caballero, ¿me podría favorecer en algo? Es muy triste no poder trabajar siendo joven todavía...

Es un hombre recio y fuma un puro, lo que evidencia una cierta potencialidad económica y hasta una dosis de optimismo campechano. Se vuelve hacia el "Sardineta" y le dice sonriente:

-Peor es tener que trabajar para vivir, amigo. Y yo no mantengo vagos.

En los ojos del mendigo se refleja una profunda tristeza.

> (-El cerdo. Un puro. "No mantengo vagos." Sí, pero él ha cenado, él va a dormir, él se acuesta con una mujer. ¡Como si yo fuera hijo de una perra y no de una mujer como ellos! Trabajar, trabajar. Si tuviera ropa, si tuviera una cama, si tuviera un techo... ¡El cerdo gordo del puro! Ni la colilla me daría; prefiere pisarla. Si fuera gobierno los...)

Escupe en el suelo y a la tristeza ha sucedido el odio, en la mirada. Cruza al centro de la Rambla y va husmeando los rincones; a veces ocurre que hay algo perdido, y aun en las inmediaciones del mercado, naranjas o algún tomate que pueden aprovecharse.

Nunca ha conseguido ir afeitado y vestido decentemente. Tal vez si lo consiguiera y además tuviese una cama donde dormir y quien le lavara la ropa, podría levantarse y trabajar, incluso hallar una ocupación que no fuera excesivamente pesada y que le permitiera salir de esta vida puerca como una cloaca. Alguna vez una mujer le regala una chaqueta vieja o una camisa; otras veces son unos zapatos, pero jamás consigue ir vestido del todo, y, además, huele mal, y eso hace que se resistan a darle encargos. Recorre la ciudad de un extremo a otro, pero por la noche se deja caer por estos barrios, pues es donde existen más posibilidades de topar con algo interesante. Un borracho generoso, una moneda extraviada, o un pañuelo, o alguien que olvidó un libro o un paquete; sólo mirando mucho consigue verse algo. En este tiempo se puede dormir en cualquier sitio (si no te ven los guardias y te expulsan), pero el invierno es muy malo; le sale agua de la nariz y en el pecho suena un ruido raro. Antes de que vuelva el mal tiempo irá a ver si este año las señoras del Centro Parroquial le dan otro abrigo como el del año pasado. Seguramente no se acuerdan ya

de él. Si le preguntan qué hizo con el otro no sabrá qué contestar, pero inventará cualquier mentira lacrimosa; la verdad es que no lo iba a llevar a cuestas todo el verano y carece de casa donde guardarlo. Se lo vendió a un trapero de la calle Mina, y como estaba tan sucio, no quiso darle más de doce pesetas.

Si tuviera algún amigo que le ayudara... En el campo de concentración había bastantes prisioneros barceloneses y él fue amigo de ellos. A uno, que era un señorito de verdad, le lavaba el plato y siempre le gastaba bromas, pero nunca se lo ha encontrado por aquí. Si lo viera, lo recordaría seguramente. Si le daba un traje, unos zapatos y una camisa, aunque no le diera calcetines, y, por ejemplo, cincuenta pesetas, él podría salir adelante. Pero sucio, roto, sin casa, sin documentos y con la Policía siempre detrás de él, encarcelándole por cualquier cosa, no hay modo de levantar la cabeza.

Un hombre con un saco al hombro anda recogiendo papeles. Se han mirado uno a otro con cierta rabia. A pesar del calor que hace, el del saco lleva un abrigo que le llega hasta los pies, si bien éstos, debido a lo menguado de la estatura, no están demasiado distantes de la cabeza. Las mangas las lleva dobladas para que no le cuelguen y, a pesar de todo, le ocultan las manos.

> (-Este rufián. Siempre sucio. No sabe lo que es dignidad. Me da lástima y asco. El que ha sido un señor... Ya no hay esclavos; todos somos iguales. Papeles sucios, gargajos. Me mira atravesado. ¡El desgraciado! Todavía hay clases. Disimulemos; la pareja. Ya han salido de los teatros. Nadie da nada. Como un perro. Esas mujeres, al menos, hacen eso y las pagan. Al menos ellas pueden cobrar. El hombre es un asco. Entonces se vivía; fui dos veces al teatro. ¡Je, je! "El señor Sardineta". "El camarada Sardineta". Si me dejan tranquilo, diez mil pesetas. A estas hor... Voy a probar suerte con esos...)

Por la acera van hablando dos amigos. Él se pone a su lado y vuelve el cuerpo a medida que pasan, con la mano extendida.

-Una caridad, señores; una caridad para mi pobre hija... ; por favor, caballeros...

Los dos amigos pasan de largo y ni siquiera le miran; cualquiera diría que no le han visto; tal ha sido su desdén ante el pobre padre que les pedía su óbolo[156].

(-¡Perros! Ni diez céntimos. Me dejan morir. Yo haría una

[156] *Óbolo*: cantidad pequeña con que se contribuye para un fin determinado.

revolución. Nadie, nadie. Ellos comen y beben, van a su casa. Colchón. Vienen del cine... ¡ni un céntimo! Ni me miran. Por lo menos una palabra... Nada; no les importo, menos que un can. La pobre vieja me dio. Esto no es vivir.)

Cruza la calle Barbará y observa que avanza por el centro un borracho con el paso irregular, y que se acerca y le habla balbuciente sin que consiga entenderle. Él se para y le mira; está muy bebido. El borracho le abraza y el "Sardineta" se deja abrazar, pues nada puede perder en el juego.

(-No se da cuenta de nada. Hay que aprovechar esta ocasión. En este bolsillo, nada. Aquí tampoco. ¡Atención! La cartera. ¿Mira alguien? Aquí, aquí, papeles. ¡Esto es dinero! ¿No me habrán visto? No se da cuenta. ¿Rubinat? ¿Qué caray, querrá decir? Larguémonos pronto no pase algo malo.)

Se ha separado del borracho y se mete a paso ligero por la calle Barbará. Esta noche dormirá en una buena cama de tres pesetas. Lleva en el bolsillo, aparte de su pequeño capital, veintidós pesetas más, y algunos céntimos, que no era cuestión de desaprovechar nada.

Luis Romero, *La noria*[157]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Espacio y tiempo de esta novela.

2. Análisis del contenido
2.1. Historia que se cuenta en el fragmento elegido.
2.2. Cuestiones sociales que se abordan en el texto.
2.3. Los personajes y su caracterización.

[157] Barcelona, Destino, 1977. Páginas 217-223. El título del fragmento es nuestro.

Argumento: La novela está formada por escenas yuxtapuestas que cuentan un día en Barcelona de treinta y siete personajes distintos representativos de su sociedad: un taxista, su hija dependienta de una librería, el profesor erudito, el obrero, la prostituta, empresarios, jugadores, mendigos, amas de casa, viudas y un cura que cierra la novela al amanecer.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador.
3.2. Lenguaje y estilo.

4. Conclusión

Comentario

El escritor barcelonés Luis Romero (1916), considerado por el público y la crítica como uno de los mejores novelistas de la generación de posguerra, se dio a conocer con esta novela, *La noria*, que ganó el Premio Nadal de 1951. Junto con *La colmena* de Cela, supone el inicio del realismo al mostrar su preocupación por la sociedad y por los miembros de ella menos favorecidos.

Un acentuado recorte temporal –la acción externa dura veinticuatro horas- es el soporte que emplea Romero para hacer desfilar a un nutrido número de personajes representativos de la vida urbana, preferentemente de clases medias y humildes. Cada personaje consume un único turno, bastante breve, en el relato, y no deja otra huella que la de facilitar la aparición del próximo, con el que guarda una relación incidental en la mayor parte de las ocasiones.

Desde el punto de vista testimonial, *La noria*, tiene una significación histórica considerable pues es uno de los títulos que se enraízan en la realidad cotidiana de su época, y hay que ponerlo en la lista de las obras que contribuyen a la formación de la estética del medio siglo.

Por otra parte, algunos de los recursos de esta novela deben figurar en la historia de nuestras formas narrativas. En primer lugar, tiene el mérito de haber introducido en nuestras letras el estilo indirecto libre como un empleo sistemático y no como un recurso ocasional. En segundo lugar, resalta la utilización constante del monólogo interior como medio de expresión de los contenidos de conciencia de los personajes.

La novela se sitúa en el *espacio* de una gran ciudad, Barcelona, de la que el autor ha elegido un día cualquiera en la vida de sus treinta y siete personajes o "tipos" ya que cada uno de ellos representa a un grupo social distinto. Se trata de contarnos la cotidianidad de unos seres anónimos en una ciudad vencida y derrotada como lo era la capital catalana de los años 40. Es como si Luis Romero hubiera cogido una cámara fotográfica en ese día y, a través de los retratos de cada uno de los personajes, hubiese adivinado o especulado sobre sus acciones y sentimientos.

En el caso del fragmento seleccionado se cuenta la *historia* de un vagabundo, un "sin papeles" que, en el texto, lleva el apodo de el "Sardineta" (aunque no se dice a qué se debe este "alias"). No tiene documentos porque a quien se los podría dar, la Policía, no se atreve a pedírselos ya que lo han cogido varias veces robando. Tampoco puede disponer de la cartilla militar, que estaría en Melilla adonde, aparte de la lejanía física, "es mejor no arrimarse" por si descubren todo lo que, supuestamente, hizo en la guerra. Así que, sin papeles, le es imposible trabajar por lo que deambula por las calles en busca de alguna limosna o alguna ocasión de hurto para poder comer. Y, cuando piensa en su vida, recuerda como uno de sus mejores momentos los meses de 1936 en los que se hizo amigo de unos reclusos afiliados a la FAI (Federación Anarquista Ibérica) con los que hacía registros. Entonces llegó a tener coche, y chófer, y dinero... Pero "la buena racha duró poco" y ahora trampea por la ciudad a la caza de unas pesetas. Como va mal vestido, ni siquiera le dejan hacer de porteador en la Estación de Francia. La limosna y el robo ocasional son sus únicos modos de subsistencia. Como podemos observar, se trata de la historia de un perdedor, un ser desclasado de los muchos que probablemente conformaban el paisaje de la Barcelona de posguerra.

La primera *cuestión social* que se plantea en el texto es la de cómo un hombre puede verse atrapado en una situación de mendicidad por no poseer documentos que le permitan trabajar. Otro asunto que se apunta en el texto como consecuencia de la guerra civil es el de los campos de concentración a donde fueron a parar los vencidos de la misma. Aquello fue como estar encarcelado, pero al aire libre, y el Sardineta, que reconoce haber tenido una filiación política interesada en 1936, sabe lo duro que puede llegar a ser vivir en un lugar de esos.

Un "apunte" social de la época es el papel de los Sindicatos en la inmediata posguerra. Todo el que quisiera trabajar habría de estar sindicado, pero para estar sindicado en un determinado trabajo era necesario haberlo ejercido previamente con lo que, en este caso, tampoco tiene mucho que hacer nuestro protagonista. En el texto también se señala la insolidaridad social de los que están en el polo opuesto del Sardineta: los que trabajan (aunque sea en un empleo ínfimo). Es el caso de los porteadores de la Estación de Francia; los "mozos uniformados y los de las fondas y hoteles", no le dejan estar por allí para conseguir unas monedas llevando equipajes, en parte porque les quita su trabajo y en parte porque le ven mal vestido. Y lo mismo le pasa con los viajeros.

Tampoco parecen solidarias algunas personas a las que pide limosna, como el hombre del puro que, después de oír la frase de súplica del Sardineta, le contesta que él no mantiene vagos, o la de dos hombres que ni le miran cuando pide "una caridad".

Con estas situaciones tal vez el autor pretende que comprendamos por qué el mendigo alterna el papel de "pedigüeño" con el de "ladrón de poca monta". Son dos maneras de malvivir como otras cualesquiera en una situación social y humana hostil para el que no tiene recursos económicos o "conocimientos" (contactos). Es lo que dice el Sardineta, "si tuviera algún amigo que le ayudara"... "Pero sucio, roto, sin casa, sin documentos... no hay modo de levantar cabeza". No tiene a nadie más que a él mismo para sobrevivir en una sociedad demasiado preocupada por resolver sus propios problemas de subsistencia.

El texto que comentamos tiene un único *personaje*, el "Sardineta", un hombre sin suerte que lleva "lo que se dice una vida de perro". Y es la pequeña historia de este vagabundo lo que se cuenta en estas páginas de *La noria*. Atendiendo al sentido figurado del título de la novela, podríamos decir que este personaje es uno más de los engranajes que mueven la maquinaria de esa gran noria que es una ciudad como Barcelona. Aunque, más que moverse, el protagonista se deja mover por su destino de hombre sin trabajo que malvive de lo que le dan o roba.

En su aspecto externo, el Sardineta corresponde a la imagen del mendigo que "nunca ha conseguido ir afeitado y vestido

decentemente". Alguna vez alguien le da algo de ropa, o unos zapatos, pero "jamás consigue ir vestido del todo y, además, huele mal". Aun así, cuando se topa con otro mendigo que recoge papeles, piensa que éste va más sucio que él y que "todavía hay clases".

De lo que cuenta el narrador sobre el mendigo y de los monólogos interiores de este podemos extraer algunos datos de la vida anterior y de la personalidad del Sardineta:

- No tiene documentos; ha intentado obtenerlos pero su pasado de robos y cárcel le impiden pedírselos a la Policía. Tampoco puede conseguir la cartilla militar que le identificaría porque hizo la mili en Melilla y allí no va a volver.
- Quería colocarse de "peón de la construcción" pero en el Sindicato le dijeron que tenía que haber trabajado antes en el ramo.
- Sobrevive con las limosnas que a veces le dan en la calle. Con ellas puede comer y beber algo: "el vino es bueno para la salud".
- En julio de 1936, estando en la cárcel por un lío con "una mala mujer", se hace amigo de unos reclusos afiliados a la FAI. Los meses que pasó después con ellos fueron los mejores de su vida: era respetado, mandaba y llegó a tener coche "con chófer y todo". Parece que no mató a nadie pero en los registros siempre se guardaba para él "algún objeto de valor o joya"; estuvieron a punto de matarlo y se salvó pero allí "recomenzaron sus desventuras".
- A veces consigue algún dinero llevando equipajes de la gente en la estación de Francia, sin embargo, los porteadores "oficiales" no le dejan y a la estación del Norte no se atreve a ir porque allí robó comida a una campesina y puede reconocerle.
- Le entristece su situación y le molesta que le consideren un vago cuando pide limosna: "si tuviera ropa, si tuviera una cama, si tuviera un techo"... y, sobre todo, "si tuviera algún amigo que le ayudara"...
- Estuvo en un campo de concentración y allí tuvo un amigo, "un señorito de verdad" al que "le lavaba el plato y le gastaba bromas"; si lo viera seguro que lo ayudaría.

- Dentro de su miseria, él se considera superior al trapero, siempre sucio y sin dignidad. Le ofende que no le den la limosna que tanto le cuesta pedir, se rebela y se dice que él "haría una revolución"; no obstante, a continuación se aprovecha de un borracho que le abraza y al que le roba.

Con estos datos podemos caracterizar al Sardineta como el típico mendigo que roba para comer, situación a la que ha llegado por unas circunstancias muy concretas que le impiden hacer otra cosa.

En cuanto al *tipo de narrador*, la inclusión de los monólogos interiores del protagonista le confiere un tono confesional al relato, pero estamos ante un narrador en tercera persona, un narrador omnisciente que sabe todo lo que le ha ocurrido a su personaje y nos lo ofrece para que intentemos dar una explicación a su vida miserable. Es como si quisiera hacer efectivo el principio orteguiano de que el hombre es él y sus circunstancias; y las del Sardineta no pueden ser más adversas. Pero el narrador no toma partido; simplemente se mete en la piel del mendigo y, lo que no dice este en sus monólogos, lo cuenta él en el mismo tono que emplearía el Sardineta. En cualquier caso, la sensación que tenemos en todo el fragmento es la de que es el vagabundo, uno más de los de entre su clase, el que narra su vida.

Por lo que respecta al *lenguaje* y *estilo*, la opinión de los críticos acerca de que en esta novela no hay diferenciación lingüística de los personajes, de que existe una uniformidad de lenguaje y de la expresión de los contenidos de conciencia, se puede comprobar en el fragmento seleccionado en el hecho de que el narrador en tercera persona y el protagonista emplean el mismo lenguaje entre culto y coloquial. Se supone que el Sardineta, por su condición social, debería expresarse de un modo más vulgar, pero no es así; como mucho se permite ciertas expresiones que en el narrador omnisciente no resultarían muy adecuadas. Por ejemplo, decir de alguien que "me ha puesto a parir"; llamar "beatas" a las pesetas, "cerdo" al hombre del puro que no le da limosna, "perros" a dos amigos que tampoco le dan nada... A su vez, el narrador introduce en el discurso algunas expresiones que cuadrarían mejor al personaje como "le agarraron", "son ganas de hablar", "arrimarse", "gracias a que no", "le arman pelea"...

En el texto que comentamos no hay apenas figuras literarias; solo pueden rastrearse una *metáfora* ", era gente con cuello y corbata", refiriéndose a los dirigentes del Sindicato, y una *imagen*, "le sale agua de la nariz", que es lo que le pasa al mendigo en invierno.

Así pues, el *estilo* del texto, en el que predominan los verbos de acción y de estado y los adjetivos especificativos, puede considerarse dotado de un dinamismo y realismo que lo hacen asequible a cualquier lector, que es quizá uno de los objetivos principales de ese realismo social que, como decíamos al principio, inaugura esta novela.

En *conclusión*, lo que Luis Romero nos ofrece en el texto (y, en general, en toda la novela) es la semblanza de uno de los individuos de la geografía humana que conforma una gran ciudad en la que, después de una dura guerra civil, sus habitantes se enfrentan a una también dura posguerra. El "Sardineta", un mendigo, un "indocumentado", vive de lo poco que le sobra a alguno de estos ciudadanos y de lo poco que puede robarles a otros. Y, como casi todos ellos, tuvo un pasado mejor, el de antes de la guerra.

Un pueblo de España

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 que acababan de segar emprendieron el regreso. Los carros tardaron más, al paso lento de los bueyes, pero una hora más tarde todos estaban en sus casas. Hasta entonces no empezaba el domingo para los hombres. Aquel día almorzarían en la mesa y a continuación se mudarían, vestirían una camisa limpia y un nuevo pantalón, dejando a mano, sobre el arca de la alcoba, la ropa sucia, para volverse a embutir en ella al día siguiente y todos los demás, en tanto durase el mes del pan, hasta que el final de la cosecha les sorprendiese harapientos, quemados los rostros por el sol, sucios y zurcidos. Aquellas pocas horas constituían apenas un respiro, pero debían ser aprovechadas en los pequeños trabajos que no podían sufrir mayor demora. Antón repasó tres hoces, sentado en el suelo de su corral, y Martín, el de la exclusiva, sulfató, antes de almorzar, un patatal que tenía medio comido del escarabajo, junto a la iglesia.

Antes, cuando había cura en el pueblo, se le veía subir desde su casa, hoy en ruinas, a decir misa. Mandaba a un monaguillo (entonces los había) a tocar, y en tanto él se vestía, tañían las campanas, dando tiempo a que los vecinos llegasen. Venían primero las mujeres con sus almohadones en la mano, bordados con abalorios y hebras de colores, y se arrodillaban tras las velas de sus difuntos, que luego habrían de ser bendecidas, en espera de que los cánticos empezasen. Los hombres llegaban tarde, excepto los viejos o alguno muy piadoso. Se reunían a la puerta hasta estar todos y con la misa empezada entraban por grupos, santiguándose esquivamente para sentarse luego en el coro.

Ahora, nada de esto existía. La iglesia estaba vacía, desnudas las paredes, brotada de helechos y cardos y sólo alguna vez se hacía subir al cura de otro pueblo, veinte kilómetros mas abajo, para celebrar alguna boda, como la de Antonio el lunes, o un bautizo o la misa del santo, como recuerdo de un tiempo en que los hombres aún no esperaban todo de sí mismos.

Un día al año subía ese mismo sacerdote a oír los pecados que las mujeres le iban volcando precipitadamente en la penumbra de la iglesia, tras una rejilla de tablas; luego repartía la comunión y bautizaba a los niños que hubiesen nacido en aquella semana. También bendecía las velas de las ánimas que en las terribles tormentas del verano eran encendidas en las ventanas para alejar el rayo de los pajares y las casas. Sólo quedaba del tiempo antiguo, como un rito, la costumbre de cambiarse de ropa, desprovista ya de un fin concreto, y el respeto de los más viejos por los nombres de los santos y un vago temor de todos a las ruinas de la iglesia, y la vivienda del párroco, como si al igual que el cementerio tuvieran sus piedras un poder entre mágico y ancestral ligado, más que a la vida, a la muerte.

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 corría más lento, una hilera chapoteaba sobre pizarras lisas y negruzcas, clavadas en el limo del fondo. El agua se tornaba jabonosa y la corriente arrastraba un buen trecho torbellinos de burbujas lechosas. El murmullo del agua no era bastante a apagar las voces. Se llamaban de un extremo a otro, entre el rumor de la ropa sobre las lávanas y los chapuzones en el río. Las más jóvenes reían, y sus voces sonaban más aún porque hasta en los meses de mayor trabajo no perdían nunca su buen humor; lavaban un poco separadas de las otras, las casadas, y se detenían a mirar si

algún asturiano bajaba por la carretera. A veces, alguno de los hombres se acercaba y charlaba con ellas; el domingo era el día esperado por todos para hablar, para reñir, criticar, vender o sencillamente para decir todo lo que habían llevado en el corazón durante la semana. Sólo Pepe podía ver a Isabel todas las noches, porque para él unas horas de sueño poco significaban, porque la tarde le pertenecía y no había cosecha que le apurara.

Baltasar, el peón caminero, y Antón se reunieron en el juego de bolos y esperaron pacientemente que los demás fueran llegando. Cuando tuvieron tres contrarios iniciaron la partida, y al mediodía todos los hombres, viejos y jóvenes, estaban en la bolera, unos jugando, otros de mirones, y algunos fumando, medio dormidos, recostados bajo los álamos. Sólo se espabilaron cuando una de las bolas dio un bote falso y fue a parar, tras mucho correr, al río, levantando un alboroto de voces y risas.

-¡Vaya con los tíos que nos quieren matar! -gritó una mujer.

-Donde trabajar les daba yo...

-Y nosotras aquí como tontas...

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 limpios 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.

Desde la puerta de la fonda vio el médico cómo el viajante se despedía de Amparo y cruzando el puente de junto a la fragua, hasta la carretera, seguía el camino hacia Asturias.

-¿Qué más pueblos hay de aquí hasta el puerto? -preguntó a Manolo.

-Pueblo, ninguno. -Manolo había salido y miraba también cómo el viajante se alejaba-. Únicamente caseríos.

Se preguntó si llevaría encima todo el dinero de la noche anterior. Manolo debía pensar lo mismo.

-Ya puede andar con tiento...

La vieja cartera de hule brillaba en su mano. Podía haber dejado el dinero al presidente, pero si se dedicaba a aquella clase de negocios, debía estar acostumbrado a llevar encima fuertes cantidades. Le vieron detenerse a limpiar las gafas y secarse el sudor que empezaba a manarle por la frente.

El médico, los domingos hacía fiesta. Si en pleno verano las cosechas de los vecinos podían esperar, era justo que también las enfermedades esperasen, y sólo en caso de accidente intervenía. Miró

al otro lado. Junto a la iglesia, los hombres seguían jugando y enviaron a un chico por un cántaro de vino. Manolo se metió a despacharlo. Se iban turnando para tirar, saliendo de la sombra al castro, después de haber elegido la bola sopesándola previamente.

El tirador se colocaba bajo el fuego del sol y los mirones comentaban la jugada fumando y bebiendo. Así podían aguantar todo el día, y el médico lo sabía porque los primeros domingos se había entretenido observándoles.

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 costase. Él pensaba que si ella le quería, todo era cuestión de esperar una ocasión en que el viejo no estuviese. Cuando don Prudencio se encontrase con los hechos consumados, le sería más difícil protestar, entre otras razones porque la muchacha era mayor de edad y no tenía ningún derecho sobre ella. Pensó en sí mismo, en las consecuencias que podía tener para sí mismo el paso que iba a dar; pero su deseo de tenerla junto a sí se avivaba con el recuerdo del viejo atormentándole.

A eso de la una, cuando el sol cae vertical sobre la tierra y los hombres pueden pisar su propia sombra, el pueblo aparecía más muerto que nunca. Comía la gente antes de dormir la siesta, y la única vida surgía en bocanadas negras y difusas por el tiro de las chimeneas. El humo nacía recto para caer en rededor formando una corona. La tierra, el campo amarillo, ardía; los animales sesteaban en el establo y los perros en la era bajo los carros; y los enhiestos trillos[158] descansaban mostrando al aire aquel día sus hileras de sierras y pedernales. La madera ardiente crujía como si un poderoso brazo la estrujara, y sus chasquidos eran el único sonido tras las casas, con el canto de los gallos y la voz del río recorriendo los infinitos caminos de su lecho, sobre el limo en los puentes o a la sombra de los cañaverales. Su rumor inmutable y profundo se alzaba sobre el valle, entre las rojas paredes que le circundaban, alzándose hasta las cumbres, envuelto entre los mil ecos que la vida anima, como la voz de los que a su sombra habían nacido y a su sombra, hasta su muerte, debían arrastrar su mal o su fortuna.

Tampoco aquella tarde pudo dormir el médico, y su pensamiento fue y vino en proyectos durante la siesta. Hacía demasiado calor en la habitación y no podía abrir la ventana porque el sol la caldeaba como

[158] *Trillo*: instrumento agrícola que consiste en un tablón con pedazos de pedernal o cuchillas de acero encajadas en su cara inferior, que arrastrado por una bestia de tiro, sirve para trillar la mies tendida en la era.

un horno. Se mantuvo quieto sobre la cama; ahora sabía, por habérselo oído a Manolo durante la comida, que don Prudencio iba a marchar a la capital uno o dos días.

Jesús Fernández Santos, *Los bravos*[159]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. El espacio y el tiempo como factores determinantes de la novela.

2. Análisis del contenido
2.1. Tema del fragmento seleccionado. Relación con el contenido global de la obra.
2.2. Sucesos que se relatan en el texto.
2.3. Elementos propios de la sociedad rural que pueden apreciarse en este fragmento.
2.4. Personajes que aparecen: los individuales y los colectivos; su caracterización.
3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador.
3.2. Tipologías textuales empleadas: su significación.
3.3. Lenguaje y estilo: presencia o ausencia de recursos literarios.

4. Conclusión

[159] Barcelona, Destino, 1977. Páginas 104-109. El título del fragmento es nuestro.
Argumento: A un pueblo de la provincia de León lindando con Asturias llega un médico que intenta comprender y adaptarse a sus gentes. Allí se enamora de Socorro, sirvienta y amante del cacique del pueblo, el viejo y rico don Prudencio. Sus pacientes desean escapar a la ciudad y él los ayuda. También se enfrenta a los habitantes del pueblo por salvar la vida de un viajante que había robado los ahorros de quienes confiaron en él. Con este gesto logra imponerse en el pueblo y consigue su propósito de vivir en paz con Socorro, transformándose él, ahora, en el nuevo cacique.

Comentario

Los bravos es la primera novela de Jesús Fernández Santos. Publicada en 1954, según Sanz Villanueva[160] tiene algo de precedente y, a la vez, de modelo, de la futura narrativa testimonial. No practica una estética social-realista simplificada, pero la novela ofrece unos rasgos formales (simplicidad del argumento, sencillez lingüística y técnica objetivista) sobre los que luego discurrió una literatura de concienciación política. García de Nora[161] la considera "la primera obra plenamente representativa de la nueva generación" (la de los cincuenta). Por su parte, Gil Casado[162] afirma que si por el tema *Los bravos* muestra el camino hacia lo plenamente social, su técnica y su prosa escueta tienen características del realismo de Pérez Galdós, de la unilateralidad de carácter de los personajes de Unamuno, del diálogo conciso de Baroja y de las truculencias de Cela, que influirán en la novela española posterior, y así fija el procedimiento de narrar en la literatura testimonial. La diferencia primordial que separa a *Los bravos* de las novelas posteriores es la falta de intención crítica explícita o de intención expositiva con un propósito manifiesto.

Esta misma línea testimonial se hará más patente aún con *En la hoguera* (1957) donde, sobre el escenario de un pueblo próximo a Madrid, se entrecruzan diversas historias personales que permiten una reconstrucción colectiva en la que no faltan ni rasgos truculentos ni testimonios de la actividad laboral. En las siguientes obras, Fernández Santos abandonará el testimonio crítico y preferirá una temática intimista.

La acción de la novela transcurre en un pueblecito astur-leonés, típico de la sociedad rural española de la época, con doce casas y sesenta o setenta vecinos, un *espacio* cerrado, en el que cualquier transformación parece inviable y sobre el que planea la sombra del cacique al que no saben o no quieren oponerse unos hombres pobres, de espíritu y de recursos. La vida de este pueblo parece corresponder al *tiempo* de la escritura, un caluroso verano de cualquier año de la

[160] Sanz Villanueva, Santos, *Historia de la literatura española*, Volumen 6/2, Barcelona, Ariel, 1991.
[161] Nora, Eugenio García de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Volumen III, Madrid, Gredos, 1979. Pág. 287.
[162] Gil Casado, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.

década del 50, pero en realidad los hechos podían haber sido los mismos en los años 20, 30..., porque la sensación que produce el pueblo y sus habitantes es la de un lugar y unos seres anclados en el pasado, atemporales. En el fragmento elegido se habla de un *antes*, "cuando había cura en el pueblo...", lo que indica que allí se conocieron tiempos mejores, que antes de la guerra el lugar tuvo más vida ya que ahora, según el narrador, "el pueblo está más muerto que nunca", sobre todo a mediodía.

Este marco espacio-temporal determina el carácter de sus habitantes que son taciturnos, huraños y, dentro de su miseria, miserables (el episodio del viajante lo demuestra). El aislamiento geográfico los condena a la soledad y a la ausencia de otros horizontes, a la existencia de cierto inmovilismo del que solo parece querer salir uno de ellos que no ve el momento de "escaparse" de este ambiente y marcharse a la ciudad.

El *tema* del texto seleccionado es la vida de un pueblo un día de domingo y las cosas diferentes que se hacen ese día como mudarse de ropa los hombres y lavar las mujeres cerca del río, o hablar, reñir, criticar... "decir todo lo que habían llevado en el corazón durante la semana" o jugar a los bolos... Son actividades que se salen de la monotonía y que parecen sacar al pueblo del ambiente de opresión y asfixia en que se halla inmerso durante toda la novela.

En cuanto a los *sucesos* que se relatan en el texto, son los siguientes:

- Son las ocho de la mañana de un domingo y los hombres que trabajaban en el campo o en el pueblo dejan la faena para ir a sus casas y empezar su "día de fiesta": después de almorzar, ese día en casa, se vestirán con "una camisa limpia y un nuevo pantalón".
- Antes, cuando había cura en el pueblo, se decía misa los domingos; ahora el cura solo viene una vez al año a confesar "a las mujeres" y a bautizar a "los niños que hubiesen nacido en aquella semana".
- Las mujeres lavaban en domingo porque solo pueden hacerlo ese día y los hombres se acercaban a hablar con ellas en el lugar donde lo hacían, junto a la fragua.

- Algunos hombres del pueblo juegan a los bolos y el resto mira. Las mujeres parecen contentas "de que sus hombres pudieran holgar un día a la semana".
- El médico ve cómo el viajante se marcha del pueblo con una cartera que contiene el dinero que ha conseguido en este.
- El médico también hacía fiesta el domingo y "solo en caso de accidente intervenía".
- "A eso de la una" el pueblo se queda desierto: la gente se recoge en sus casas para comer y dormir la siesta.

Como podemos comprobar, son hechos normales y corrientes, repetidos durante años en cualquier pueblo de España, en cualquier día de domingo. La intención del autor es precisamente esa, mostrar una jornada de asueto en el marco de una *sociedad* rural donde sus componentes hacen siempre lo mismo tanto en los días de diario como en los domingos. Esto explicaría su abulia, su apatía, la pobreza de espíritu, miseria y ruindad que existe en aldeas como esta a la que ni siquiera ha puesto nombre el autor para despersonalizarla por completo.

En el texto se observan los elementos fundamentales de esta sociedad rural: los hombres que trabajan en el campo cuyas horas vitales y de descanso se las marcan las cosechas; el cura, que ahora ya no vive allí y viene solo un día al año; las mujeres, que "llegaban al final de la semana tan cansadas como los hombres" pero que aún así tenían que lavar; el viajante alojado en la fonda; el médico, y el cacique, don Prudencio. La uniformidad de todos estos componentes sociales, su rutina hasta en los días de fiesta, su esquema vital, hacen del pueblo un lugar cerrado donde cualquier innovación es difícilmente aceptada. Los sentimientos están contenidos porque no hay motivos para expresarlos; por eso el intento de linchamiento del viajante que se hizo pasar por representante del banco acaparando los ahorros de esta gente, será el único momento de la novela en que los habitantes del lugar salgan de su absentismo ante la vida.

En cuanto a los *personajes* y su caracterización, podemos agruparlos en dos bloques: los individuales y los colectivos. Entre los primeros, aparecen en el texto el viajante, Manolo y el médico. Del viajante solo se dice lo que ve y piensa el médico: que se despide de Amparo, que

le pregunta a Manolo cuántos pueblos hay desde el que está hasta el pueblo que separa León de Asturias, que parece llevar mucho dinero en una cartera de hule (el recaudado la noche anterior en el pueblo) y que, al irse, se detiene "a limpiar las gafas y secarse el sudor que empezaba a manarle por la frente", no sabemos si de calor o miedo a juzgar por lo que ocurrirá después en la novela cuando se descubra que es un estafador.

Tampoco se dan detalles de Manolo, el dueño de la taberna-pensión, únicamente que habla con el viajante para contestar a su pregunta y para decirle que vaya con cuidado con todo el dinero que lleva encima; también que despacha un cántaro de vino al chico que mandan los hombres que están jugando a los bolos.

El médico, considerado el verdadero protagonista de la novela (o al menos su eje fundamental), actúa como observador de lo que ocurre en el pueblo y llega a integrarse en este hasta en su vida monótona. En el texto se dice que también él hace fiesta los domingos porque "si en pleno verano las cosechas de los vecinos podían esperar, era justo que también las enfermedades esperasen". Su entretenimiento de ese día consiste en contemplar a los que juegan a los bolos y pensar en sus cosas. Por ejemplo, en lo que haría don Prudencio cuando supiera sus relaciones con Socorro, la joven que vive con el cacique. Esto le produce cierta inquietud que intenta aplacar con razonamientos como que "la muchacha era mayor de edad" y don Prudencio "no tenía ningún derecho sobre ella". La siesta que todo el pueblo parece dormir no es un descanso del que disfrute el médico preocupado por el asunto de don Prudencio y Socorro.

Los personajes colectivos se agrupan en dos clases bien diferenciadas: los hombres y las mujeres. Los primeros trabajan en el campo, de sol a sol, todos los días "que durase el mes del pan, hasta que el final de la cosecha les sorprendiese harapientos, quemados los rostros por el sol, sucios y zurcidos". El domingo, también por una rutina ancestral, trabajan menos horas, pueden almorzar en sus casas, vestirse con otras ropas distintas a la de trabajo y jugar a los bolos, actividad a la que se entregan con la misma tozudez que a su trabajo agrícola. Las mujeres ni siquiera en domingo descansan; ese día lavan la ropa porque al parecer es el único momento para hacerlo. Pero no se las ve descontentas: hablan entre ellas, se ríen las más jóvenes y, a veces, algún hombre se acerca a decirles algo. Tienen asumido su

papel de "servicio" al varón y no les importa que sus hombres estén jugando mientras ellas trabajan en el río con la ropa: "estaban orgullosas de que sus hombres pudieran holgar un día a la semana... porque desde niñas se les había enseñado que habían venido al mundo para servirlos". Estas "actividades" de hombres y mujeres se suspenden en la hora de la siesta y el pueblo (el personaje colectivo más importante de la novela) "aparecía más muerto que nunca".

El *narrador* que aparece en el texto es un narrador en tercera persona, omnisciente, puesto que conoce todo lo que ocurre en el pueblo y lo que sienten y dicen los personajes que se mueven en él. Pero se trata de un narrador objetivo que registra el vivir de unas gentes sin explicaciones previas y sin presentación, de golpe y en distintos planos: el pueblo en domingo, el viajante y "su" dinero y el médico con su problema "amoroso". Cuando quiere ir más allá se pone en la piel del médico y este nos transmite su propio punto de vista ante lo que observa de los otros personajes (el peligro que corre el viajante con tanto dinero encima) y lo que se propone hacer él mismo ("quitarle" la chica a don Prudencio).

En el texto se combinan la *narración* (la actividad y el descanso del pueblo en domingo), la *descripción* (el antes y el ahora de la iglesia, el agua del río, la forma de jugar a los bolos, el humo de las chimeneas) y el *diálogo* (entre las mujeres del río, entre el viajante y Manolo). Esto le confiere un cierto dinamismo al texto que evita así al lector el participar de la monotonía vital del pueblo.

Con respecto al *lenguaje* y al *estilo,* la sencillez y el dinamismo son las notas principales del texto y, en general, de toda la novela. Así, podemos observar que las frases que inician casi cada párrafo del fragmento son breves, concisas, y anuncian de forma resumida lo que se va decir en ellos:

- "A eso de las ocho los que trabajaban en el campo... emprendieron el regreso". A continuación el narrador explica por qué y para qué terminan y se recogen antes de lo habitual: es domingo.
- "Antes, cuando había cura en el pueblo, se le veía subir desde su casa... a decir misa", y cuenta cómo vivían los habitantes del pueblo esta celebración.
- "Ahora, nada de esto existía", frase que muestra un presente

un tanto desolador en lo que al aspecto religioso se refiere y el modo en que el ritual que este aparejaba ha dejado su marca en las costumbres del pueblo.

- "Las mujeres, el domingo lavaban", afirmación que encabeza el único párrafo que indica algo de alegría y vitalidad en los habitantes de la villa.
- "Baltasar... y Antón se reunieron en el juego de bolos". Se inicia la partida, casi la única actividad lúdica de los campesinos.
- "El médico, los domingos, hacía fiesta" es la frese que da pie a que conozcamos el punto de vista de uno de los personajes que, en principio, no pertenece a la colectividad rural y que, por tanto, puede analizarla como un simple espectador.
- "A eso de la una... el pueblo aparecía más muerto que nunca" porque hace calor y es la hora de la siesta.
- "Tampoco aquella tarde pudo dormir el médico". El no ha madrugado como los campesinos y, además, su asunto amoroso le inquieta.

Esta forma de presentar las acciones y la abundancia de verbos y sustantivos frente a la escasez de adjetivos calificativos confieren rapidez al texto y eficacia a lo relatado. Es como si el narrador nos dijera: "esto es lo que hay, esto es en lo que consiste un día de fiesta en un pueblo, sin adornos ni florituras".

La convicción del narrador de ser un mero testigo de la vida del lugar explica la escasez de *recursos literarios*: algunas *comparaciones*, como cuando describe el respeto de los del pueblo a las ruinas de la iglesia que semejan el poder mágico y ancestral de los cementerios, o cuando habla del rumor del río "envuelto entre los mil ecos que la vida anima como la voz de los que a su sombra habían nacido...", y las *personificaciones* referidas al humo de la chimenea "que nacía recto para caer en rededor formando una corona" y a la "voz" del río "recorriendo los infinitos caminos de su lecho", son las pocas licencias poéticas que se permite para hacer más gráfica la fusión entre el espacio rural y los hombres que lo habitan.

En *conclusión*, el texto objeto de este comentario nos muestra el movimiento y la quietud de un pueblo cualquiera de la geografía rural española en los años cincuenta. No hay juicios valorativos, no se

recurre al tópico de "alabanza de aldea" ni al de "civilización o barbarie"; se muestra una realidad en donde las pequeñas e intrascendentes historias humanas que la conforman no pretenden ejemplificar ningún sentimiento épico. Es, sencillamente, un retrato del lento y monótono transcurrir de la vida de un pueblo de España.

Un incidente en el cementerio

-Aquello debe de ser el cementerio.

Estaba junto a una casa de labor, sobre un viejo camino que descendía del pueblo al vado, perpendicular al Jarama.

-¡Qué divertido! -dijo Mely-; todos los pueblos tienen los cementerios en los altos, y aquí en cambio lo que está en alto es la población, y el cementerio lo tienen junto al río.

-Originales que son ellos, ahí donde los tienes. Pues si se descuidan, con un poquito suerte, les viene un año una riada de las buenas y se les lleva a todos los muertos por delante.

-Chico, pues mejor que se lleve a los muertos que no a los vivos.

-Pues también es verdad. Será la cuenta que se han echado ellos. A ver qué vida. Para que luego digan que en los pueblos son poco espabilados.

A través de la verja se veían las cruces de hierro; casi ninguna estaba derecha; despuntaban entre las altas hierbas bravías que se iban comiendo las sendas por entre las hileras de sepulcros. Colmenas de nichos, al fondo, y un blanco mate de mármoles pobres que destacaba extraño en algunas partes, entre hierro oxidado y ladrillos, malezas y abandono. Letreros, telas descoloridas, cintas, retratos, espigados floreros de cristal con flores secas, se entreveían allí, indefinidamente, sobre las lápidas blancas, en la cuadrícula uniforme de los nichos. Aún llegaba la radio, la música hasta allí, Siboney, los gritos de los muchachos en el río. Se paraban de pronto y caían, amortiguados, como nieve, sobre las cruces y la tierra de muertos. Pasó detrás de ellos un hombre con un borrico cargado de cañas verdes de maíz, con sus hojas, que restregándose hacían un ruido fresco sobre el trote menudo. El arriero oscuro caminaba de prisa;

miró a los brazos de Mely fugazmente y arreó chicheando[163] con la boca, volviendo de súbito la cara hacia el camino y apretando la marcha.

-«¡Qué solos se quedan los muertos!...» -recitaba Fernando con un tonillo enfático y burlón.

-Nos estamos poniendo románticos -dijo Mely riendo, al despegar sus mejillas del hierro de la verja-. Ya podíamos buscar otro sitio un poquito más alegre.

El canalillo que venía de la presa atravesaba el camino por debajo de un puente de viejos ladrillos y se metía en unos riegos muy cuidados, a la otra parte. Dos niños y una niña machacaban alguna cosa sobre el pretil. Miraron a Mely con descaro. Luego salían corriendo, bailones, hacia la casa y le zumbaban alguna burla indescifrable.

-Extrañan el que una lleve pantalones.

-Pues ya se acostumbrarán a verlos, de que vengan los yanquis a trabajar a Torrejón -dijo Fernando.

Ya regresaban lentamente.

-¿Qué yanquis?

-Los que traigan para construir el aeropuerto. Lo van a hacer por allí, por aquella parte -señalaba-. ¿No lo sabías?

-Pues, no. La política a mí... Yo sólo leo las carteleras de los cines.

-Pues hay que estar más al corriente, Mely.

-¿Más al corriente? ¡Anda éste! ¿Y para qué?

La música se había callado. Una voz clara y alta se disparaba hacia el campo abierto, anunciando el disco siguiente, con la lista de los tres o cuatro nombres de las personas a quienes iba dedicado, como si lo estuviesen escuchando desde allá lejos, escondidos o perdidos en alguna parte del río, agazapados tras de algún matorral de la llanura.

-A ver cuando tienes un detalle y me dedicas un disco por la radio -dijo Mely.

-En cuanto que me sobren seis duretes; prometido.

La música volvió a sonar y luego una voz lenta que cantaba.

-Pues entonces para el año que viene...

Alguien chistó detrás de ellos. Se volvieron.

-¿Es a mí? -preguntaba Fernando señalándose el pecho con el índice.

---

[163] *Chichear*: emitir repetidamente un sonido semejante a "chss", para llamar la atención de una persona o mostrar desagrado.

Eran dos guardias civiles; habían aparecido por detrás del cementerio y venían hacia ellos. El más alto asentía, haciendo un gesto con las manos como si dijese «¿A quién va a ser?». Fernando les fue al encuentro y Mely se quedó atrás, mirando. Pero el alto le hizo una seña con el dedo:

-Y usted también, señorita, tenga la bondad.

-¿Yo? -dijo ella con reticencia; pero no se movía.

Los guardias y Fernando llegaron hasta ella. Fernando preguntaba con una voz cortés:

-¿Qué ocurre?

Pero el guardia se dirigía a Mely:

-¿No sabe que no se puede andar por aquí de esa manera?

-¿De qué manera?

-Así como va usted.

Le señalaba el busto, cubierto solamente por el traje de baño.

-Ah, pues lo siento, pero yo no sabía, la verdad.

-¿No lo sabía? -intervino el otro guardia más viejo, moviendo la cabeza, con la sonrisa de quien se carga de razón-. Pero si les hemos visto a ustedes desde ahí arriba, pegados a la cancela del cementerio. Y eso no me dirán que no lo saben, que ese no es el respeto. No es el decoro que se debe de guardar en los sitios así. ¿Me va a decir que eso no lo sabe? Es de sentido común.

Siguió el guardia más alto:

-Son cosas que las sabe todo el mundo. Un cementerio se debe respetarse, lo mismo que una iglesia, qué más da. Hay que guardar las composturas. Y además, mismo aquí, donde estamos ahora, ya no puede ir usted de la forma esa que va.

Terció Fernando, con buenas maneras:

-No, si es que mire usted; lo que ha pasado, sencillamente, es que veníamos dando un paseo, buscando a unos amigos, y nos hemos metido por aquí sin darnos cuenta. Eso es lo que ha pasado.

Contestó el guardia viejo:

-Pues otra vez hay que andarse con más precaución. Hay que estar más atentos de por dónde va uno. Nosotros tenemos la orden de que nadie se nos aparte de la vera del río sin vestirse del todo, como es debido -se dirigió a Mely-. Conque tenga usted la bondad de ponerse algo encima, si lo trae. De lo contrario, vuélvanse adonde estaban. Vaya, que ya no es usted ninguna niña.

Mely asintió secamente:

-Sí; si ya nos volvíamos.

-Dispensen -dijo Fernando-; para otra vez ya lo sabemos.

-Pues hala; pueden retirarse -les decía el más viejo, sacando la barbilla.

-Bueno, pues buenas tardes -dijo Fernando.

Mely giró sobre sus talones sin decir nada.

-Con Dios- los despedía el guardia viejo, con una voz aburrida.

Mely y Fernando anduvieron en silencio algunos pasos. Luego, a distancia suficiente, Fernando dijo:

-Vaya un par de golipos. Ya creí que nos echaban el multazo. Pues mira tú los cuartos del disco dedicado en qué me los iba yo a gastar. A punto has estado, hija mía, de quedarte sin disco.

-Pues mira -dijo ella, irritada-; preferiría cien veces sacudirme las pesetas y quedarme sin él, a dirigirme a ellos en la forma en que tú les has hablado.

-¿Cómo dices? ¿De qué manera les he hablado yo?

-Pues de ésa; acoquinadito[164], dejándote avasallar...

-Ah, ¿y cómo tenía que hablarles, según tú? ¡Mira que tienes unas cosas! A lo mejor querías que me encarase con ellos.

-No es necesario encararse; basta saber estar uno en su sitio, sin rebajarse ni poner esa voz de almíbar, para darles jabón. Además, no tenías por qué preocuparte, porque de todos modos la multa no la ibas a pagar de tu bolsillo. Yo no me dejo pagar ninguna multa de nadie.

Mely volvió la cabeza; los dos guardias civiles estaban parados todavía, mirando algo, más atrás. Les sacó la lengua. Fernando sonrió ásperamente:

-Pues mira, Mely, ¿sabes lo que te digo? Que te frían un churro. Me parece que conoces tú muy poquito de la vida.

-Más que tú, fijate.

Fernando denegó con la cabeza.

-No tienes ni idea de con quién te gastas los cuartos, hija mía. Éstos tratan a la gente de la misma manera que los tratan los jefes a ellos y no están más que deseando de que alguien se soliviante o se les ponga flamenco para meterle el tubo, del mismo modo que se lo meten a ellos si se atreven a hacerlo con sus superiores. Todo el que está debajo anda buscando siempre alguien que esté más debajo todavía. ¿No lo has oído como han dicho «Ya pueden retirarse», lo mismo que si estuviéramos en un cuartel?

[164] *Acoquinado*: intimidado, acobardado.

-Bueno, Fernando, pues yo no me dejo avasallar de nadie. Primero apoquino[165] una multa si es necesario, antes que rebajarme ante ninguna persona. Esa es mi forma de ser y estoy yo muy a gusto con ella.

-Sí; lo que es, como fueras un hombre, ya me lo dirías. Di que porque eres mujer; da gracias a eso. Si te volvieras un hombre de pronto, ya verías qué rápido cambiabas de forma de pensar. O te iban a dar más palos que a una estera. Orgullosos, bastante más que tú los he llegado a conocer; pero, amigo, en cuanto se llevaron un par de revolcones, escapado se les bajaron los humos. Date bien cuenta de lo que te digo.

-Que sí, hombre, que sí; que ya me doy por enterada. Para ti la perra gorda.

Fernando la miró y le decía, tocándose la frente:

-Ay qué cabecita más dura la que tienes. Lo que a ti te hace falta es un novio que te meta en cintura.

-¿En cintura? --dijo Mely-. ¡Mira qué rico! O yo, a él.

Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama*[166]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Espacio y tiempo en el que transcurre la acción: importancia de estos factores para el contenido del texto.

2. Análisis del contenido
2.1. Tema del fragmento elegido.
2.2. Estructura del contenido del texto.
2.3. Personajes que aparecen: su caracterización.
2.4. Aspectos de la sociedad de la época que se reflejan en el texto.

[165] *Apoquinar*: pagar una cantidad de dinero de mala gana.

[166] Barcelona, Destino, 1981. Págs. 152 a 156. El título dado al fragmento es nuestro.

Argumento: Un grupo de jóvenes trabajadores de Madrid acuden un domingo de verano al río Jarama. Pasan el día entero a orillas del río bañándose y matando el tiempo en conversaciones anodinas. Al lado del río está la venta de Mauricio con sus clientes habituales de la zona y al final algunos excursionistas continúan su diversión en ella; otros permanecen en el río, en el que a última hora se ahoga Lucy, la chica más ingenua de la pandilla. Al final, recogido el cadáver y entregado en el depósito, los demás miembros del grupo regresan a Madrid.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipologías textuales empleadas: su significación.
3.2. Tipo de narrador y técnica narrativa.
3.3. Lenguaje empleado: su importancia para la caracterización de los personajes y para el estilo de la novela.

4. Conclusión

Comentario

Rafael Sánchez Ferlosio (1927), que había publicado en 1951 un libro insólito en nuestras letras, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, se ha convertido en un clásico de la literatura del siglo XX con *El Jarama* (Premio Nadal 1955), referencia inexcusable dentro de la prosa narrativa contemporánea en castellano. Fue el libro que abanderó las nuevas tendencias y aspiraciones estéticas de los entonces jóvenes novelistas de los años 50, es decir, el neorrealismo y el realismo social.

El Jarama, al margen del juicio que merezca, constituye uno de los hitos históricos y literarios de la posguerra. Se trata de un libro behaviorista[167] en el que, de hecho, no existe argumento, lo cual ha originado que para unos sea una obra aburrida e insustancial y para otros resulte un magnífico testimonio de la sociedad contemporánea, aunque, a decir verdad, ambas opiniones no son contradictorias: la obra refleja una parcela de la sociedad de los 50, la de la clase trabajadora, que en su afán testimonial transcribe la insustancialidad de unos jóvenes que no tienen nada importante que decir. De ahí que se la haya calificado como "la epopeya de la vulgaridad" o, de forma algo más literaria, "la tragedia de la cotidianidad".

La aparente trivialidad de la historia que se cuenta en esta novela, un grupo de amigos que va de excursión, ocurre en los alrededores del río Jarama, cerca de Madrid, durante un domingo de verano en los años 50, época en la que se publicó la novela. El río, en cuyas orillas se reúnen los excursionistas (y no solo los jóvenes) madrileños, y la

[167] *Behaviorismo*: escuela psicológica que busca el conocimiento y el control de las acciones del ser humano y de los animales mediante la observación de su conducta.

venta de Mauricio (aprovisionadora de bebidas de estos y lugar de tertulia de las gentes del pueblo cercano), son *espacios* que condicionan el relato pues es en ellos donde el autor acota un retazo de vida de los jóvenes de la ciudad y de los parroquianos de una taberna de pueblo. Y para hacernos ver que ese día de domingo es similar al de otros domingos con parecidos personajes y situaciones, no necesita más de las dieciséis horas escasas que transcribe. El único suceso "excepcional" será la muerte, ahogada, de una de las jóvenes, pero hasta eso cae dentro de lo posible.

También es importante el *tiempo* histórico de la obra para su comprensión. Por ejemplo, en el texto seleccionado, la reprimenda de la pareja de la guardia civil a Mely por estar en los alrededores del cementerio en traje de baño, era algo normal en los años 50 donde cuestiones como el "decoro" y el respeto externo constituían leyes en una sociedad pacata y represiva.

El *tema* del fragmento elegido es el paseo de la pareja de jóvenes, Mely y Fernando, por los alrededores del Jarama y el "toque de atención" de la "autoridad competente" por la ausencia de vestimenta adecuada de la joven en un cementerio.

El contenido del texto, los "pequeños sucesos" que en él se relatan, se *estructuran* en cuatro tiempos o momentos:

- En el primero de ellos Mely y Fernando, en su paseo, se detienen ante un cementerio que está junto al río (cosa que extraña a la chica). El narrador describe este lugar; pasa un arriero con su borrico cargado de maíz.
- En el segundo, los jóvenes siguen paseando y la mirada de extrañeza de unos niños por los pantalones de Nely es el tema inicial de conversación que se desarrolla en torno a esto, a los "yanquis" que vendrán a Torrejón y a la petición de Nely de que Fernando le dedique un disco por la radio.
- El tercer momento es el del encuentro con la pareja de la guardia civil y la "conversación" con ellos que termina con una recomendación de los guardias acerca de cómo ha de ir vestida Nely en aquellos lugares que no sean estrictamente los del baño.
- En el cuarto y último momento Nely y Fernando comentan el incidente y discuten entre ellos sobre la actitud que debían

haber adoptado ante la "regañina" de los guardias civiles. Para Nely, Fernando no tenía que haberse dejado "avasallar" por la pareja y este le contesta que si fuera hombre pensaría de otra forma. Como la chica no parece conforme con sus razonamientos, concluye que lo que a ella le hace falta es "un novio que te meta en cintura".

A través de estos cuatro momentos el autor nos ofrece una caracterización de los *personajes* que intervienen en el texto. Mely aparece como una chica desenvuelta, con cierto sentido del humor, a la que no le interesa la política (según dice) y que no se calla lo que siente. Cuando los guardias le llaman la atención no parece asustarse y les contesta "secamente" que ya se iban. Luego le afea a Fernando el que se comportara de forma tan sumisa con ellos y le dice que ella no se deja "avasallar de nadie".

Fernando, al principio, también parece divertido y hace bromas con la visita al cementerio. Está convencido de que con los americanos que vendrán a trabajar a Torrejón entrará la modernidad en España; estar enterado de lo que ocurre en el país es, para él, tener actitud política. Ante la guardia civil se asusta un poco y procura ser educado y humilde con ellos dándoles toda clase de explicaciones para justificar el que Mely vaya en bañador. Cuando esta le regaña por su actitud "cobarde", Fernando se defiende diciéndole que si fuese un hombre lo entendería y añade que más de un orgulloso como ella "en cuanto se llevaron un par de revolcones, escapado se le bajaron los humos" (es de suponer que estas cosas le pasaban a los hombres en la "mili", circunstancia de la que se libraban las mujeres). El joven termina su "defensa" con un tópico machista: "Lo que a ti te hace falta es un novio que te meta en cintura".

Por último, los guardias civiles, uno "alto" y el otro "más viejo", se muestran educadamente autoritarios, como mandan los cánones, e imbuidos de su deber de preservar la moral pública que, por otra parte, Mely tendría la obligación de conocer porque "es de sentido común": en los cementerios, como en la iglesia, hay que ir vestido de forma adecuada. Como consideran que con su actitud y palabras ya han demostrado la autoridad que ostentan e infundido el miedo suficiente a los jóvenes, no necesitan poner una multa (que es lo que temía Fernando).

Por otra parte, en estos personajes el autor no señala ningún aspecto psicológico digno de mención. Los dos jóvenes son gente corriente que hablan sobre cosas sin importancia, que no muestran una rebeldía ostentosa ante la vida (la actitud de Mely es más de supuesto orgullo ofendido que de verdadera controversia), y que se mueven entre tópicos vitales (como el que esgrime Fernando al final del texto) sin que se planteen muchos horizontes. Del mismo modo, los guardias civiles actúan por inercia; sancionan verbalmente lo que a su código de buenas costumbres les parece sancionable y no muestran una especial agresividad ante los jóvenes, más bien parece que cumplan un trámite.

Pero en esta aparente banalidad de la situación y personajes del texto se aprecian ciertos detalles que nos dan una idea de cómo era la *sociedad* de los años cincuenta. La "ley del decoro" en la forma de vestir femenina que imperaba en la España de entonces hace que los chicos observen a Mely con cierto "descaro" y provoca el "incidente" con la pareja de la Guardia Civil. Fernando piensa que cuando lleguen los "yanquis" al país todo esto cambiará pero, mientras, no se atreve a enfrentarse con la autoridad y se muestra conforme con la reprimenda, cosa que a la chica enfada bastante. Su sumisión (que para él es prudencia) la justifica con su conocimiento de lo que es la "jerarquía cuartelaria", probablemente adquirido con la experiencia de la "mili". De ahí que concluya la discusión afirmando que si Mely no fuera mujer vería las cosas de otra manera y que lo que necesita para mostrarse menos combativa es un hombre que la domine. Esta opinión resultaba algo habitual entonces: la mujer desenvuelta e independiente deja de serlo cuando está comprometida para casarse. Así pues, el texto muestra la forma de pensar y de comportarse de una parte de la juventud de la época que, por una parte, acepta el orden establecido en espera de tiempos mejores (como Fernando) y, por otra, lo cuestiona con una incipiente rebeldía en la forma y en el fondo (Mely).

En lo que respecta a las *tipologías textuales* empleadas, tanto en el fragmento como en toda la novela se combinan la descripción, la narración y el diálogo. La forma descriptiva se utiliza para mostrarnos, con un cierto tono poético, el entorno geográfico y humano en el que transcurre ese día de excursión de los jóvenes. En el texto se describe el cementerio, pobre, humilde, abandonado..., a donde han llegado Fernando y Mely en su paseo y ante el que, a juicio de los guardias, no se puede estar en traje de baño. Es en estos fragmentos descriptivos, y en los narrativos (en los que se relatan las acciones de los personajes y de su entorno), donde se aprecia talento lírico de Ferlosio que se impone sobre la vulgaridad de la situación y del diálogo de los personajes. Este diálogo, que se presenta como una simple trascripción de conversaciones triviales sobre asuntos anodinos, es vivo, cotidiano, lleno de lugares comunes que muestra, de forma objetiva, el mundo de Fernando, Mely y los guardias civiles. El *narrador omnisciente* que describe el cementerio, o un canalillo, que cuenta cómo dos niños miran a la pareja o cómo aparecen los guardias, enmudece totalmente cuando hablan los personajes. Esto puede interpretarse como una aspiración del novelista a la neutralidad, a la objetividad, pero también responde a un deseo de que sean los propios personajes los que se caractericen a través de sus palabras.

En la forma de utilizar el *lenguaje* también hay dos planos estilísticamente diferenciados: el del narrador y el de los personajes. Cuando interviene el primero, tanto en las descripciones como en su relato de los acontecimientos, el lenguaje es culto (aunque sencillo) y emplea *adjetivos valorativos* ("altas hierbas bravías", "arriero oscuro", mármoles pobres", "voz clara y alta"), *personificaciones* ("altas hierbas bravías que se iban comiendo las sendas", "con sus hojas, que restregándose hacían un ruido fresco"), *comparaciones* ("caían, amortiguados, como nieve") y *onomatopeyas* ("arreó chicheando con la boca", "le zumbaban alguna burla indescifrable") que le dan ese tono lírico del que hablábamos.

En cambio, el lenguaje de la pareja de jóvenes y el de los guardias es coloquial. Como ha afirmado la crítica, el autor parece haber colocado una grabadora que reproduce con exactitud la manera de hablar de los personajes con sus modismos y giros populares. Así, en el fragmento que comentamos, Fernando, Mely y los guardias emplean frases hechas como "Estar más al corriente", "Es de sentido

común", "Como es debido", "Con quien te gastas los cuartos"..., y expresiones coloquiales del tipo: "Para que luego digan", "¡Anda este!", "hala", "Que te frían un churro", "se les ponga flamenco", "para ti la perra gorda"... Los jóvenes, además, utilizan algunas palabras pertenecientes a su propio argot: "duretes", "golipos", "acoquinadito", "meterle el tubo", "apoquinar"... Los guardias también se alejan de la norma lingüística con construcciones como "se debe respetarse", "mismo aquí"... Todo ello da una sensación de verismo al texto que, unido a la veta lírica del narrador, explican el éxito de la novela en su momento pues supuso uno de los primeros intentos de acercar la literatura a todo tipo de público.

En *conclusión*, *El Jarama* marca el punto de partida de un nuevo realismo que elige lo cotidiano y vulgar como materia novelesca y que convierte en seres de ficción a personas "normales y corrientes". Fernando y Nely, la Guardia Civil, la excursión al Jarama... son exponentes de una parcela de la vida en la España de los cincuenta con su esperanza de modernidad en los nuevos aires norteamericanos y su rebeldía soterrada ante un sistema político que impedía toda trasgresión a lo establecido.

"Los de abajo"

LUNES, 3 DE JULIO

Iban llegando, gentes por todos los caminos pero llegaban y se ponían detrás, en la calle. Los vecinos estaban juntos, agrupados, sin ver nada, donde el espacio era más estrecho, donde apenas había horizonte.

Sólo los chicos fueron hasta lo alto del cerro y los mayores de ellos se subieron a las piedras grandes que asomaban arriba. Desde allí se divisaba todo: la casa que iban a derribar y casi el barrio entero.

-Cuando vengan, nos tiramos al suelo. Tenemos que ver lo que hacen los de la piqueta-dijo un chico.

-Cuando vengan, los de arriba que avisen y nos tiramos al suelo, corno en las guerras- dijo otro.

-Somos vigías, los que tenemos que ver todo, pa' contárselo a los otros.

-Somos los exploradores

En la parte baja, desde la calle, la gente no veía nada; si acaso, los vecinos de la

primera *fila. Los situados más atrás alzaban las cabezas por encima de los más adelantados e intentaban enterarse de lo que pasaba. El sol era muy molesto y no soplaba ni una brizna de aire. Cuando algunos se cansaban de esperar; se notaba un movimiento hacia la otra esquina, en aquella especie de calle, y unos cuantos se desparramaban en dirección contraria, por la senda polvorienta. Había un rumor de pasos, un ir y venir de hombres y mujeres que no salían del mismo sitio. La calleja, entre las chabolas y los solares, parecía un redil, una extraña cárcel. La gente que formaba esa multitud no avanzaba ni retrocedía un solo metro. El tiempo tenía poca o ninguna importancia. A veces, se sentía como un estremecimiento brusco, espontáneo y parecía que iba a ocurrir algo, pero luego, resultaba ser una falsa alarma. A lo más, se trataba de una discusión porque alguna mujer se abrió paso a codazos y a empujones y pretendía ocupar las primeras filas sin derecho alguno, o porque un chiquillo se revolvía demasiado entre las personas mayores, en sus escaramuzas... Los vecinos vestían las ropas de los días de trabajo; las mujeres, batas descoloridas de percal, debajo de las cuales se adivinaban sus desnudeces, sus cuerpos ágiles o perezosos, las alegrías o las tristezas de este mundo. Los hombres llevaban monos azules o ropas viejas de cuando fueron militares. Todos tenían una mirada vaga, inconcreta. No demostraban desesperación, ni verdadera inquietud ni siquiera curiosidad. Se diría que esperaban para una fiesta que les fuera ajena, para un desfile o para una procesión, para algo que les incumbiera bien poco. Había un indefinible, un vago olor, como a ropa vieja, a humo, a sudor; a humanidad. La atmósfera se hacía sofocante. Porque, en realidad, se iba poca gente; eran los menos quienes lograban salir de allí, quienes lo intentaban siquiera. Se sentían como sujetos a la calluja, como si debieran aguantar la prueba hasta el fin. Unos pocos hasta deseaban que llegaran los de la piqueta y los guardias, para marcharse, para salir andando y regresar satisfechos a sus casas. Pensaban que de no ocurrir lo que esperaban aquella mañana, no tendrían nada que contar o nada grave y lacerante que sufrir, ninguna historia nueva, a través de la cual odiar lo que venían odiando desde hacía tantos años. Muy pocos deseaban de verdad participar milagrosamente en algo que tuviera importancia.*

[...]

Faltan cinco días. El tiempo se escurre, como cuando los chicos bajan por una cucaña.

Faltan cuatro días

Faltan tres días

Andrés no podía quitárselo de la cabeza: faltaban sólo tres días. Sin embargo, hacía apenas un par de ellos le parecía que empezaba a ver las cosas con ojos distintos. Era ya viernes. Llegó del trabajo, dejó la

tartera vacía sobre la mesa, como hacía siempre, y se sentó en una silla de la cocina sin decir palabra. Parecía una sombra, un ser que no contase para nada. Aunque hacía calor, se quedó sentado en la silla de la cocina, en el extremo más oscuro de la habitación, mirando, desde allí, las pavesas que saltaban de la lumbre de carbón vegetal. Se decía para sus adentros:

"Que me aspen si no es una puñetera vida. Te pones a dar *patás* cuando *tiés* uso de razón, o antes, sabe Dios, y ahora estoy *cansao*, me empieza el cansancio en las plantas y me sube por las cañas de los huesos; pero no es esto lo malo, el caso es que te metes a *ensoñar* o a dar *güeltas* por el magín a lo que has *pasao* en este pajolero mundo *pa* verte *asín*. Porque voy y llego a un pueblo mejor que onde mi madre me parió, y caigo bien, y te ajustan una *temporá*, aunque saquen las *túrdigas*[168] y tengas que echar puntos en boca, y le llamas en la ventana a una mujer, aunque el buey solo bien se lame, pero lo que pasa es que te la llevas contigo, a lo mejor por no cantar la gallina, y mientras la esperas te la figuras siempre pasándolo bien, en pelota o retozando y descansado en la casa, pero no te figuras que te vas haciendo viejo y que *toas* las cosas se van haciendo viejas, ni te *maginas* que *tiés*, que robar aceitunas *pa* ir viviendo, ni te vas a llenar de nenes que te piden pan. *Toas* las noches piensas lo *mesmo*, pero te llenas de nenes, y te pones a mirarte en ellos, porque no te conformas con que sean *cémilas* como *toa* tu casta, ni sepan dar más que un jornal o ponerse a quitarle mocos a los señoritos. Y alguien te *endica* que en las capitales, en los Madriles se vive mejor y que no hay *paraos*, ni *tiés* que mendigar y lamer culos *pa* sacarle una peoná. Y te vienes. (Los chicos no *jacían* más que mirarme los trenes y preguntarme por qué eran tan altísimas las casas). Y nos vinimos a los Madriles".

Andrés sonreía, sonreía él solo, Mientras seguía pensando:

"Venga de poner piedras y ladrillos y hasta hacer la casa. Ni siquiera nos plantan una multa; aunque algún *cenizo* dice que van a tirar abajo las casillas, porque en *to* los *laos* hay *cenizos* y *pájaros* de mal agüero, pero resulta que ha *salío* en los papeles diciendo que no quieren más gente y ahora pasa que vas a tener que coger los bártulos y largarte con la música a otra parte, y te dicen que por ahí te pudras como un perro".

María cruzó delante de su marido, por en medio de la cocina, y dio una vuelta al puchero. Metió la cuchara y sacó a lo alto los garbanzos amarillos y pequeños que ya casi estaban blandos, con el piquillo

[168] *Túrdiga*: tira de piel.

abierto. Olía bien, como a huesos rancios y azafrán. Pensó que los chicos tendrían hambre y que iba a machacar los garbanzos con un poco de caldo.

-¡Santorrostro! Mi Andresillo, el pobre, que es bonico como un San Luis, y mi Mario, tan chiquito, que se los vaya a tener que llevar la mujer de Joaquín, y no es porque ella sea guarra, que no es, pero si *tié* que preocuparse más de alguno, será de los suyos, si falta un cacho de pan... Y los chicos, *separaos* de una, Ie van a perder el cariño. Y lo que más siento es por mi Maruja, que es una alhaja, que no quiero que se la deshonre ningún hijo de mala madre, sino un mozo como Dios manda, y no quiero que se vea *tirá* por ahí sin casa, como una zorra, que es sanita como una manzana, que hasta el Paco, el que hacía de *praticante* en el pueblo, cuando tuvo que ponerla las *indeciones* para la pulmonía, dijo que era la carne más bonita del mundo y eso que, la chica no había *cumplío* los trece. Y a mí se me arruga el corazón con *to*. Y cuando oigo lloriquear a los chicos, ya creo que se los están llevando *pa* no verlos más. Y me gustaría hablar con ese mozo que platica con mi Maruja, que *ojalai* que sea bueno, y decirle que me la respete como a la madre que le parió, que *toas* las mujeres somos unas pobres que no podemos ni tenerle cariño a un hombre, ni que sea un santo varón Y seguro que me iba a echar a llorar, aunque una *paezca* una fiera, pues es que una no quiere ver que se deshaga *to* y que se *to* y que se lo lleve el diablo, como cuando sopla la ventisca en una era.

Maruja estaba cosiendo y levantó varias veces la cabeza, cuando vio a su madre trajinar, a su madre, que movía el puchero, mecánicamente. Hizo Maruja, por dos veces, intención de levantarse de la silla que había entre la puerta y la mesa, entre el candil encendido que estaba en la mesa y la escasa luz que entraba del campo. Ya no veía para coser.

Se levantó, por fin, y se dirigió a su madre, que seguía en lo hondo de la cocina.

-¿Va a estar la cena?

-Sí - respondió la madre-. Hoy no has *salío* con ese chico.

-No.

- ¿Os pasa algo?

-No.

Maruja dejó la costura sobre su regazo y volvió a sentarse. Le daba el reflejo del candil en la cara. Se puso a pensar:

"Mañana seguro que viene, tiene que decidirse a hablar con mi padre. El lunes va y me dice el Luis que va a hablar con mi padre, que cuanto tiren la chabola va a llevarme con él a su casa, pero como se

pasa solo, casi siempre, porque su tía está sirviendo con unos señoritos por ese barrio que llaman de Salamanca, dice el Luis que es capaz de llevarse a su casa a la niña de otra tía suya que vive también por Lavapiés, para que duerma conmigo y que él echará una manta al suelo, mismamente. Y yo no dije nada y me callé, aunque conozco a mi padre, que mi madre dice es como moro. Pero, sí, a lo mejor me voy con Luis y se echa con una manta al suelo, ahora que no hace frío, pero cuando llegue el otoño, agarra un enfriamiento el pobrecillo, como la pulmonía que yo tuve en el pueblo cuando la aceituna. No sé de qué forma vamos a salir, porque las mujeres deben casarse como está *mandao* pero tan pronto me dice el Luis que sí, como está relatando lo de que tiene que hacer la mili y buscarse algo más seguro de sueldo, ganar dineros para alquilar una habitación con derecho a cocina o ponernos a turno *pa* una casa de esas de los curas o del Sindicato, una casa de portal porque es de *Madrí* y *tos* los de aquí son un poco *señoringos* pero son mejores que los mozos del pueblo, que allí las mujeres cuando se casan no salen de la cocina, ni van a beber una caña ni un *vermú* a la taberna y están hechas unas esclavas y se cargan de hijos que no sé cómo se las arreglan... Pero Luis venga a darle vueltas y no se decide a decirle a *papa* que tampoco es *pa* tanto, aunque a mí me da más vergüenza que a él…Y hasta le he dicho que si quiere que ya no somos novios".

Maruja se alegró de que estuvieran tan a oscuras. Se pasó la mano por la cara, por los ojos y se sorbió la nariz.

Antonio Ferres, *La piqueta*[169]

[169] Madrid, Viamonte, 2002. Páginas 21-23; 159-163. El título, que es el mismo que el que Mariano Azuela dio a una de sus novelas, es nuestro.

Argumento: Una familia de inmigrantes que vive en un descampado del extrarradio de Madrid, en Orcasitas, recibe la noticia de que su vivienda, una chabola construida ilegalmente, va a ser derribada por orden municipal. A partir del momento en que la noticia se confirma la familia –los padres, una hija, Maruja (de la que se cuenta sus relaciones con Luis), y dos chicos pequeños- vive a la espera de lo inevitable. No saben dónde ir ni qué podrán hacer con sus vidas.

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor, la obra y su contexto literario.
1.2. Marco espacio-temporal de la novela y de los fragmentos seleccionados. Importancia de ambos factores para la historia que se cuenta.

2. Análisis del contenido
2.1. Estructura de la novela. Parte a la que pertenecen los textos elegidos.
2.2. Tema principal de los textos. Su relación con el título genérico puesto a los mismos.
2.3. Los personajes: su caracterización y su mundo.
2.4. Cuestiones sociales que se plantean en los textos.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipologías textuales empleadas: sus "peculiaridades". Intervención del narrador en el relato.
3.2. Lenguaje: registros lingüísticos empleados. Recursos literarios y estilísticos.

4. Conclusiones
4.1. Intención del autor en esta novela.
4.2. Opinión personal sobre los textos seleccionados.

Comentario

Antonio Ferres nace en Madrid en 1924. Estudia perito industrial y desempeña varios trabajos. Su formación literaria es autodidacta. Se da a conocer como escritor precisamente con *La piqueta* en 1959 publicada en la Editorial Destino que fue durante un tiempo la editorial del grupo de escritores social-realistas. Deja entonces su trabajo de ayudante de ingeniero y se dedica a escribir. Su labor como narrador prosigue con novelas de corte más o menos social –*Con las manos vacías* (1964), *Los vencidos* (1965)-, con aportaciones importantes a la literatura viajera –*Caminando por las Hurdes* (1960) y *Tierra de olivos*

(1964)- y sus libros siguientes muestran una preocupación por una literatura de exigencia formal – *En el segundo hemisferio* (1970) y *Ocho, siete, seis* (1972)-.

Cultivador de una técnica objetivista, se convierte en su primera etapa en uno de los autores más representativos de la vertiente crítica del realismo social o "social realismo" que servirá para nombrar a toda una escuela de escritores, la mayor parte de los cuales habían nacido y vivido en Madrid, eran amigos y antifranquistas y, entre otros, se encontraban Alfonso Grosso, Armando López Salinas, Juan García Hortelano y Jesús López Pacheco.

Ferres debe buena parte de su prestigio literario a *La piqueta*, novela que se ocupa de una de las peores lacras de la época: el chabolismo. En ella hay una clara voluntad testimonial, un decidido compromiso con el tiempo histórico en que se desarrolla y el intento de escribir una literatura que se podría definir como "proletaria".

Respecto al marco *espacio-temporal*, los hechos que se narran en la novela ocurren en un barrio de chabolas madrileño llamado "Los Cinco Minutos" a raíz del derribo de una de ellas (la de la familia de la historia) que había sido construida después de salir un edicto municipal prohibiéndolo. La novela empieza y termina en el mismo día y hora: la mañana del día 3 de julio, lunes, sin especificar el año (aunque es muy probable que no sea muy lejano al de la realización de la obra). En medio, se nos cuenta la situación de la familia afectada por el derribo, su desazón y angustia, desde la noticia de este hasta su realización, período de tiempo que abarca quince días. Este último dato lo sabemos porque el padre va diciendo, a lo largo del relato, los días que faltan para el derribo.

El espacio y el tiempo señalados son factores fundamentales para entender la peripecia de esta familia de campesinos procedentes de Jaén que han venido a la capital, como otros muchos andaluces, en busca de trabajo que, en su tierra, es escaso y ocasional. Pero el que encuentran en Madrid no les da para una vivienda digna y "legal" y por eso construyen chabolas, viviendas tan pobres e inestables como sus vidas, que están bajo la continua amenaza de desahucio.

La *estructura* de la novela es circular. Como hemos apuntado empieza y termina en el mismo día y con el mismo suceso: el derribo.

Los quince días del cuerpo central de la historia se dividen en tres partes. En la primera, las chicas del barrio de chabolas, entre las que se encuentra Maruja, hija del peón cuya vivienda van a derribar, acuden al baile de un merendero de Orcasitas. Allí conocen a dos obreros, Antonio y Luís, y a tres técnicos de la fábrica de bombillas. Maruja sale con Luis y al poco tiempo inicia su noviazgo con él. Mientras, en su casa, la situación es tensa por la amenaza del derribo. En la segunda parte los padres de Maruja tratan desesperadamente de encontrar vivienda sin conseguirlo. Luis visita a los padres de su novia y se ofrece a ayudarlos haciendo posible que, después del derribo, Maruja vaya a vivir a casa de su tía. La tercera parte comprende el último domingo y el lunes, día del derribo. Por el barrio circula el rumor de que va a organizarse un lío cuando lleguen los de la piqueta. En el día señalado para el derribo, la gente se va congregando junto a la casa; el ambiente es de expectación, pero no ocurre nada. Llegan los encargados del derribo acompañados de la Guardia Civil, sacando los muebles a la calle y empieza la operación. Las paredes caen, una vecina se lleva a los niños, Maruja se marcha con Luis y la multitud se dispersa. Después de la tercera parte hay un breve epílogo que se ocupa del momento en que ya se ha dispersado la gente y que enlaza directamente con la introducción, mostrando cómo el entusiasmo y la solidaridad de los vecinos que se apreciaba en las primeras páginas ha desaparecido: se ha impuesto la cruda realidad, el derribo, y nadie ha hecho nada para impedirlo. Los textos seleccionados pertenecen a la introducción y a la segunda parte de la novela respectivamente.

El *tema* principal del primer fragmento es la expectación de la gente del barrio ante el derribo de la chabola, la curiosidad morbosa que despierta este hecho en algunos y la indiferencia de otros. En el segundo, el tema lo constituiría la angustia de Andrés y su mujer ante la inminencia del derribo y la de su hija por la incertidumbre sobre su futuro con Luis y sobre si este vendrá al fin a hablar con sus padres. Tanto los que acuden curiosos e indiferentes al derribo, como los tres miembros de la familia afectada por el mismo son "los de abajo", los que soportan diariamente la carga de sus vidas de futuro incierto, y para los que sobrevivir en medio de sus adversas circunstancias es lo único que ocupa sus mentes. Son los "ofendidos y humillados", los que no pueden mirar "arriba" porque han nacido "abajo" y ni siquiera tienen la oportunidad de llegar al "medio".

Por lo que se refiere a los *personajes* de los textos seleccionados, podemos observar que en el primero el narrador nos presenta un personaje colectivo: la gente que acude al derribo; y en el segundo, a tres de las personas afectadas por este: el padre (Andrés), la madre (María) y la hija (Maruja). Los vecinos de las chabolas cercanas a la que tirará la piqueta van llegando al lugar donde se agrupan haciendo masa, sin ver con exactitud nada de lo que pasa. Los chicos, más ágiles y curiosos, se suben a un cerro imaginándose guerreros, vigías o exploradores. La gente está allí, entre curiosa e indiferente porque cree que debe estar, o porque no tiene nada mejor que hacer, pero sin intención verdadera de oponerse a lo que va a ocurrir. No es solidaridad lo que le impulsa a acudir, ni hay intención de evitar lo inevitable, es, como se apunta en el texto, necesidad de tener algo distinto de que hablar en sus otros días vacíos, de alimentar su odio interno con la visión de la injusticia que cometen los que pueden decidir qué ha de perder cada uno. En *La piqueta* no hay una esperanza colectiva, no hay lucha para cambiar las cosas, no hay enfrentamiento contra lo establecido por el sistema.

Ni siquiera los propios afectados se rebelan; esto lo vemos en el segundo texto. Andrés cuenta los días que faltan para que tiren su casa (tres en ese momento de la novela) con la indiferencia de lo que no se puede eludir, inerme, cansado de su "puñetera vida", de soñar con una mejor situación económica, con una familia prosperando en Madrid, ciudad en la que le dijeron que se encontraba trabajo. Pero la realidad no está hecha de la misma materia que los sueños y ahora resulta que la "casa" que él construyó con sus manos es ilegal y van a tirarla, y él y su familia han de "largarse con la música a otra parte". María se mueve por ese "todavía" su hogar cocinando y pensando en sus hijos, en lo que va ser de ellos separados de los padres, en lo que puede ocurrirle a su hija mayor a la que no quiere ver convertida en una "zorra" y en que va a hablar con el novio de esta para que la respete "como a la madre que le parió". Por su parte, Maruja, la hija, también está en la casa cosiendo y dándole vueltas a sus preocupaciones. Piensa en su novio, en que le ha dicho que hablará con sus padres y que se la va a llevar con él; no sabe cómo va a salir esta relación, si van a casarse pronto o no, ni cómo será su futuro.

Todas estas son preocupaciones propias de tres personas humildes, sin más pretensiones que conseguir una salida "digna" a su incierta situación actual. No se rebelan, ni claman al cielo por su injusticia con

ellos, por haberles tocado estar "abajo" sin posibilidad de subir, ni esperan de la vida otra cosa que subsistir. Son personajes aparentemente inconsistentes precisamente porque no muestran sentimientos grandiosos y arrebatados; son seres simples que caminan al ritmo de los acontecimientos sin oponerse a ellos porque no pueden y no saben. La humanidad de estos personajes proviene de lo triste de sus vidas por la incertidumbre de su futuro despojados de un hogar que esperaban fuese el definitivo.

Las *cuestiones sociales* que se plantean en los textos explícita o implícitamente son, fundamentalmente dos:

- La miseria, moral y física, del barrio de chabolas. En el primer texto observamos que los vecinos de la familia afectada por la "piqueta" acuden al "espectáculo" del derribo con una mezcla de curiosidad e indiferencia, como si el hecho no fuera con ellos pese a saber que esto es algo que podía pasarle a cualquiera cualquier día. Esa indiferencia insolidaria es producto de unas condiciones de vida donde lo único importante es el día a día.
- La injusticia laboral del campo andaluz que obliga a la emigración a familias como la de Andrés. En el segundo texto este recuerda su vida en el pueblo natal, su trabajo de temporero, su compromiso con una mujer, los hijos, el hecho de tener que "robar aceitunas *pa* ir viviendo"... Y de pronto, alguien, le dice que en Madrid se vive mejor, que no hay paro, que no hay que ir detrás de nadie para sacar una "peonada". Y llega a la capital esa familia andaluza con sus sueños de futuro y sus hijos construyendo una chabola, una vivienda provisional mientras las cosas mejoran. Pero la realidad se impone, no hay trabajo, no hay casa, no hay futuro... No hay más que una "piqueta" que destruye el cobijo urbano de una familia de emigrantes.

La *tipología textual* empleada es la misma para los dos fragmentos: la narración; pero con un enfoque distinto en cada uno. En el primero de ellos el *narrador*, que en los dos casos es omnisciente, parece ser un testigo, uno más de los que acuden a presenciar el derribo de la chabola, pero que, al no pertenecer a su clase social, puede "literaturizar" el momento y hablar de los chicos que se van "hasta lo alto del cerro" para hacer de vigías. Puede situarnos en el momento del día (a pleno sol), y hacernos oír el "rumor de pasos" de las gentes

que se acercan a la chabola afectada; puede contarnos cómo van vestidos los vecinos, cómo es su mirada, qué sentimientos tienen... En el segundo fragmento el narrador se pone en la piel de los personajes y después de decirnos lo que hacen y dónde están transcribe sus monólogos interiores. Y nos parece escuchar los pensamientos de Andrés, repasando su vida de "pobre" desde que era joven hasta su llegada a Madrid, su esfuerzo de "poner piedras y ladrillos y hasta hacer la casa" para que luego la tiren abajo y se tengan que ir "con la música a otra parte". También "oímos" los razonamientos y preocupaciones de su mujer, María, que se centran fundamentalmente en los hijos: en los pequeños a los que tendrá que dejar con una amiga, y en la mayor, Maruja, "que es una alhaja que no quiero que se la deshonre ningún hijo de mala madre" porque es una mujer y las mujeres, para ella, llevan las de perder; lo que piensa la pone al borde del llanto ya que significa perder parte de su vida. La hija, Maruja, también tiene su monólogo angustiado: le preocupa la indecisión del novio, su futuro con él, su "honra"... Todos estos monólogos son como una fotografía de la simplicidad de unos personajes tremendamente humanos y verosímiles dentro de su condición social y su situación desesperada.

Con respecto al *lenguaje* de los textos también es distinto en función de quien habla o piensa en ellos. En el primero, el narrador-testigo se expresa no solo con la corrección del nivel culto, sino también con un estilo decididamente literario en su descripción del momento en que todos acuden al derribo; lo comprobaremos al analizar los recursos retóricos empleados. En el segundo, mientras que es el narrador el que habla de los personajes, el nivel lingüístico es medio-alto; cuando "oímos" los soliloquios de estos mismos personajes podemos observar que el autor realiza una trascripción fonética del habla popular (*patás, tiés, pasao, cacho, tirá...*) y los hace expresarse con tópicos y frases hechas frecuentes en el nivel coloquial: "pájaros de mal agüero", "por ahí te pudras como un perro", "bonico como un San Luis", "un santo varón", "como está mandao"... Tanto en un caso como en el otro el lenguaje es, en general, conciso, escueto, alternando los párrafos largos con las frases cortas según la ocasión lo requiera, pero sin morosidades lingüísticas y descriptivas que puedan entorpecer la veracidad de lo que se relata: el fracaso vital que supone para una familia el derribo de su chabola.

Pese a esta sencillez estilística podemos encontrar algunos *recursos literarios*, sobre todo comparaciones y algunas enumeraciones e imágenes, que intentan hacer más gráfica la situación. Así, en el primer texto, los chicos que van a ver el derribo creen ser "vigías" o "exploradores" (*imágenes*) y la calle donde está la chabola que van a tirar "parecía un redil, una extraña cárcel" (*comparación*). Entre las personas mayores "los vecinos vestían las ropas de los días de trabajo; las mujeres, batas descoloridas de percal" y "no demostraban desesperación, ni verdadera inquietud, ni siquiera curiosidad" (*enumeración*). En el lugar "había un indefinible, un vago olor, como a ropa vieja, a humo (*comparación*) y los que estaban allí "se sentían como sujetos a la calleja" (*comparación*). En el segundo texto hay una *enumeración* del tiempo que ha ido transcurriendo hasta el momento crucial del derribo: "Faltan cinco días... Faltan cuatro días... Faltan tres días", y Andrés "parecía una sombra, un ser que no contase para nada" (*imagen*) y María prepara el cocido que "olía bien, como a huesos rancios y azafrán" (*comparación*) mientras piensa que su hija "es una alhaja" (*imagen*) a la que no desearía ver "*tirá* por ahí como una zorra" (*comparación*) porque "es sanita como una manzana" (*comparación*) y se angustia por su situación porque no quiere que su familia se deshaga y que todo "se lo lleve el diablo como cuando sopla la ventisca en una era" (*comparación*).

La *intención* de autor al escribir esta novela parece ser la de mostrarnos un hecho que se producía con cierta frecuencia en el Madrid de entonces: el derribo de una chabola construida, como casi todas, de forma ilegal. Lo que le sucede a esta familia de emigrantes andaluces es solo un ejemplo ilustrativo de lo que le ocurría a otras familias: atraídas a la capital buscando un trabajo que les dé de comer, porque en el campo ya no es posible, llegan y colocan cuatro ladrillos que les sirva de cobijo. Y luego "resulta que ha *salió* en los papeles diciendo que no quieren más gente", que ya no es posible seguir haciendo "la vista gorda" ante tanta infravivienda que "afea" el paisaje y denuncia la pobreza de sus habitantes. Y llega el derribo que pretende dar la sensación de que se está haciendo algo. Como esto resultaba habitual en la España de los cincuenta, la novela se convierte en un testimonio; es como si el autor hubiese cogido una máquina fotográfica y asistiera al mismo espectáculo que describe. La historia ficticia de la familia compuesta por Andrés, María y sus tres hijos es la que él ha "leído" a través de los ojos de los asistentes a la

operación de la piqueta; es el "factor humano" que no plasma la fotografía pero que se adivina en la situación.

Y es la interpretación de lo de fuera, lo que fotografía la cámara, lo que tenemos en el primer texto, poetizado por la pluma del escritor, animado con la presencia de la gente. Y es lo de dentro, lo que pasa por la mente de los afectados, Andrés, su mujer y su hija, lo que se nos transcribe en el segundo texto. La "piqueta", el instrumento físico de la destrucción de la chabola, se convierte también en el símbolo de la destrucción de unas ilusiones de mejorar las condiciones de vida de la familia protagonista.

Por lo tanto, parece evidente el compromiso ético del autor ante una realidad más frecuente de lo deseado: el despojar a unos seres humildes de su casa, de su territorio personal construido con lo que los otros, "los de arriba", desechan como inservible. Es precisamente esa pérdida del espacio íntimo al que todo ser humano tiene derecho lo que conmociona al lector porque, además, no parece que se le ofrezca a esta familia otra alternativa que la de renunciar a "su chabola" sin lograr a cambio otro lugar donde vivir. Así, nos encontramos ante una novela de denuncia social que no cae en lo panfletario porque el autor se centra más en la situación vital de sus personajes que en la crítica de una estructura social evidentemente injusta.

Mineros

Se dirigieron a la boca del Inclinado. Las paralelas negras de los cables del castillete estaban quietas, paradas. Junto al pozo los hombres esperaban su turno para bajar en la triple jaula. Antonio saludaba a los compañeros, que le respondían con gesto aburrido. Joaquín, cohibido y como avergonzado, era la sombra del primo de su mujer.

El día estaba azul y quieto, suspendido en un techo muy lejano. Joaquín miró para el cielo antes de meterse en el segundo piso de la jaula y hundirse en la tierra. Unos pájaros, quietos en los cables, piaron desesperadamente cuando la gran polea del castillete se puso en movimiento; echaron a volar. El maquinista dio la señal y la jaula

se cerró. Los mineros empezaban a bromear para en seguida lamentarse de los tajos[170] que les habían tocado en suerte.

-Vaya un corte malo el que tenemos -dijo un hombre flaco que hurgaba con el pico en el suelo de la jaula-; esa galería cuarta suena a hueco. Y encima -añadió-, uno no puede ni ponerse en pie. Vamos a criar joroba.

Joaquín guardó silencio. El ascensor bajaba tan aprisa que el estómago y las tripas parecían desprenderse de su cuerpo, igual que si colgaran. Miró para el hombre flaco: éste tosía y luego escupió contra el suelo metálico.

-Habrá que poner puntales- dijo el hombre al tiempo que aplastaba la saliva contra la chapa del suelo.

Se oía el golpear de las botas de los hombres de la jaula de arriba, el gotear del agua a través del entibado del pozo. Ante los ojos atónitos de Joaquín huían las paredes recubiertas por maderos y chapas de acero. Según se iban hundiendo en la mina, los pensamientos del campesino se alejaban hacia las tierras de Granada, hacia los campos de Los Llanos. «Allí fuera está el sol -se dijo-. Los campos llenos de luz; están las tierras y los olivos, los animales. Los hombres seguirán labrando la tierra, los hombres que tengan tierra... »

Mas no estaba descontento; el jornal de caballista era de nueve duros todos los días. Nueve duros sin contar los destajos[171]; sólo cuando la uva o la aceituna podía ganarse este jornal en el campo.

-Dices, Antonio, que a veces se puede ganar más, que dan horas extraordinarias.

-Sí. Pero no es bueno estar tanto tiempo bajo tierra, no es bueno ni aunque uno gane unos duros más.

Joaquín se calló de nuevo. Se preguntaba cómo sería la galería, el trabajo. «Me han dicho que seré caballista, que tendré cuidao de los animales.»

-Laureano y otros han trabajao en ese frente.

-Ése que habla es el capataz del corte -indicó Antonio a su primo, hablándole bajo para que el otro no se enterara-, distribuye los tajos. Hay que estar a bien con él, pues, cuando los destajos, si te da una capa dura vas listo; no sacas ni para el chocolate del loro. Se llama Felipe y es un mal bicho, suerte que yo no estoy con él, es un soplón. Más de uno se la tiene jurada. El otro se llama Ruiz y es barrenero, el mejor de la cuenca. A ti te toca trabajar en esa cuadrilla.

---

[170] *Tajo*: tarea o trabajo en que se ocupa una persona.
[171] *Destajo*: trabajo cuya remuneración se acuerda en función de la tarea realizada.

Las paredes del pozo huyen más aprisa. Se desliza la jaula entre el vapor caliente que asciende desde lo hondo del pozo como un chorro de color blanquecino, lechoso. Huele a madera podrida, a tierra negra siempre mojada.

-Aquello es muy malo, Felipe, tú lo sabes. No llega el aire de los compresores; a uno le entra ahoguío allá dentro; los maderos están picaos, se los comen las ratas.

-Mira, Ruiz -el capataz se puso serio-, tú siempre andas protestando y encizañando a los compañeros. Un día voy a dar parte de ti a la Dirección. Aquí se necesitan hombres, no mujeres que siempre le están dando a la lengua. Quédate en tu casa si quieres; hay muchos deseando coger el pico.

-Ruiz dice la verdad, casi no llega aire -intervino un minero muy joven.

El que se llamaba Ruiz seguía tosiendo y golpeando el costado de la jaula con su pico.

La jaula baja hasta la primera galería, se detiene. Por la boca iluminada del cinturón surge una bofetada de aire caliente. Se oye el rumor sordo de los compresores. Un grupo de mineros, con los faroles encendidos, echan a andar por el túnel, tienen una hora de camino hasta llegar al lugar de su trabajo. Bajo la luz de los carburos surge el brillo cárdeno de las vías, más intenso. Se oye, lejano, el repiqueteo insistente de los martillos que perforan las rocas.

-Son los del turno que acaba, los martillos -indica Antonio a su primo.

«Como los pájaros en primavera -piensa Joaquín-; gritan igual que los pájaros cuando sale el sol, tan deprisa.»

Los mineros de la cuarta galería ya han encendido sus faroles.

-¿No hay luz? -pregunta Joaquín.

-Pa las máquinas ya hay. Pa picar basta con el farol, no tienes más que dar y siempre aciertas con la pared -dice un minero más viejo que los otros.

-Es mi primo, se llama Joaquín, y va de caballista con vosotros -presenta Antonio a su primo quien, torpemente, estrecha las manos que se buscan en lo oscuro.

-Para muchos años- contestan los hombres.

-¿De dónde eres? -pregunta el capataz.

-De Granada.

-Yo de Almería. Una vez estuve en tu tierra, fui antes de casarme y lo pasé bien. Granaína, puta fina.

-Y de Almería: mocos, esparto y legañas.

-Calla tú, cordobés, que contigo no va -replica Felipe el capataz.

-Esto está muy hondo -dice Joaquín-. ¿Quieren liar un cigarrillo? -ofrece la petaca buscando la amistad de los mineros.

-No se puede fumar -contesta el minero joven.

-Sí que está hondo. El Inclinao es el más hondo de los cuatro pozos -replica otro.

La jaula se detiene y los hombres salen al anchurón.

-Ven, Joaquín; por aquí.

Los mineros se despojan de sus ropas; la mayoría quedan desnudos de cintura arriba. Se ponen los cascos. Se oye el resoplido de unas caballerías.

-Tú trabajarás en la cuadrilla. Ruíz te enseñará -indica Felipe a Joaquín.

-Hasta la hora de la comida, vendré a verte -dice Antonio.

-Te voy a enseñar los caballos -habla Ruiz.

La mirada entendida de Joaquín cayó sobre los animales. Tenían lomos flacos y se les marcaba el arpa del costillar. De remos huesudos, llenos de cortaduras; la piel sucia. Los animales respiraban con fatiga, una baba negruzca les manchaba la lengua. Tenían una mirada triste, oscura, con un halo rojizo y purulento. De cuando en cuando resoplaban.

-Parece como si tosieran -dijo Joaquín en voz alta.

-Todavía hay quien es más desgraciao que los mineros. Los caballos de la mina no salen nunca de las galerías; aquí les meten y aquí viven y mueren. Se quedan ciegos y se tienen que pelear con las ratas que les roban la comida. A los dos o tres años tienen los pulmones llenos de piedras, respiran como viejas y trabajan dos turnos contestó López, el barrenero, mientras acariciaba el lomo de los caballos, los cuales, al oír el último son de la sirena, se pusieron en pie como si fueran trabajadores.

-Se llaman Tieso y Tuerto -dijo el capataz-. Deja la comida y la chaqueta colgada en alto, Joaquín. Aquí las ratas se comen todo lo que pillan. Aunque están cegatas, se guían por el olor.

Joaquín enganchó los caballos al tren de vagonetas. Los animales, con aire de esclavos cansados, echaron a andar por la galería inclinada. Desde la bóveda, ancha y curva como el vientre de una mujer llena, goteaba el agua.

[...]

García mordió un trozo de guindilla y lanzó una mirada a Joaquín.

-¿Qué? ¿Se te pasó ya? Eso nos ocurre a todos al principio. «Dios, me decía yo, ese maldito polvo que se le mete a uno en el estómago y los pulmones, le hace sentirse a uno sin fuelle y como pegajoso.» Uno desea un trago de vino y nada más. Uno se cree que está loco por querer trabajar en la galería, parece como si te fueras a morir. Te preguntas cómo lo aguantan los demás, trabajando allí año tras año. Te dices que ganas buenas perras, más que en cualquier otro oficio, y que no tendrás que quedarte mucho tiempo. No más que el que necesitas para reunir un poco de dinero y marcharte a tu pueblo donde hay luz y sol para trabajar. Pero pasan los días, las semanas de setecientas pesetas con los destajos. Y tú arreas los caballos o hincas el martillo empujándolo con los brazos y la frente, y luego lo sacas y se cae el mineral. Y lo empujas, y lo hincas y lo deshincas; y lo vuelves a hacer y lo haces durante todo el día y durante toda la vida. Y el calor y el polvo agujereándote la piel. Y los brazos doliéndote de empujar una vagoneta, y siempre con cuidao de un atierre o de que te pille un barreno fuera de resguardo. Y cargas y descargas la vagoneta. Te vas a lavar, pero el jabón no te arranca la costra negra de la piel, que ya se te queda así para siempre. Tendrías que ser culebra y cambiar la piel cada poco. Y te vas a casa y te sientas, cansado, pensando en cuándo tendrás dinero bastante para irte del infierno, y nunca tienes bastante. Bueno, cuando llegué de Almadén esto me pareció el paraíso. Estaba contento de haberme ido de allí, de venir a respirar otro aire. Luego pasa el tiempo y todo da lo mismo: los pulmones se te van haciendo de piedra, ya no puedes irte a otro lao, ya no sirves para otro trabajo. Los sábados, si todavía puedes, te acuestas con tu mujer para divertirte, o te gastas los cuartos en la taberna.

[...]

Joaquín se había levantado de su silla, y apoyado en la ventana miraba para la calle. Un mundo triste, irremediablemente triste, se agitaba entre las calles del Tomillar. Un cielo sereno se alzaba sobre las últimas casas de la colina.

Las mujeres se habían ido a la cocina y hablaban de partos y de las cosas que hacían algunas para no tener hijos. Los niños seguían jugando en el corredor, y de cuando en cuando estallaban sus risas.

Volvió Joaquín a sentarse.

-¿Cómo viniste a Los Llanos, Ruiz? ¿Tú has sido siempre minero?

-Siempre. Yo nací en la cuenca de Sama.

Mercedes, en silencio, había colocado una frasca de vino entre los tres hombres. Ruiz llenó los vasos y luego apretó el suyo entre las manos.

-Yo nací por la parte de Sama, y aún no era más que un chiquín cuando ya trabajaba en los lavaderos de la mina. Mi padre andaba de lamparero y mi hermana de vagonetera. La madre nos llevaba la comida al tajo. Era una época mala aquélla. En octubre del treinta y cuatro, cuando la huelga, me tuve que echar al monte con el Tinuco. El Tinuco era picador de los buenos y festejaba a mi hermana. Se puso como una fiera cuando un soldado quiso abusar de ella. El Tinuco tiró de navaja y el soldado quiso tirar de machete, pero no le dio tiempo. El novio de mi hermana le arreó tres viajes por bajo de la tetilla izquierda que le bastaron. Todas las cuencas estaban en huelga y los mineros revueltos; en algunos pozos se metieron y no dejaban bajar a nadie. Las mujeres les echaban la comida por las chimeneas de ventilación por medio de cuerdas. Por la sierra, algunos grupos andaban a tiros con la tropa y llegaron más refuerzos. En aquellos días, la vida no valía un culín de sidra. Un soldao o un guardia civil que se descuidara, iba aviao. Al revolver cualquier esquina lo daban de palos o de pedradas. Entonces fue cuando ocurrió lo de mi hermana, y me fui con el Tinuco al monte. Por las noches, el Tinuco y los otros bajaban al pueblo y, zambombazo va, zambombazo viene, asaltaban los puestos. Yo me quedaba en el alto, dentro de una cueva de pastores, a llenar con dinamita los cartuchos. Pero los guardias pronto nos cogieron las mañas. Cuando los hombres se arrastraban, ellos ponían las ametralladoras con el caño pegando al suelo y largaban cada rafagazo que Dios temblaba.

Ruiz calló un momento para volver a llenar los vasos. El vino rojo, espeso, se veía descomponer en tintas negras.

[...]

Los domingos tenía por costumbre el levantarse cerca de las dos de la tarde y dar un paseo por la carretera.

A la vuelta tomaba un vermut y sacaba las entradas de cine para la sesión de tarde.

Le agradaba tumbarse en la cama y escuchar la radio. Otras veces tomaba entre sus manos el periódico de Ciudad Real o Madrid y leía hasta los anuncios por palabras. Después de comer, con el último

bocado entre los dientes, se levantaba de la mesa y se iba a jugar la partida de tute hasta la hora del cine. Amelia, la tabernera viuda, le preparaba un café bien cargado y le servía una copa de coñac «Veterano».

López se defendía bien con el sueldo, pues toda la familia que tenía que mantener se componía de su mujer. El único hijo del matrimonio andaba trabajando en un garaje de Ciudad Real y ya tenía veinticinco cumplidos. López le había mandado allí, pues no quería que fuera minero, cosa prácticamente inevitable si el muchacho se hubiera quedado en el pueblo.

La mujer del «Viejo», Laura, echaba de menos al hijo, y cuando hablaba o pensaba en él, sentía que la garganta se le apretaba. Laura notaba la ausencia del hijo -Carlos se llamaba- en las pequeñas cosas: en que no se sentaba a la mesa a la hora de comer, en no regañarle cuando llegaba tarde, en que no le oía dar las buenas noches y en no oírle rebullir por las noches en la cama. Las lágrimas le brincaban en los ojos y corría a la iglesia de la Virgen de Gracia a buscar consuelo en los rezos.

-Virgen de Gracia -pedía-, que todo le vaya bien al Carlos. Que me escriba más a menudo. Que no le agarre una pelandusca. María, Virgen de Gracia, Jesús, mi Señor, mi Dios. Señor. Cristo.

A veces la buena madre se pegaba a la ventana y sin motivo alguno esperaba que Carlos entrara en la casa, encendiera la luz de su cuarto y comenzara a alborotar por cualquier causa.

López, de cuando en cuando, le daba cuatro gritos y la mujer parecía serenarse.

El chico ganaba buen dinero y estaba muy considerado en el taller mecánico. Era la mano derecha del jefe.

Mientras caminaba por la carretera, López iba pensando en sus cosas. Se detuvo un instante para encender un cigarro y mirar a su alrededor. Más abajo, en la entrada del pueblo, junto al peralte[172], se hallaba un carro de mulas cargado de verduras y el carrero se ocupaba en apoyar los tentemozos en el suelo. Los árboles raquíticos movían el viento de la tarde. Desde la Residencia de Ingenieros llegaba el ladrido de un perro y el mosconeo del motor de un automóvil. Siguió caminando y cruzó por delante de la explanada de la iglesia. La cigüeña, con sus patas de alambre, se mantenía tiesa en el campanil. Más atrás se veían las luces de las Residencias trepando por el cerro.

---

[172] *Peralte*: Prolongación de un arco o bóveda en la parte inferior que excede del semicírculo.

«La vida es para cuatro nada más -pensó-. ¡Qué bien deben vivir ahí dentro. Yo le digo a Laura que si hay cielo nos vamos a llevar una sorpresa: irán ellos. A ver, nunca dicen palabrotas ni reniegan de los santos, como nosotros, que siempre andamos mentando a toda la corte celestial. Y es que uno tiene que aguantar muchas cosas aparte de que el trabajo resulte duro para cualquiera. Diez horas de sudor excavando las tripas de la tierra, como si la tierra fuera un queso y uno fuera un gusano. Y total, para nada de provecho. Y eso que yo no puedo quejarme tal como se han puesto las cosas, con los quinquenios, los puntos y las comas, salgo cerca de las tres mil. Claro que ya no puedo darle a la punterola[173] como antes, y de cuando en cuando parece que se me entumecen las piernas cuando va a llover. Las piernas son como un reló, en cuanto amenaza lluvia me empiezan a doler. Por eso le dije a Carlos que no trabajara en la mina y se fuera para Ciudad Real a ese taller. La Laura no lo entiende, pero tiene que ser así.

Armando López Salinas, *La mina*[174]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Relación de la obra con el contexto literario de su época.
1.3. Marco espacio-temporal de la novela y los fragmentos seleccionados.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido de cada fragmento y tema común de los mismos.

[173] *Punterola*: Herramienta que consiste en una barra de hierro con un ojo en el centro para introducir el mango y sostenerla fija mientras se la golpea con el martillo.
[174] Barcelona, Destino, 1971. Páginas 79-83; 90 y 91; 152 y 153; 170 y 171. El título dado a los fragmentos es nuestro.
Argumento: Joaquín García, "El Granaíno", y su familia abandonan su pueblo andaluz para trabajar como caballista de una cuadrilla minera en Los Llanos en busca de un trabajo más remunerado y seguro. Joaquín prospera hasta que el hundimiento de su mina causa su muerte y la de la cuadrilla y la miseria de sus familias.

2.2. Análisis de los personajes: caracterización y circunstancias vitales de cada uno.
2.3. Parcela de la sociedad que se plasma en los textos. Tópicos de ese entorno social.

3. Análisis de la forma
3.1. Variedades discursivas empleadas en cada fragmento.
3.2. Lenguaje y estilo.
3.3. Recursos estilísticos.

4. Conclusión

Comentario

Armando López Salinas nació en Madrid en 1925. Después de la guerra civil trabajó en diversos oficios y se hizo delineante colaborando con frecuencia en publicaciones periódicas. Fue militante del Partido Comunista Español.

La mina (1960) fue su primera novela y quedó finalista del Premio Nadal en 1959. La obra, en la que prevalece el tono de reportaje, tiene como asunto principal la injusticia de la situación social y laboral del trabajador en dos vertientes, la del campesino sin tierra y la del minero. La primera parte, "La huída", cuenta la negativa del terrateniente a proporcionar tierras en arriendo a Joaquín (el protagonista de la novela). Habiendo recibido una carta animadora de un primo carnal de su mujer, Antonio, decide emigrar a las minas; allí se aloja provisionalmente con su familia en la mísera chabola de Antonio. En la segunda parte, "La cuadrilla" (a la cual pertenecen los fragmentos seleccionados), Joaquín es admitido en la mina como caballista y el relato se extiende en las actividades de este y la "cuadrilla" de trabajo de la que forma parte. La tercera parte, la más breve, cuenta "El hundimiento" de la galería en la que trabajan Joaquín y sus compañeros que se produce, a pesar de las reiteradas protestas de los mineros, como consecuencia del mal estado de la mina, de la escasa seguridad en el trabajo y, en último extremo, del absoluto desprecio por la vida del trabajador. Angustias, la mujer de Joaquín, aun muerto este, decide quedarse en el poblado minero en

lugar de volver a su pueblo natal para evitar que se repitan en sus hijos las circunstancias que llevaron a los padres a la trágica emigración.

La mina es una de las obras representativas (como la anteriormente analizada, *La piqueta*) del movimiento literario denominado "realismo social" que configura una novelística de denuncia, testimonial y "comprometida" porque se concibe como arma política capaz de originar una toma colectiva de conciencia que pueda transformar las condiciones del país. El carácter social de *La mina* es patente desde su primera página en la que se ofrece una emotiva dedicatoria a un minero víctima de diversos percances laborales. López Salinas retrata en su novela la vida difícil del trabajo en una mina haciendo hincapié en las precarias condiciones en que desarrolla su labor el minero y en la dificultad en una mejora de sus condiciones de vida. Los elementos testimoniales afectan tanto a la descripción del campo (y a la ignominiosa condición de temporero) como a la explotación en la mina: baja retribución, trabajo esforzado, ausencia de futuro, además de un menosprecio de la seguridad que acaba con la muerte del protagonista en un hundimiento. El autor es, entre los escritores de este movimiento literario, el novelista que se siente más cerca del proletario, identificándose con él por medio de una clara ideología socialista que se reduce al siguiente concepto: los industriales y terratenientes no hacen nada y reciben las ganancias, mientras que los obreros trabajan para que los otros vivan espléndidamente. Sin embargo, ellos, productores de riqueza, se encuentran en la miseria.

Los hechos que se narran en la novela se enmarcan en el campo de Granada en la primera parte; la segunda y tercera parte están condicionadas por el *espacio* específico de una mina en un lugar concreto: Los Llanos (en la provincia de Ciudad Real). Es un espacio oscuro y pobre en el que varias familias luchan por subsistir aun a costa de su vida. El *tiempo* en el que se sitúan los hechos no se cita expresamente pero parece ser hacia finales de los años 40, dato que se puede deducir por la referencia que algunos mineros, como Ruiz, hacen a los prolegómenos de la guerra civil que ellos vivieron.

El primero de los fragmentos seleccionados relata el momento en que Joaquín, el protagonista de la novela, conoce la mina en la que se va a desarrollar su trabajo de caballista. Su primo le va presentando a sus futuros compañeros y el "nuevo" minero es testigo de la

discusión entre el capataz, Felipe, y otro minero, Ruiz, por las malas condiciones de la mina. Luego le enseñan los caballos de los que ha de encargarse cuyas condiciones de vida son aún más duras que las de los propios mineros.

En el segundo fragmento García, un "veterano", pregunta a Joaquín cómo se encuentra después de un incidente que este último ha tenido en la mina. Trata de mostrarse solidario con él diciéndole cómo a todos, al principio, se les hace duro y asfixiante el trabajo en las profundidades de la tierra y cómo después, por inercia y por la servidumbre del dinero, terminan aceptando el día a día de este oficio, acostumbrándose a él al mismo tiempo que soñando con irse de aquel infierno. Con el tiempo "los pulmones se te van haciendo piedra" y ya no se puede cambiar de trabajo porque no se sirve para otra cosa.

El tercer fragmento cuenta la historia de Ruiz, el minero "reivindicativo". Procedente de Asturias, desde pequeño ya trabajaba en los lavaderos de la mina como lo hacían su padre (lamparero) y su hermana (vagonetera). En el año 1934, "cuando la huelga", tuvo que escaparse al monte con el Tinuco, pretendiente de su hermana, y por la noche bajaban al pueblo donde se enfrentaban con los soldados.

En el cuarto fragmento se nos habla de López, el "Viejo", y de sus rutinas del domingo: levantarse tarde, dar un paseo por la carretera, tomar un vermut y sacar las entradas de cine para la sesión de la tarde. López parece gozar de una cierta estabilidad económica porque solo dependen de su sueldo él y su mujer. Al hijo, de 25 años, lo mandó a trabajar a un taller en Ciudad Real ya que no quería que fuera minero como él, a pesar de lo duro que esto resultó para la madre. En su paseo habitual López "iba pensando en sus cosas" que no son otras que lo bien que deben vivir los ingenieros en su "Residencia", que ellos irán al cielo porque "nunca dicen palabrotas ni reniegan de los santos" como los mineros, de lo duro que es su trabajo y de cómo él no puede quejarse ya que gana cerca de tres mil pesetas aunque ya no está tan fuerte como antes y las piernas le duelen en cuanto amenaza lluvia.

El *tema* común de estos textos es el oficio de minero y el concepto que tienen del mismo los que lo ejercen: es algo duro, sórdido, inevitable para algunos y no deseable para casi todos. Trabajar en una

mina supone un riesgo de muerte, enfermedad, pero es la única forma de subsistencia para los que no saben o no pueden hacer otra cosa.

Ninguno de los *personajes* que aparecen en los textos ha elegido voluntariamente esta forma de ganarse la vida. Joaquín llegó a la mina "expulsado" del campo andaluz en el que su miseria y la de los suyos era el único futuro; García, al principio, solo soñaba con reunir dinero suficiente para salir de ese "infierno" pero ha ido pasando el tiempo y "nunca tienes bastante", y "los pulmones se te van haciendo de piedra", y "ya no sirves para otro trabajo"..., así que solo queda la resignación, acostarse con la mujer, si se puede, y gastar el dinero en la taberna; Ruiz siempre fue minero, no conoce otro oficio y por eso lucha por mejorarlo, sin conseguirlo; y, por último, López parece ser el que menos se queja de su vida: es mayor, gana un sueldo decente y ha adquirido sus rutinas los domingos, y pese a que echa de menos al hijo lo mandó a la ciudad pues no quiso que fuera minero como él.

Joaquín es, según la crítica, el único personaje individualizado de la novela. Quizá su protagonismo deriva de su papel de hilo conductor del relato y de su condición de campesino sin tierras, expulsado de su "paraíso" agrícola al no poder ser propietario de la tierra que trabaja. Por eso emigra, para poder comer y para ahorrar dinero, volver al pueblo y comprar unas tierras que le permitan vivir dignamente. En el texto lo vemos dispuesto a conocer el lugar donde trabajará un tiempo (con la esperanza de mejorar económicamente) y donde morirá finalmente. Está asombrado, con la nostalgia del campo todavía puesta en sus ojos, "los campos llenos de luz, las tierras, los olivos, los animales...", todo tan distinto de la oscuridad a la que comienza a descender que cuando conoce a los caballos de los que ha de encargarse, sucios, fatigados, "con aire de esclavos cansados", el lector tiene la impresión de que, a partir de ese momento, Joaquín será como uno de ellos.

García, el personaje que habla en el segundo texto, parece haber sido seleccionado por el autor para que describa la vida en la mina: "ese maldito polvo que se le mete a uno en el estómago y los pulmones", "y tú arreas los caballos o hincas el martillo empujándolo con los brazos y la frente, y luego lo sacas y se cae el mineral", "y los brazos doliéndote de empujar una vagoneta"... García habla también de la esperanza que tuvo al llegar a Los Llanos de que cuando reuniera el dinero suficiente se marcharía de allí (la misma que tiene

Joaquín), se iría a su pueblo "donde hay luz y sol para trabajar" y de cómo se esfuma esa esperanza según "los pulmones se te van haciendo de piedra" y se admite que ya no se sirve para otro trabajo.

Ruiz, en el tercer texto, explica el origen del papel de "obrero reivindicador" que le asigna López Salinas en su novela. Él ha sido siempre minero, y también su padre y su hermana. Vivió la huelga minera de 1934, estuvo huido en el monte, presenció el encierro de los mineros en los pozos y los tiros con los soldados en la sierra...; todo esto le ha hecho un hombre bragado que no duda en enfrentarse con Felipe, el capataz (primer texto), por las condiciones de trabajo en la mina: "a uno le entra el ahogío allá dentro; los maderos están picaos, se los comen las ratas"...; pero no servirán de nada sus protestas. Ruiz encarna los valores de los mineros revolucionarios de principios de siglo.

Por último López el "Viejo" (cuarto texto), ha llegado a una cierta conformidad con su oficio: le da para comer y para disfrutar de su descanso dominical. Además, ha conseguido que el hijo se fuera a Ciudad Real a trabajar en un taller mecánico; no será minero como él. López, al pasar por la Residencia de Ingenieros piensa que "la vida es para cuatro nada más" y que los ingenieros irán al cielo porque no tienen que renegar de los santos todos los días.

No cabe duda de que estos personajes son "auténticos"; no hay idealización, ni individualidades complejas y sí una especie de consigna común: la vida es así, a unos les toca la mejor parte y a otros la peor.

La parcela de la *sociedad* que se plasma en los textos es, resulta evidente, la del trabajo del minero. Es una parcela minoritaria, con una localización concreta distribuida por varios lugares de España, y con unos personajes humanos sin apenas variación de un lugar a otro. De ahí el valor documental de la novela y de los textos que analizamos: lo que se dice en ellos sirve para todo el colectivo minero y confirma los *tópicos* que sobre sus condiciones de vida y trabajo se han ido generando a lo largo del tiempo. Algunos de estos tópicos son:

- En la mina se gana más dinero que en otro sitio pero a costa de la salud y la vida de los que bajan a ella. Antonio, el primo

de Joaquín, le dice a este que hay horas extraordinarias pero "no es bueno estar tanto tiempo bajo tierra".

- El dinero que se gana se va en la adquisición de una vivienda digna o en ahorrar para volver al lugar de origen; mientras, una parte del mismo se gasta en la taberna.
- El miedo es un sentimiento que seca la garganta tanto como el polvo de la mina: todos los mineros lo sienten aunque a veces intenten ahogarlo con el vino dentro o fuera de casa.
- El contraste entre el modo de vida de los mineros y el de los ingenieros es grande.
- La inseguridad laboral es una constante; Ruiz avisa al capataz que en el pozo no llega el aire de los compresores y que los maderos están picados.
- El capataz de la mina suele ser el intermediario entre los intereses de los mineros y los de los empresarios. En el caso de esta novela es Felipe el que ejerce este papel y, según Antonio, "es un mal bicho... un soplón", lo que indica del bando de quien está.

Las *variedades discursivas* empleadas en los fragmentos seleccionados son, fundamentalmente, la narración y el diálogo. La primera es imprescindible para contar lo que hacen los personajes, situarlos en su entorno y caracterizarlos, y en ella el narrador a veces relata los hechos como un observador externo dando un cierto objetivismo a lo narrado (por ejemplo cuando describe la mina, o el descenso de los mineros en la jaula, o el ruido de los martillos , o lo que hace López los domingos...), y otras veces (la mayoría) deja entrever su punto de vista y se convierte en un narrador omnisciente, con una técnica realista que nos trasmite el ambiente de la mina ("huele a madera podrida, a tierra negra siempre mojada") y de las calles del pueblo ("un mundo triste, irremediablemente triste, se agitaba en las calles del Tomillar"). También nos habla de lo que piensan y sienten interiormente personajes como Joaquín ("cohibido y como avergonzado era la sombra del primo de su mujer") y López ("la vida es para cuatro nada más... ¡Qué bien deben vivir ahí dentro", "y es que uno tiene que aguantar muchas cosas...", "y eso que yo no puedo quejarme...", "por eso le dije a Carlos que no trabajara en la mina...").

Por su parte, el diálogo es usado como medio de transparentar la realidad de la mina a través de las palabras de los que trabajan en ella.

Estos se convierten en sustitutos del narrador para dar una mayor impresión de veracidad. Así, en el primer texto, un "hombre flaco que hurgaba con el pico en el suelo de la jaula" dice que la galería cuarta suena a hueco y que, además, "uno no puede ni ponerse de pie"; Ruiz habla con el capataz sobre las malas condiciones del pozo y otro minero le apoya. Cuando Joaquín pregunta si hay luz en la galería a otro de los que están allí, este le contesta que solo para las máquinas, que para picar "basta con el farol" y los futuros compañeros del "granaíno" le preguntan a su vez de dónde es. En definitiva, todo el diálogo de este texto le sirve al autor para introducir al protagonista en el submundo de la mina.

Siguiendo con el análisis de esta variedad discursiva, el segundo texto es una especie de monodiálogo a cargo de García. Con el uso de la segunda persona generalizadora este personaje hace un perfecto retrato de la vida del minero: aire en los pulmones, asfixia, afán de ganar dinero para marcharse, imposibilidad de hacerlo cuando ya se ha enfermado, cuando no se sirve para otra cosa... El relato de este tipo de vida no puede ser más duro y más real. En el tercer texto, la conversación entre Joaquín y Ruiz trata sobre lo mismo: la mina, pero más centrado en la trayectoria vital de Ruiz antes de llegar a Los Llanos. Por último, en el cuarto texto no existe diálogo; es el narrador el que cuenta lo que hace López los domingos y lo que piensa sobre su hijo y los ingenieros y sobre sí mismo.

Con respecto al *lenguaje* y el *estilo*, la sencillez y la concisión son sus características más relevantes. Hay, además, un cierto lirismo en algunos pasajes (sobre todo en el primer texto al describir el exterior de la mina y el aspecto de los caballos) que dan la impresión de una prosa elaborada cuidadosamente. Pero, por otra parte, el intento de reproducir la fonética popular (*cuidao, trabajao, ahoguío, picaos, pa*...), a veces alternado con un uso estándar en los mismos personajes, responde a ese objetivismo que pretendían conseguir los novelistas "sociales" y que produjo que se considerase esta narrativa, en ocasiones injustamente, como pobre, desmañada y vulgar en exceso. Esta vertiente coloquial consigue sus mejores efectos en el léxico y las frases hechas de carácter popular: "vamos a criar joroba", "estar a bien con él", "vas listo", "no sacas ni para el chocolate del loro", "se la tiene jurada" (primer texto); "ganas buenas perras", "te gastas los cuartos" (segundo texto); "tiro de navaja", "le arreó tres viajes por bajo de...", "la vida no valía un culín de sidra", "le daban de palos",

"zambombazo va, zambombazo viene", "nos cogieron las mañas", "largaban cada rafagazo que Dios temblaba" (tercer texto); "que no le agarre una pelandusca", "mentando a toda la corte celestial" (cuarto texto)...

A pesar de todo lo dicho, el autor utiliza una serie de *recursos retóricos* que conceden cierta belleza y plasticidad a los textos. Podemos observarlo en el primer fragmento a través de las *personificaciones* ("El día estaba azul y quieto, suspendido en un techo muy lejano", "huían las paredes recubiertas por maderos y chapas de acero"), *comparaciones* ("el estómago y las tripas parecían desprenderse de su cuerpo, igual que si colgaran", "asciende desde lo alto del pozo como un chorro de color blanquecino, lechoso"...) e *imágenes* ("tenían una mirada triste, oscura, con un halo rojizo y purulento", "con aire de esclavos cansados"...) que nos presentan a la mina y a sus "habitantes" como un mundo distinto, oscuro, casi fantasmagórico. En el segundo y tercer texto no hay figuras literarias porque lo que se dice en ellos está a cargo de los mineros, no del narrador. En cambio en el cuarto, en el que interviene de nuevo este narrador, volvemos a encontrar *personificaciones* ("las lágrimas le brincaban en los ojos", "los árboles raquíticos movían el viento de la tarde"), *imágenes* ("la cigüeña, con sus patas de alambre", "las tripas de la tierra") y *comparaciones* ("como si la tierra fuera un queso y uno fuera un gusano", "las piernas son como un reló").

En *conclusión*, los textos comentados, como toda la novela, intentan reflejar lo que significa "ser minero" y toda la carga de resignación que es necesaria para sobrevivir en este oficio. López Salinas nos muestra a unos personajes en los que la ilusión de un trabajo mejor remunerado que otros se ahoga en las profundidades de la tierra llevándose su salud y su vida. Algunos, como Joaquín y García llegaron a Los Llanos con la intención de ahorrar dinero para volver a su "terruño"; otros, como Ruiz, huyendo de una situación personal adversa; y otros, como López, se han hecho al lugar, al sueldo todos los meses..., pero no quieren lo mismo para sus hijos. La mina no genera deseos de permanencia en ella, como lo hace la tierra "al aire y al sol"; los hace sus esclavos y los elimina cuando se cansa de que le extraigan mineral. Esta es la imagen que quiere ofrecernos la novela, este es el espejo que nos coloca enfrente el novelista para que reflexionemos sobre algunas cuestiones de "injusticia social".

El hijo del intermediario y el sobrino del cosechero

Mateo era hijo de Julián Cobeña y se le notaba en seguida. Debía andar por cerca de los treinta años, y en delgado, tenía más o menos la misma pinta que su padre, con las piernas un poco zambas, como de montar mulas a pelo, y una grumosa nariz de pimiento morrón. Llevaba un chaleco a rayas negras y rojas y unos pantalones grises deformados por las rodillas. A Mateo, de niño, le habían soltado en la cara un salivazo del aparato de sulfatar viñas y desde entonces se le quedaron marcadas en el blanco de los ojos unas motas violáceas, que cambiaban constantemente de sitio pero que no llegaban nunca a borrarse del todo. A veces no se sabía si miraba con la pupila o con una de las venenosas manchas del sulfato. El estrabismo, aunque no se le notaba mucho, le venía de eso.

-Cuando yo te digo que vengas, es que vengas, ¿estamos?

-Sí, señor.

El padre de Mateo había regentado una tienda de vinos y ultramarinos en el Angostillo, pero el negocio no marchaba bien por aquel tiempo y tuvo que deshacerse de él de mala manera, a poco de terminar la guerra civil, rindiéndose al asedio del montañés Marcelo Ayuso, que andaba detrás de la quiebra para coger un traspaso ventajoso. Mateo no tendría por entonces más de diez años y tuvo que ponerse a trabajar en el despiadado rebusco de las viñas, hasta que Julián empezó otra vez a librarse del hambre sirviendo de intermediario en saneados asuntos de estraperlo[175]. Fue por entonces cuando Gabriel Varela compró la viña de Monterrodilla con el producto de sus turbias especulaciones, cumpliendo así el primer objetivo de una rápida y despreciable época de las vacas gordas. Pocos años después, y por mediación de su padre, Mateo entró de ayudante de cochero en casa de don Gabriel.

-Yo creo que el niño le va a hacer el avío, la verdad -decía Julián Cobeña, sondeando la colocación de la mercancía.

-Vamos a ver -decía don Gabriel.

-No es que sea una fiera para el trabajo, mayormente, pero se le mete en cintura facilón.

-Algo es algo.

-Y además, sabe latín. Eso sí, Mateo es que las coge al vuelo.

[175] *Estraperlo*: comercio ilegal de artículos intervenidos por el Estado o sujetos a tasa.

-Cómo tú, ¿no?

-Hombre, don Gabriel, a un servidor no le gusta echarse flores, ya usted me conoce, pero de casta le viene al galgo.

-Claro, una joya.

-Cuando le he hecho falta para lo que sea, Julián Cobeña como un solo hombre... Lo que se terciara, ¿es así o no?

-Bueno, tú mándamelo.

Don Gabriel se fue acostumbrando poco a poco al raro talante de Mateo y, aunque las razones no estaban demasiado claras, terminó por dedicarlo a su vario y exclusivo servicio. A Mateo le daba igual cualquier cosa. Capeaba el temporal según viniera, sin preocuparse por nada que no fuese su propio instinto de conservación. En esto no salía al padre. Lo único que a Mateo no le habían enseñado a aguantar era el agobiante recuerdo de los días del rebusco, cuando recorría de punta a punta las viñas calcinadas, con el hambre mordiéndole las tripas, a la caza del racimo que se les había escapado a los cortadores. Conservaba una especie de vengativa memoria del hambre y de los trapicheos de su padre, que no ponía demasiados reparos en cambiarse la camisa y en venderse por un plato de lentejas.

-¿Fuiste a la bodega a llevar el muestrario?

Don Gabriel rebuscaba nerviosamente por los bolsillos de una chaqueta de seda cruda.

-No, señor -contestó Mateo-. A ver si luego me acerco.

-Que no hay forma, vamos, yo no sé cómo hay que decirte a ti las cosas.

-Es que no me ha dado tiempo, don Gabriel. Dése usted cuenta...

-Claro que me doy cuenta.

A don Gabriel y a Julián Cobeña los unían unos extraños y particulares vínculos de vieja complicidad muy parecidos a los que relacionaban a Marcelo Ayuso con don Andrés, aunque bastante más tortuosos. Cuando don Gabriel quería organizar alguna nocturna descubierta o tantear algún terreno vedado, avisaba en seguida a Cobeña, que para eso estaba y cuyas habilidades en semejantes apaños eran de una manifiesta utilidad. Sin contar con estos trotes, y a raíz de la terminación de la guerra, a don Gabriel también le había servido muchas veces el Julián Cobeña para dar la cara cuando las circunstancias del negocio lo requerían. Quizás por esto don Gabriel soportaba las irregularidades de Mateo con una desusada tolerancia.

-Claro que me doy cuenta...

Don Gabriel ya había logrado dar con lo que buscaba: un diminuto tubo de pastillas. Se echó una en la mano y se la tiró a la boca,

atrapándola en el aire. Daba la impresión de que estaba entrando en esa malsana racha de vitalidad de los hipertensos.

-Dame agua -dijo sin despegar apenas los labios.

Mateo cogió la jarra de la mesita de noche y llenaba el vaso mientras se lo acercaba. Don Gabriel bebió, ayudándose con una flexión del cuello para tragar la pastilla.

-¿Está ahí el señorito Rafael? -preguntó.

-Me parece que salió hace rato -dijo Mateo-. ¿Miro?

-No, engancha la torda, que nos vamos a ir.

-¿La torda?

-Sí, la torda, ¿o es que hablo inglés?

-Como la tenían que herrar...

-Es lo mismo. Venga, ya estás en la cochera.

Mateo salió, dejando la puerta abierta. Generalmente, Mateo exageraba la nota de sus despistes, haciendo mal las cosas con el simple propósito de molestar. Su elemental sistema de contraataque le había dado bastante buenos resultados. Tampoco en esto se parecía a su padre, que era un pardillo para la lisonja. Don Gabriel se quitó la bata y la tiró desde lejos sobre la cama. Después se acercó a recogerla, se la volvió a poner y llamó al timbre. Acudió otra vez la muchacha de uniforme azul.

-¿Y la señora?

-Todavía no ha vuelto de misa -contestó la muchacha.

-Vaya, concentración general, da gusto.

-Fue a la de diez a la Verónica, ¿Quería usted algo?

-No, nada... Y tú, ¿no vas a misa? -le pellizcó la mejilla al pasar, distraídamente, como si fuera una cariñosa costumbre.

-Sí, señor -la muchacha se retiraba.

-Que no muerdo.

Don Gabriel abrió una puertecilla lateral, disimulada entre el alto zócalo de madera rojiza. Se le oía trasegar con agua. La muchacha recogió las sábanas y salió. Cuando don Gabriel terminó de arreglarse ya eran cerca de las once y media. Atravesó despaciosamente la galería, mientras se ajustaba el sombrero, ladeándolo sobre los ojos. La escalera, en el descansillo, se partía en dos tramos que bajaban hasta los porches. Don Gabriel se echó una ojeada en un espejo del patio. El patio estaba sombreado y fresquito, con un toldo tendido a la altura de la azotea. Mateo, cosa rara, ya estaba esperando delante del portal, sentado en el pescante del coche, las bridas entre las manos lacias. De uno de los amplios balcones del caserón llegaba una quebradiza voz de despedida.

-Adiós, papá.

Don Gabriel levantó la cabeza mientras intentaba encaramarse en el coche.

-Adios, Gloria, hasta luego.

-Que voy a irme a almorzar con Tana.

-Bueno, que te diviertas.

Don Gabriel se dirigía ahora a Mateo, que tenía puestas las manos sobre los ojos, en forma de visera, mirando también para arriba con una forzada postura, inexpresivo el ademán.

-Tira por la Rinconera, vamos a ir un momento al casino.

-Sí, señor.

El sol reverberaba violentamente contra los inhóspitos paredones aledaños. Al fondo de la calle, la luz del mediodía parecía trazar un círculo vertiginoso, saltando en miles de fragmentos, como el chisporroteo de una traca. Atravesaron una plaza sin adoquinar, limitada por cuatro filas cojas de plátanos y abierta ante los ruinosos y blanqueados muros de una iglesia. Don Gabriel, al pasar frente al pórtico, se descubrió con un ostentoso respeto. Unos chiquillos harapientos jugaban a cara o cruz al pie de la escalinata, tristes y codiciosos. Se quedaron mirando un momento al coche. Uno de ellos echó a correr detrás pero se cansó a medio camino.

[...]

Ya hacía más de un año que había terminado la guerra y el verano se metía como una exhalación por las viñas, preñando las cepas y abriendo de par en par el inmenso horno de los gredales[176]*. Perico Montaña y yo nos íbamos a pasear al caer la tarde por el camino del Retén o por la hijuela*[177] *del Temple. A Perico le gustaba calcular el número de cepas que tenían las viñas y las carretadas de uvas que iban a dar, según estaban de cuajados los troncos. Se había acostumbrado a medir las aranzadas de tierra contando primero a ojo los entreliños*[178]*. El invierno había pasado por el pueblo como una plaga. En el Albarrán estuvieron siete meses largos comiendo cardos borriqueros y algarrobas. La aranzada, por estas trochas, viene a tener unos 9.750 metros cuadrados y las posturas de una aranzada oscilan entre las 1.800 y las 2.000 cepas. Las cosas iban de mal en peor, eso decían, pero entonces se presentó una regular cosecha de maíz y la gente pudo comer frituras de maíz y parece que el hambre amainó un poco. Una buena*

[176] *Gredal*: Se aplica al terreno donde abunda la *greda* (arcilla arenosa de color blanco azulado, usada para absorber la grasa y quitar manchas).

[177] *Hijuela*: finca rústica que resulta de otra mayor al repartir una herencia.

[178] *Entreliño*: espacio de tierra que queda entre dos filas de árboles o plantas.

viña produce más de ocho carretadas de uvas por aranzada; las medianas dan seis o siete, y las de poca monta menos de cinco. Yo me iba enterando de las cosas del campo porque me gustaba enterarme y porque el campo era para mí como una entrañable aventura que había vivido desde niño. Labrar una viña, pagando un Jornal decente, cuesta dinero y muchos viticultores preferían suprimir la faena y recoger menos uva, salían ganando. La epidemia de tifus no llevaba camino de arreglarse. El piojo verde había hecho su agosto y por todas partes se veían gentes con el cuerpo acribillado por el exantema[179]*. Hasta que no llegaba la vendimia, a finales del verano, los trabajadores del campo lo pasaban mal. Algunos habrían hecho la siega, pero la siega deja los riñones desguazados y ponerse a cortar uva después de haber estado cortando trigo, es una labor que no todo el mundo puede aguantar. En Valdecañizo, la viña del padre de Perico, iban a recoger, sobre poco más o menos, diez carretadas por aranzada, que ya estaba bien. En una carretada entran unos 700 kilos de uvas. Los brazos de las cepas habían roto las estacas que los apuntalaban, rendidos con el peso de los opulentos racimos. Claro que todaviá había que contar con que el tiempo se portase. Por detrás de! cuartel de la Atarazana la gente hacía cola para recoger las sobras del rancho. Esperaban turno desde el mediodía hasta el anochecer, con sus cacharros de lata en la mano, los ojos ariscos y como vacíos. La vendimia no tiene una fecha fija para empezar, depende de cómo esté la uva de madura y del tiempo que haga. Pero a principios de septiembre ya hay que ir pensando en meterse en faena. Perico me decía que aquel año iban a recoger en Valdecañizo alrededor de las quinientas toneladas de uvas. Algo que no sabia lo que era me empezaba a zaherir entonces por dentro de la memoria. Nunca me sentía tranquilo, esa era la verdad, como si hubiese hecho algo de lo que no podía liberarme hasta que no lo pagara de alguna forma. Perico quería casarse al año siguiente. El padre de la novia tenía la mejor bodega de almacenado de la comarca. La novia de Perico se llamaba Inés, como mi hermana. Yo no veía con buenos ojos que Perico se casara, me parecía que era como traicionar de alguna forma ese tácito acuerdo que nos había mantenido unidos desde el colegio. Su novia era muy amiga de la prima Lupe y, algunas veces, al caer la tarde, paseábamos los cuatro por la trocha*[180] *del Temple o por el camino del Retén. El mosto que se saca de los primeros prensados de la uva se va trasegando a las botas y se deja fermentar sin moverlo durante tres meses. Yo le decía a Perico que iba a pedirle al tío Felipe lo poco que habrá logrado salvar de la herencia de mi madre, para poner algún negocio por mi cuenta, un depósito de alcohol o una tonelería, ya habría tiempo de decidirlo. En el Invierno de 1937 nos habíamos ido los dos al frente de Málaga. Perico ya había cumplido los dieciocho años, a mí me faltaba poco. La guerra nos cogió cuando terminamos el*

[179] *Exantema*: erupción de la piel que acompaña a ciertas enfermedades infecciosas.
[180] *Trocha*: vereda estrecha que sirve de atajo entre dos lugares.

bachillerato y, entre una cosa y otra, no pudimos estudiar Derecho, que era lo que teníamos pensado. A mí me gustaba más hacerme médico, pero Perico me lo quitó de la cabeza. De todas formas, daba igual. Cuando han pasado tres meses desde la pisa, el mosto ya está limpio y se traslada a otros barriles, separándolo de las heces del fermento y subiéndole la graduación con alcohol. De modo que no fuimos a la Universidad a estudiar Derecho. Al volver del frente, cada uno se dedicó a lo suyo. Nos daba la impresión de que no valía la pena empezar una carrera, que se nos había pasado la edad. Perico todavía tardó tres años en casarse. Primero se puso al tanto de los asuntos de la viña y después también llevaba los negocios de la bodega del suegro. Una vez que se ha añadido alcohol al mosto limpio, hay que esperar cuatro o cinco meses para que se asimile bien asimilado y luego ya todo es cuestión de tiempo; el vino se hace solo, siempre es una ventaja. El tío Felipe me había dicho que lo de la Universidad era una cosa que convenía, que no lo negaba, pero que tal como estaba el cotarro[181]*, lo mejor era meterse a ganar dinero con los negocios. Si no se tenían demasiados escrúpulos, uno podía hacer una regular fortuna en un par de años, de lo único que se trataba era de saber cogerles las vueltas a las oportunidades. El tío Felipe me aconsejó que me pusiera a trabajar con él, ayudándolo en el asunto de los molinos harineros o en la compraventa de remesas de mosto. A mí, lo del trigo no me gustaba ni poco ni mucho, no lo veía claro, pero me decidí por probar suerte en el negocio del vino. Había que seleccionar y catar las partidas, combinar los mostos y luego venderlos al cabo del año. Perico y yo acabábamos de volver del frente. Almacenar el vino y saber darle salida en su momento, si se lleva con vista, produce un buen margen de ganancias. Yo me puse a trabajar con el tío Felipe porque ni siquiera se me ocurrió que pudiera escoger otro camino. No se me había olvidado el día en que fue a decirme que habían vendido la finca de ml madre y me escapé del colegio. El tío Felipe, a la mañana siguiente, fue por mí al campo y me castigó sin vacaciones, me quedé interno todo el verano. Pero yo no le guardaba rencor entonces. A los orujos que quedan después de !a pisa se los somete a un más avariento prensado, hasta sacarles los últimos jugos. A este nuevo coletazo de la uva se le suele llamar apretón y se destina a las mezclas de vino de bajo precio. Por aquellas fechas fue cuando empecé a beber más de la cuenta. Al principio, era cuestión del negocio, tenía que probar las remesas, no había otro remedio que conocer la calidad del vino. Los catadores prueban un buchito y lo escupen, con eso saben cómo está. Pero para llegar a tales sutilezas se necesita haber estado tragando vino durante muchos años. A veces, un catador tiene que probar cien botas en un solo día; si no escupiese el vino, reventaba como un globo. Pero yo, sin ir tan lejos, me metía entre pecho y espalda bastante más vino del que podrán aguantar sin resentirse mis escasos veinte años. El tío Felipe no le prestaba mayor atención al hecho de que*

[181] *Cotarro*: situación complicada o difícil de resolver.

me estuviese envinando como una bota. Los trabajos de la vendimia se hacen a destajo. Los pisadores y tiradores de uva rinden hasta cinco carretadas por día, unas tres toneladas y media; los mosteadores y maquineros, igual, cinco carretadas, y los metedores, diez. Por las mañanas, me despertaba con el pulso temblón y lo único que me hacía entrar en caja era desayunarme con un par de copas de aguardiente de orujo. Nadie me dijo que lo que estaba haciendo era una barbaridad. Sólo la prima Lupe, alguna vez, intentaba meterme en vereda sin demasiado convencimiento, pero eso era otra cosa. Yo vivía entonces en casa del tío Felipe, que era hermano de mi padre. En la familia, por lo común, siempre había laberintos y peleas entre unos y otros. Yo me acostumbré a desentenderme de todo aquello, me parecía que no iba conmigo, que no tenía nada que ver con lo que pasaba en mi familia. El recuerdo de la guerra todavía seguía sin sedimentar del todo. De cuando en cuando, bajaba desde la sierra como una avalancha de rencor. Una mañana apareció un hombre muerto en una esquina, con una cartilla de racionamiento en blanco enrollada y metida por la boca.

Otro día, de noche, entró un arrumbador[182] *en una taberna, se bebió una botella sin pestañear y sacó un cuchillo. Dijo que quien le llevase la contraria iba a tener que entendérselas con él. Nadie le llevó la contraria y entonces el arrumbador se metió el cuchillo por la barriga y se mató. A mí, todo aquello, se me enconaba por dentro de la cabeza, sin que supiera exactamente qué era lo que me ocurría. El tío Felipe me dijo que iba a echarle mano a una parte de la herencia de mi madre para hacer un negocio, que iríamos a medias en las ganancias. Yo no sé qué pasó, pero tuve que firmar un papel donde reconocía las pérdidas del dinero que había empleado. Lo de la venta de la finca del Temple voló junto con lo que me correspondía de la bodega de almacenado del abuelo. Pero todavía podía disponer de la renta del corcho, que siempre era una entrada. Entonces me fui a vivir a la casa de la parte vieja del pueblo, que estaba cerrada desde que murió mi madre. Quería pedirle al tío Felipe lo que me había quedado para establecerme por mi cuenta. La casa tenía tres pisos y yo me instalé en el de abajo, los dos de arriba no me hacían falta. Ya había pasado un año desde que terminó la guerra. El tío Felipe se fue desentendiendo poco a poco de mí y yo tampoco hacía nada por verlo. El pueblo me deprimía, pero un venenoso y ya difícilmente domesticable prurito de beber, me iba liberando de todo lo que me repugnaba. El hígado empezó a quejarse, no era cosa nueva, ya me dolía desde niño, pero ahora tenía siempre la bilis como más arriba que antes, al filo de la garganta. El vino, para beberlo, se echa en una copa de cristal fino y se mira al trasluz y luego se mete la nariz dentro de la copa. El vino tiene que brillar y oler antes de darle el primer sorbito. Es una fórmula que requiere su natural aprendizaje. Muchas veces me cogía el amanecer en las ventas, sin comprender del todo qué era lo que estaba haciendo allí. Pero ya*

[182] *Arrumbador*: persona que, en las bodegas, sienta las botas y trasiega, cabecea y clarifica los vinos.

sabía de sobra que no podía acostarme si no me había bebido lo que me hacía falta beber. Poco después de empezar la guerra, el fío Felipe montó un negocio de molinos harineros con un asociado que se llamaba Gabriel Varela y parece que se forraron a base de acaparar el trigo y vender luego la harina al triple de la tasa o a más, dependía del hambre. El vino de apretones que se echa en un vaso turbio y se bebe sin más, no es sino un vino genízaro, a ése no hay que pedirle que se porte porque tampoco se le trata con una mínima consideración. Al principio, siempre se piensa así, se hace una previa selección de clases de vino, incluso del cristal que le corresponde a cada clase; uno se fija en el aroma y en el tono, hay que ser respetuosos con la tradición. Perico Montaña me dijo que el tío Felipe me había engañado, que le pusiera un pleito por estafa, pero yo no quise ni oír hablar del asunto, la sola idea del pleito me producía una aburrida impresión de agobio. Lo único que iba a hacer era pedirle al tío Felipe lo poco que me quedaba y poner algún negocio de tonelería o de alcoholes, si es que daba para eso. Luego, sin darme cuenta, me fui comiendo el resto de la herencia y, cuando quise frenar, ya lo único que tenía era la casa. Un hombre que no tiene dinero para más, se mete en un tabanco[183] *y se bebe diez vasos de vino agrio, uno detrás de otro, con los ojos cerrados, a setenta y cinco céntimos la medida, tragando sin oler, sin cogerle al vino su disimulado gusto a azufre. Lo que realmente importa es engullirlo como sea para que recaliente la barriga vacía. Entonces vivía solo en el piso bajo de la casa que me dejó mi madre. Lupe era la única de la familia que venía a verme a escondidas. Mi hermana Inés se había casado poco antes y se había ido a vivir a Cartagena. Pero la prima Lupe seguía estando conmigo, como cuando nos íbamos a escarbar madrigueras por el coto de la finca. A mí me preocupaba lo que estaba pasando entre los dos, pero tampoco me hacia a la idea de no verla. Perico Montaña, aquel mismo año, en abril de 1940, organizó una agencia de exportación de vinos con un inglés, un tal Whyte, y me colocó allí para llevar la propaganda, hasta que decidiera lo que iba a hacer. Yo cumplía, creo, pero estaba borracho por las tardes. Me acostumbré a trabajar estando borracho, sin que se me notara demasiado. Eso no es difícil, depende del hábito que se tenga.*

José Manuel Caballero Bonald, *Dos días de septiembre*[184]

[183] *Tabanco*: puesto o cajón para vender comestibles en las calles o en un mercado.

[184] Barcelona, Seix Barral, 1984. Páginas 85-87 y 219-224. El título dado a los fragmentos es nuestro.
Argumento: En un pueblo andaluz tres caciques terratenientes preparan la vendimia y hacen que jornaleros y vendimiadores giren en torno a ellos: organizan sus fiestas, prostituyen mujeres y lucen su dinero. El drama llega al morir el cantaor Joaquín, maltratado y enfermo, aplastado por una bota de vino mientras trabajaba.

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. El tiempo y el espacio de la novela: su significación.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido temático de los textos seleccionados.
2.2. Los personajes: su historia y su caracterización.
2.3. Aspectos sociales que se plantean en los textos.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador: su importancia para el contenido de los textos.
3.2. Lenguaje y estilo: análisis de algunos recursos expresivos.

4. Conclusión

Comentario

José Manuel Caballero Bonald nació en Jérez de la Frontera (Cádiz) en 1926. En 1944 estudia en Cádiz náutica y astronomía y después Filosofía y Letras en Sevilla. De 1952 es su primer poemario al que seguirán otros en los años inmediatos. En 1960 marcha a Bogotá para ejercer como profesor de Literatura Española y Humanidades en su Universidad; regresa a España en 1962 y emprende con éxito su carrera de novelista. Entre 1970 y 1975 trabaja en el seminario de lexicología de la Academia de la Lengua. Hasta la fecha, su vida ha estado dedicada de lleno a las tareas de creación al tiempo que ha realizado continuos viajes y desarrollado otras muchas actividades relacionadas con su profesión: dar cursos y conferencias en todo el mundo, asistir a encuentros literarios... En 1994 recibe el premio Andalucía de las letras; vive buena parte del año junto al Coto de Doñana (Huelva).

Cuando ya tenía publicados varios libros de poemas, Caballero Bonald se dio a conocer como novelista con *Dos días de septiembre* (1962) que se inscribe en la corriente del realismo crítico o social, del cual se considera un epígono. Pero su papel no se reduce al de mero cronista: su obra se reviste de calidades expresivas inusuales que lindan con los dominios de lo poético. Con su elaborado estilo, supera las limitaciones del realismo al uso y aporta un principio de renovación, que en esa misma fecha tendrá un despegue definitivo con el espaldarazo de *Tiempo de silencio.*

Dos días de septiembre, premio Biblioteca Breve, trata de los avatares de un pueblo andaluz cuya vida gira por completo en torno a la producción y venta del vino, elemento que tiene una presencia obsesiva en el ambiente. Con técnica cinematográfica, a base de cuadros sueltos en los que juega un importante papel el diálogo, y una extraordinaria concentración espacial y temporal, asistimos a incidentes cotidianos poco relevantes que se articulan en torno a momentos cruciales, como la tormenta que amenaza con arruinar la vendimia o la muerte de un hombre que tiene que sobreponerse a su pasado en un medio hostil. Mueve al autor el afán de objetividad: muestra los hechos y de ellos se deduce la inevitable crítica. Además, selecciona una serie de personajes representativos de los distintos

grupos: obreros, capataces, servidores, terratenientes..., de forma que lo particular se eleva a la categoría de universal.

El *tiempo* de la acción novelesca comprende dos días, el 13 ("Viento de levante") y el 14 ("La tormenta") de septiembre de 1960, durante los cuales se narra la vida de todos los habitantes de un pueblo de Andalucía (del cual no se dice el nombre pero que podría identificarse con el pueblo natal del autor) dedicado a la producción vinícola. Son dos días de la época de la vendimia condicionados por un fenómeno atmosférico: el desencadenamiento de una tormenta que se presenta como amenazante para el buen fin de esta vendimia. De ahí el protagonismo estructural y de contenido de este marco temporal y *espacial*; precisamente la narración se embellece mediante la observación y descripción de la Naturaleza y de los fenómenos atmosféricos lo cual, a juicio de Gil Casado[185], constituye uno de los mayores logros de la novela.

En cuanto al *contenido temático* de los textos seleccionados, en el primero de ellos (que corresponde al capítulo 7 del primer día) se habla de Mateo, el hijo de Julián Cobeña, un intermediario en asuntos de estraperlo, actividad muy practicada en los primeros años de la posguerra española y que produjo pingües beneficios a quien la ejercía. Mateo hace de cochero y criado en casa de don Gabriel, uno de los ricos del pueblo, a quien su padre proporciona alguna que otra "juerga" y a quien le servía de tapadera en algunos negocios. En el texto, don Gabriel mantiene una conversación con Mateo al que reprocha no haber llevado a la bodega un muestrario y otros "despistes" que, según el narrador, el joven tiene simplemente para molestar al potentado. Este parece que le soporta solo por ser el hijo de Julián al que, como hemos apuntado, debe algunos favores.

El segundo texto (fragmento del capítulo 5 del segundo día) es un monólogo de Miguel Gamero, sobrino del cosechero Felipe Gamero, el cual le había privado de su herencia mediante turbios manejos. En este monólogo Miguel recuerda cosas del pasado recién terminada la guerra, del hambre que se pasó en el pueblo y de la epidemia del piojo verde que afectaba a la gente. En este pasado destaca la figura de su amigo Perico Montaña y los sentimientos de Miguel cuando este decide casarse: le parece una traición a su amistad desde que eran

[185] GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 268.

niños que les había llevado a la guerra juntos y que había truncado los estudios de Derecho de ambos. Al volver de la guerra, Miguel se pone a trabajar con su tío en el negocio del vino, empieza "a beber más de la cuenta", se percata de que el tío le ha engañado con la herencia pero le da pereza pleitear, y va perdiendo poco a poco lo que le quedaba de esa herencia y la voluntad. Perico le proporciona un trabajo; no obstante, no parece que esto mejore su situación porque el alcohol y la abulia ya han hecho presa en él. En el monólogo se alternan los pensamientos de Miguel con algunas cuestiones relativas al vino y a la vendimia tales como lo que cuesta labrar una viña, los kilos de uvas que entran en una carretada, la fecha de la vendimia, lo que se hace con el mosto y con los orujos que se sacan de la uva, lo que hace un catador de vino...

Los *personajes* que aparecen en los textos son Mateo, su padre, Julián Cobeña, don Gabriel, Miguel Gamero y su amigo Perico. Mateo había entrado al servicio de don Gabriel como ayudante de cochero y el terrateniente acaba por considerarlo como "criado para todo". Tiene una personalidad un tanto curiosa: mezcla de parásito, lacayo y rebelde (pese a su aparente sumisión), "hacía mal las cosa con el propósito de molestar" y se hace el despistado con don Gabriel como burlándose de él. En el texto se dice que tenía cerca de 30 años, las piernas un poco zambas y la nariz roja; viste con chaleco a rayas negras y rojas y pantalones grises deformados por las rodillas. Tiene unas motas violáceas en los ojos a causa de un accidente que le ocurrió de niño con un aparato de sulfatar viñas: de ahí su estrabismo. Según le confesó su padre a don Gabriel no es una "fiera" para el trabajo pero se le mete en cintura fácilmente. Resulta un personaje extraño, al que parece darle igual todo, que ha pasado hambre de la que conserva "una especie de vengativa memoria", conoce los "trapicheos" de su padre y no parece estar por la labor de lisonjear a don Gabriel como su progenitor; esto explicaría el hecho de exagerar la nota de sus despistes para fastidiar a su "amo".

Julián Cobeña, el padre, pertenece al grupo de los que Gil Casado llama "intermediarios", grupo que se dedica a satisfacer los caprichos de los cosecheros como don Gabriel del cual es su cómplice (porque le proporciona juergas y le ayuda en los asuntos turbios) y su parásito (como lo demuestra el hecho de colocar a su hijo al servicio del cosechero). En el texto se cuenta de él que había regentado una tienda de vinos y ultramarinos pero que el negocio fracasó y tuvo que deshacerse de él después de la guerra civil; desde entonces se dedicó a

ser el "hombre de paja" de don Gabriel en los asuntos de comercio ilegal de este. Se considera a sí mismo un hombre listo y le recuerda al cosechero los favores que le ha hecho cuando le pide que "coloque" a su hijo.

Don Gabriel es un buen ejemplo del grupo de los "cosecheros" (denominación que también procede de Gil Casado). Estos son ricos hacendados que o bien habían heredado su fortuna, o bien se habían enriquecido mediante sospechosas operaciones "económicas". Este último parece ser el caso de don Gabriel razón por la cual, y como se aprecia en el texto seleccionado, le "debe" a Julián Cobeña el favor de admitir al hijo de este a su servicio. Esta circunstancia no le impide esgrimir alguna apreciación irónica sobre Julián o sobre su hijo al que acaba acostumbrándose y al que da órdenes a sabiendas de que tendrá que repetírselas. Su "actividad" comienza a mediodía con la visita al Casino y, al dirigirse a él, se descubre la cabeza cuando pasa por la iglesia con un "ostentoso respeto" poco en consonancia (o mucho, según se mire) con su vida de rico.

Miguel Gamero es un miembro de lo que Gil Casado llama "la generación joven", a la que también pertenece Mateo, el primer personaje analizado. Sobrino de don Felipe Gamero, que durante su tutoría le había privado de su herencia, se encuentra arruinado y fracasado por incompetencia para imponerse a las circunstancias y al "diario tobogán del vino" en el que ha caído, sintiendo plenamente la depresión que le causa "el vacío de sus cuarenta años de vida" (pág. 306). En el texto seleccionado le encontramos recordando sus años de juventud y su participación en la guerra con apenas 18 años, y cómo esta le impide estudiar Derecho al igual que a su amigo Perico. Cuando vuelve del frente se pone a trabajar con su tío en la compraventa de remesas de mosto; pero según confiesa, "yo me puse a trabajar con el tío Felipe porque ni siquiera se me ocurrió que pudiera escoger otro camino", lo cual da idea del carácter indeciso del personaje y justifica, hasta cierto punto, el que sea entonces cuando empezó "a beber más de la cuenta". Primero por el negocio, "tenía que probar las remesas, no había otro remedio que conocer la calidad del vino", después por su incapacidad para controlar la cantidad ingerida pues él, a diferencia de los catadores profesionales, no sabía escupir el vino después de probarlo.

A Miguel nadie le dijo entonces que estaba haciendo una barbaridad (excepto su prima Lupe) y, además, empieza a desconectarse de los líos de la familia de su tío y de su tío mismo, al igual que este de él. El pueblo le deprime y combate esta depresión bebiendo; la apatía y la inercia le van dejando sin nada, solo posee la casa en la que vive. Así, la pereza, y quizá el peso del ambiente, le van amarrando a unos usos deplorables y no deseados ni por él mismo. Su impotente lucha interior (que en el texto procura "distraer" exponiendo asuntos relativos al vino), su insatisfacción y desencanto, su fracaso, le convierten en un personaje "redondo", muy humano y profundamente dramático: su drama es la cobardía, su falta de entereza para escapar del callejón sin salida en el que él mismo se ha encerrado.

El amigo del que habla en el texto, Perico Montaña, podía haberle ayudado porque Miguel estaba unido a él desde los tiempos del colegio; habían ido los dos al frente de Málaga y la guerra había truncado sus intenciones de estudiar Derecho (carrera que Miguel acepta realizar por Perico, pues a él le gustaba más la de Medicina), pero Perico decide casarse con la hija de un bodeguero; eso, además de parecerle una traición a Miguel, da al traste con cualquier posibilidad de salir del ambiente, para él opresivo, del pueblo.

Con respecto a los *aspectos sociales* que se plantean en los textos, lo primero que destaca en ellos es que, a diferencia de otras novelas del realismo social, no existe un enfrentamiento manifiesto entre las clases sociales a las que pertenecen los personajes. Mateo no parece odiar a don Gabriel pese a ser su criado y a pesar del trato, un tanto despectivo, que el cosechero tiene con él. Sabe que su trabajo de lacayo es mejor que el de rebusco de las viñas y "se hace el tonto" a propósito como una forma de no sentirse humillado y de burlarse de su señor. Julián Cobeña, su padre, tampoco reniega de su condición social; no pudo mantener su independencia económica por el fracaso de la tienda de vinos y ultramarinos, pero aceptó el papel de intermediario de don Gabriel tanto cuando este "quería organizar alguna nocturna descubierta o tantear algún terreno vedado" como cuando "las circunstancias del negocio (el estraperlo) lo requerían. Acepta su situación, cuanto menos ambigua, porque le permite vivir a él y a su familia pero no tiene conciencia de clase.

Por otra parte, don Gabriel tiene comportamientos de rico ocioso y "viejo verde" con las criadas a una de las cuales pellizca "distraídamente" en el texto, pero trata con cuidado a su intermediario; por él soporta al hijo y los utiliza a ambos con un distanciamiento irónico que es más fruto del hecho de saberse perteneciente a una clase "distinta" a ellos que de una maldad maniquea. Y Miguel tampoco parece, al menos en su interior, el "señorito andaluz" típico con dinero y sin conciencia, sino un hombre que ha visto su juventud truncada, primero por la guerra y después por la inercia de la supervivencia. En su monólogo recuerda lo mal que lo pasaban los trabajadores en la siega que "deja los riñones desguazados", y cómo después de la guerra la epidemia del tifus se extendía y "el piojo verde había hecho su agosto y por todas partes se veían gentes con el cuerpo acribillado por el exantema", lo cual demuestra cierta sensibilidad hacia los menos favorecidos. También habla del suicidio de un arrumbador y la aparición en una esquina del cadáver de un hombre con la cartilla de racionamiento enrollada y metida por la boca, y de cómo "todo aquello me enconaba por dentro de la cabeza sin que supiera exactamente qué era lo que me ocurría".

Todo lo dicho es así porque Caballero Bonald no ha querido realizar en su novela un retrato contrapuesto de "ricos y pobres" sino una revisión de los condicionantes objetivos del mundo rural andaluz, seleccionando una serie de personajes que pertenecen a distintos grupos sociales, los cuales, más que mostrarse en conflicto entre ellos, se presentan con su personalidad individual, con sus características particulares y, en última instancia, con las características comunes de su grupo social. Es el propio comportamiento de esos personajes (la aceptación de Mateo, el arribismo de Julián, el despotismo de don Gabriel y la inquietud de Miguel) el que lleva implícita la carga social del texto sin que sea necesaria la intervención del autor para denunciarla. Como bien dice Sanz Villanueva[186], la mayor fuerza crítica de libro no procede del testimonio de una deplorable realidad sino de la resignada aceptación de la misma –más que resignada ni siquiera cuestionada- lo que causa más impacto en el lector. Los personajes viven esa realidad en un completo "dejarse llevar", la padecen como si se tratase de una pesada, crónica e inexorable carga.

[186] SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela socia española (1942-75)*, volumen II, Madrid, Alambra, 1986. Página 695.

En los textos seleccionados encontramos dos tipos de narrador: el narrador omnisciente clásico del género novelístico y el narrador-protagonista, aportación más reciente a dicho género. En el primer texto ese narrador "que lo sabe todo" sobre los personajes, a los que deja expresarse en un diálogo ágil y consecuente con su condición social, perfila con bastante exactitud las posibles relaciones entre ricos y pobres: servidumbre (Mateo), complicidad (Julián Cobeña) y poder (don Gabriel). Pero profundiza en estas relaciones a través de sus acciones y caracterización dándonos a entender que no todo es tan claro como parece. Mateo, aunque para don Gabriel es solo un criado, se rebela contra él a su manera haciéndose el despistado, el torpe; al joven "le daba igual cualquier cosa" con tal de no volver al rebusco cuando recorría de punta a punta las viñas calcinadas, con el hambre mordiéndole las tripas" y eso es lo único que le mantiene en la casa del cosechero. Julián Cobeña tampoco respeta demasiado a don Gabriel, aunque "era un pardillo para la lisonja", porque sabe que le es necesario a este para organizar sus fiestas nocturnas y dar la cara en sus negocios poco "honestos". Por su parte, don Gabriel no tiene más poder que el que su condición económica privilegiada le concede pues a pesar de la torpeza de Mateo lo admite en su casa como pago a los "servicios" del padre.

El narrador-protagonista del segundo texto, Miguel Gamero, nos descubre a un hombre que revisa su vida pasada en la que parecen imponerse unas características personales y vitales negativas: su debilidad de carácter, su falta de capacidad de reacción y su huída en el alcohol. La primera de estas características se aprecia en la influencia que ejerce sobre él su amigo Perico que "le quitó de la cabeza" el hacerse médico a cambio de estudiar Derecho juntos (aunque a causa de la guerra no pudo hacer ninguna de las dos carreras); también se comprueba su debilidad en el hecho de ponerse a trabajar con su tío en el negocio del vino simplemente porque este se lo recomendó. Que no reacciona ante lo que le pasa se nota cuando, hablando del trabajo que le propone su tío dice que "ni siquiera se me ocurrió que pudiera escoger otro camino", o cuando piensa sobre su vida nocturna en las ventas "sin comprender del todo qué era lo que estaba haciendo allí", o cuando dice que al conocer que su tío le había engañado con lo de la herencia y aconsejarle Perico que le pusiera un pleito, "yo no quise ni oír hablar del asunto, la sola idea del pleito me producía una aburrida sensación de agobio". Todo este

desconcierto lo esconde tras el alcohol que, al principio, parecía constituir parte de su trabajo pero que, después, y sin que nadie le avise "que lo que estaba haciendo era una barbaridad", se convierte en parte de su vida: "por las mañanas me despertaba con el pulso temblón y lo único que me hacía entrar en caja era desayunarme con un par de copas de aguardiente de orujo"..., "el pueblo me deprimía, pero un venenoso y ya difícilmente domesticable prurito de beber, me iba liberando de todo lo que me repugnaba". En definitiva, este narrador-protagonista nos cuenta, entreverado con sus observaciones vitivinícolas, su proceso de degradación sin, al parecer, hacer nada para evitarlo.

Por lo que se refiere al *lenguaje* y al *estilo* de los textos, y de la novela en general, hay que destacar la corrección formal de la prosa, con un léxico rico y variado en el que abundan los términos relativos a la producción y elaboración vinícola (sobre todo en el segundo texto), un lenguaje y estilo que, sin renunciar al registro coloquial (el de Mateo y su padre en el primer texto, por ejemplo), supera el "desaliño formal" justamente aplicable a gran parte de los novelistas sociales. Corrobora esta afirmación el atinado uso de recursos como la metáfora, la imagen y la comparación cuando es el narrador omnisciente el que nos cuenta la historia. Así, en el primer texto, al hablar de Mateo dice que "tenía más o menos la misma pinta que su padre, con las piernas un poco zambas (*imagen*) como de montar mulas a pelo" (*comparación*), y que "a veces no se sabía si miraba con la pupila o con unas venenosas manchas de sulfato" (*metáfora*). Y cuando don Gabriel se dirige al Casino en el coche, hacia el mediodía, el narrador nos describe la luz de este momento que "parecía trazar un círculo vertiginoso, saltando en miles de fragmentos, como el chisporroteo de una traca" (*comparación*).

En *conclusión*, los textos comentados, en los que no parece poder rastrearse un mensaje determinado por parte del autor (aunque esté muy claro lo que cada personaje representa en el entramado social de la parcela de la realidad elegida), nos presentan la problemática personal de tres personajes fundamentalmente: la del criado "torpe" de un cosechero enriquecido mediante negocios turbios, Mateo; la del intermediario en esos negocios, un "estómago agradecido" que, a su vez, pide agradecimiento, Julián Cobeña; y la de un joven cosechero por tradición familiar que se cuestiona su vida y su carácter en un denso monólogo interior, Miguel Gamero.

Semana Santa: pasión y muerte de un jornalero

Inesperadamente, casi por sorpresa, todas las luces se apagaron. En la penumbra, la multitud guardaba silencio, como si después de su espera de casi tres horas para conquistar los sitios estratégicos hubiera llegado la calma, tras el clamor de aquellos ya transcurridos minutos de impaciencia: tensos, desazonados minutos a pie, tras el cordón de la guardia urbana que cerraba las salidas y regulaba la entrada de los que iban llegando de los cuatro puntos cardinales de la geografía de la ciudad y luchaban por abrirse camino hasta las primeras filas.

La noche era pura y azul. Hasta la plaza llegaba el aroma del azahar. En la torre, el reloj abrió la madrugada. La multitud volvía a inquietarse. La riada humana dislocaba las esquinas. Pasaron, encadenados en ecos de murmullos, los últimos minutos de la espera que, a partir de la campanada única, se hacían interminables, como si cada segundo defraudara la esperanza que justificaría el cansancio, el sueño, la caminata, para presenciar la aparición de la *Cruz de Guía* en la puerta de la iglesia, abriendo el camino de los penitentes, los cirios, los estandartes, las banderas y las insignias.

Por fin, chirriaron los goznes de la gran puerta. El primero de los nazarenos, tocado con el capirote, se abrió paso sosteniendo en alto la barroca filigrana de la Cruz.

La multitud aplaudió frenéticamente, como si en la puerta recién abierta hubiera aparecido un toro de lidia (igual que si fuera un chiquero o un toril aquel gran portal claveteado de herrajes que cerraba el recinto de la iglesia) y no una insignia levantada en alto por un hombre con los pies descalzos y la blanca túnica de penitente ceñida sobre su cuerpo, ajustada sobre él con el esparto campesino que mortificaría durante ocho horas sus caderas, su estómago y su vientre, armonizados en perfecta combinación estética con todo el resto de su cuerpo, acostumbrado a las sillas camperas, a los Morris, al suave contacto del volante de los Land-Rover, o de los Ferraris, a la carne tersa y adolescente, al indolente ejercicio mental de la contemplación de la campiña cereal en la mañana campesina, y a la persecución, a trote corto y bravo, de un eral[187] en la dehesa cenicienta cerrada de olivos y encinares.

La Cruz fue avanzando lentamente. Los aplausos iban desvaneciéndose a medida que la doble fila de nazarenos se abría

[187] *Eral*: novillo menor de dos años y que tiene más de uno.

camino en el espacio libre, purificado de la multitud por la vigilancia policial.

De nuevo se hizo el silencio. Las llamas amarillas de los cirios iluminaba ya la plaza y las callejas laterales. Se hacía más penetrante el olor del azahar, mezclado con el del sudor y de la cera. La procesión abría su marcha hacia la *carrera* oficial. El escuadrón de caballería levantaba en alto sus cornetas y avanzaban por tomar posiciones y tocar la *Marcha Real*, en el momento en que el Crucificado, sobre un montículo de claveles dispuestos sobre la dorada canastilla de las andas, apareciera en la puerta de la iglesia. Las insignias, sostenidas en alto por los Hermanos Mayores, ganaban terreno en el espacio acotado, mientras los ciriales parroquiales y los monagos portadores de incienso se iban agrupando para salir.

Cuando las primeras nubes de incienso se elevaron al cielo, la multitud inició de nuevo un aplauso cerrado. El Crucificado se perfiló como una aparición en el gran marco de la puerta. Fue en el instante preciso en que las cornetas de la caballería iniciaban el Himno Nacional y en un balcón se quebraba la primera *saeta*. Con los ojos entornados y la cabeza caída sobre el hombro izquierdo, avanzaba la noble talla de madera esculpida por Martínez Montañés entre la multitud que aplaudía electrizada. Los guardias urbanos reforzaron el cordón para sujetar el empuje. Cuando terminó la *Marcha Real*, la *saeta* triunfó en el silencio con el arabesco de sus agudos. A la primera sucedió la segunda; luego, la tercera y la cuarta, se abrieron juntas en abanico de voces distintas mientras las andas del Cristo avanzaban a ciegas a hombro de los costaleros, conducidos por el capataz que, con sus gritos convencionales, iba indicándoles en voz alta el camino.

Bajo las andas, con el sudor de la primera *chicotá*[188] sobre la frente, dejaron reposar suavemente sobre el asfalto los hombres del costal la dorada *canastilla*, para beber un vaso de vino y enjugarse el sudor del primer esfuerzo. Detuvo también su paso funerario la pareja de escolta de la Guardia Civil situada en los laterales, y, en posición de firme, aguardaba como los costaleros que el capataz, tras el aviso previo y la pregunta, y las voces de los *costeros*, dejara el *llamador* sobre la plataforma delantera para echar de nuevo a andar.

Los sesenta pares de hombros, los sesenta cuellos, las sesenta gargantas, se tensaron en un esfuerzo sobre las *trabajaderas* para iniciar la segunda *chicotá.*

[188] *Chicotá*: cada uno de los avances, después de una parada, de los pasos procesionales en su recorrido.

Uno de los hombres había sentido un dulce sabor en la boca. Se llevó el pañuelo a los labios difícilmente, dejando antes escurrir la mano torpe y sudorosa en el bolsillo del pantalón, para izarlo con los dedos trémulos y agarrotados hasta los labios, donde la saliva se le espesaba dulce y ácida como una naranja. No pensaba en nada, o, acaso, sólo en desvaídas y lejanas imágenes donde galopaban, en frenético torbellino, la oliva y la mazorca, la espiga de trigo candeal, y la arrocera flor de las besanas[189] de Isla. Tosió por dos veces y se pegó como todos a las *trabajaderas* para ayudar a elevar al Cristo con los brazos en cruz camino de la Catedral...

[...]

Una mosca zumbaba alrededor del flexo de aluminio. El oficial del Juzgado de Instrucción, de regreso del despacho del juez, se sentó a la máquina:

... Sin perjuicio de lo que más tarde pueda acordarse en orden a la situación personal de Juan Rodríguez López, ingrese éste seguidamente en la prisión provincial, en clase de detenido y a disposición de este Juzgado.

Y a continuación:

Don Juan de Dios Ribera Abundancia, Magistrado Juez de Instrucción número ocho de esta ciudad, al director de la prisión provincial de la misma, hace saber: que por auto de esta fecha dictado en el sumario que se instruye con el número mil doscientos setenta y seis, por robo contra Juan Rodríguez López, se ha decretado la prisión provisional del mismo, ordenándose su ingreso en ese establecimiento en clase de tal a disposición de este Juzgado. Sírvase acusar recibo.

-Su señoría ha decretado la prisión -dijo levantándose-. El procedimiento señala setenta y dos horas mientras es llevada a cabo la encuesta. Luego serás procesado o te pondrán en la calle a resulta de la declaración de los testigos -hizo señas a la *pareja* para que esperaran mientras pasaba el oficio de ingreso a la firma del juez. Salió ajustándose el nudo de la corbata.

Volvió a sonar el clip de las esposas, débilmente, confundido con el zumbido del ventilador colgado del techo. El oficial regresó al cabo de unos minutos con un sobre azul que entregó a Gómez:

-Peor si cabe que en el mes de agosto -explicaba mientras acompañaba la *conducción* hasta la puerta-. Y no es que haga más calor que otros veranos, sino que cada verano nos parece nuevo. Sobre

[189] *Besana*: primer surco que se hace cuando se empieza a arar un campo.

todo estos días en que se bate en retirada. Gracias podemos dar a su señoría por conseguir que nos pusieran un ventilador.

A lo largo del corredor, a las puertas de cada uno de los juzgados de instrucción, esperaban ser llamados a las Oficialías de Sala los testigos convocados para los careos y las declaraciones judiciales de la jornada, y se hacían todos a un lado para dejar paso a la conducción, camino de la escalera de mármol que les llevaría al patio y luego a la calle pasando por el porche adornado de columnas.

-Vamos, zagal -dijo Ordóñez-. Buena la has hecho con negar lo que declaraste en la Comandancia. Ya ves que de nada te ha servido. Mientras no demuestres lo contrario eres culpable. Ganas de ponerte a mal con las autoridades es lo que tienes. Y, una cosa que te digo: Salgas bien o mal de ésta, guárdate de aparecer por El Puntal en muchos años.

-No somos ni tú ni yo quiénes para decirle lo que tiene que hacer - lo sujetaba Gómez sorprendido en viéndole caer con los ojos abiertos y los labios apretados, y lo izaba levantándole difícilmente a pulso

Antes que se cerrara el círculo de curiosos que empezó a agruparse alrededor, logró sostenerle en vilo.

Durante unos instantes dudaron. Por fin, entre los dos, le quitaron las esposas. Apoyándoselo ambos sobre los hombros salieron a la calle. El policía de servicio despejaba el porche. Con los brazos abiertos ordenaba la circulación por el acerado.

Arrastrado como un fardo, sin conocimiento, el segador fue dejado caer sobre la camilla del botiquín de urgencia de la Casa de Socorro del distrito.

[...]

En las torretas brillaban los cerrojos de las *destroyers*[190] de la guardia exterior. Sobre la puerta de entrada, la imagen de la Virgen de la Merced se difuminaba de sombras ocres. Un presidiario vestido de dril podaba los rosales del primer patio y regaba los arreates sembrados de geranios. La pareja saludó al centinela. Llegaba por la izquierda el cabo de guardia para mostrarle el camino y los cuatro hombres pasaban junto al primer rastrillo donde el oficial de prisiones tomó el sobre que le entregaba Gómez y se abría paso en la penumbra del corredor; «Esperen -dijo a la *pareja*-, tienen que llevarse firmado el ingreso.»

[190] *Destroyers*: término inglés que significa "destructores".

Se volvió. En el claroscuro, tras la reja, su sombra se alargaba en la mancha de sol del patio, mientras levantaba tímidamente la mano que estrechaba Gómez:

-Suerte. Tres días pasan antes de que te des cuenta. Todo tiene arreglo.

Ordóñez balanceaba las piernas, curvadas en torpe ademán, hasta donde llegaba la culata pavonada del *máuser*[191]. Miró a Ordóñez:

-Algún día puede que vuelva por Isla -dijo.

El primer rastrillo quedó chapado. La *pareja*, esperaba en la mancha de luz, inmóvil.

El murmullo de sus pasos se apagaba sobre las losetas de cemento. En el corredor olía a rancho cuartelero, a letrina y a sudor. Sintió náuseas: una ansiedad esponjosa, como si mascara una panocha de maíz o mascara un pedazo de pan demasiado blando, le llegaba a los labios.

Lo primero que descubrió fueron las letras azules estampadas sobre el azulejo adornado con una greca de pámpanos. Letras que, juntas, formaban la frase que ya conocía, de las que había oído hablar a hombres que al salir no habían olvidado ni un solo trazo de ellas, como si acaso pudieran tener un sentido y no fueran sólo una frase que no sería jamás tenida en cuenta dentro de aquellos muros y aquellas torretas de ladrillos rojos de la Provincial. Pero se identificó inmediatamente con ellas por lo que aquellas letras tenían de esperanza, o, quizá, más que por inspirar compasión a los demás para inspirársela a sí mismo, y con ello liberarse del malestar de sus arcadas y del sabor fofo y blando de su lengua reseca: ODIA AL DELITO Y COMPADECE AL DELINCUENTE.

[...]

No se trataba de que el tiempo hubiera corrido más o menos, ni siquiera que se hubiera detenido exactamente durante tres meses y dos días. O que este espacio de tiempo de ciento ochenta y dos días no hubiera sido sino un mal sueño.

Quedaba sólo la tos, el frío, la explanada amarilla sobre la que empezaba a caer la luna, las casas que tras las rejas de las brigadas eran sólo puntos de luz incierta y que ahora, mientras la atravesaba, se

[191] *Máuser*: fusil de repetición de fabricación alemana, con un depósito para cinco cartuchos.

concretaban en pinceladas de cal, en balcones, ventanas, barandas, alféizares, persianas, puertas.

Pero precisamente había quedado eso: el frío, la tos y la ropa de caridad que aún no tenía su olor sino el olor de otro ser humano distinto al suyo. Y su paso: un paso breve, cansino. Y era esto tan sólo lo que le hacía pensar que verdaderamente había permanecido por un espacio perfectamente limitado de ciento ochenta y tres días y ciento ochenta y dos noches dentro de aquellos muros de los que se alejaba inconscientemente, después que sin una palabra, sin una explicación, sin un gesto, sin un trámite se le habían ido abriendo todos los rastrillos.

Le resultaba más extraño todo pensando (no fue hasta este instante cuando verdaderamente empezó a funcionar su cerebro) que era el atardecer -la noche casi- de un domingo, y que este domingo se había levantado como todos los días -exactamente media hora más tarde que cada día- y había sido obligado a escuchar la misa en el celular[192], y luego había llegado hasta el patio y sentado en el bordillo para ver rodar el balón y escupir luego ; luego levantarse para llegar a la brigada y ver a Roque, y más tarde salir y bajar y comer, y después de hacerlo dejarse caer sobre el jergón, y bajar otra vez al patio para remolonear con el cansancio sobre la espalda, y volver de nuevo a la brigada, a punto ya de sonar retreta. Y había sido precisamente en este instante cuando fue llamado. No se le obligó a pasar por la oficina porque la oficina estaba ya cerrada, ni por la recepción, ni se le dijo nada, ni nada se le explicó de que fuera precisamente a cruzar de nuevo el muro. Se le dijo sólo: «Anda.» Como si exactamente no se tratara de cerrar el paréntesis de ciento ochenta y tres días con sus ciento ochenta y dos noches, sino más bien de un indiferente gesto de familiaridad, igual que una madre podía decir a un hijo, o un hijo a una madre, o un hermano a otro hermano, como si este fuera el lenguaje natural a emplear y no el lenguaje utilizado durante los tres meses. Un simple cambio que no denotaba compasión o piedad sino más bien el allanamiento administrativo de la rectificación de un olvido, estando como estaba desde hacía exactamente cinco días el oficio que decretaba la libertad por sobreseimiento (*al no existir una culpabilidad desde el momento mismo en que había sido retirada la denuncia formulada en su día ante la aparición inesperada de la prenda objeto de la acusación contra Juan Rodríguez López, natural de Écija, de veintiséis años, hijo de Juan y de Luisa, de estado soltero y de profesión peón agrícola temporero,*

[192] *Celular*: se refiere a la cárcel que mantiene a los reclusos sistemáticamente incomunicados en celdas.

segador de arroz, residente en la Fonda de Venancio, Isla Mayor) sobre la mesa del alcaide.

Pero ni siquiera esto se le dijo. Se le empujó suave, casi paternalmente y se le puso allí en la explanada amarilla, en la hora justa en que las luces empezaban a parpadear en la ciudad y el viento de diciembre soplaba por los rojos caminos de los alcores[193] de Alcalá y de Mairena.

Y camino de la ciudad marchó con su paso cansino, vagabundo, y el gusto dulce de la sangre subiéndole por la garganta, sin comprender nada y tampoco sin preguntarse a sí mismo nada ya, ni feliz ni desgraciado, y casi ni siquiera sensitivo, como si fuera sólo un perro, o más que un perro una acorralada alimaña de la montanera.

La Giralda, iluminada al fondo del caserío ciudadano, clavaba el bronce de su giraldillo a la izquierda de Venus.

[...]

... Volvió a llevarse el pañuelo a los labios. Las andas avanzaban hacia la plaza de San Francisco. Fuera estaba la madrugada, el aleteo de los pañuelos en los balcones, los aplausos, la música.

El paso cruzaba los últimos metros de la calle Sierpes.

Dentro, bajo los faldones de terciopelo morado, caminaba el sudor, la fiebre, la borrachera y el cansancio.

Los hombres, pegados a las *trabajaderas*, mecían las andas lentamente. El Cristo, muerto, cabeceaba, inclinado el cuerpo sobre el hombro izquierdo. La multitud aplaudía el movimiento pendular, rítmico y acompasado, logrado gracias al juego de la cintura de los costaleros.

Haciendo un último esfuerzo logró devolver el pañuelo al bolsillo del pantalón. Luego tosió: una tos seca, profunda, cascada, que se perdió confundido con el murmullo de las alpargatas arrastrándose por el asfalto.

Trinidad caminaba de espaldas delante del *paso* como un prestidigitador que obligara por arte de magia al Cristo a seguirle. De un balcón se escapó el grito desgarrado de una *saeta*.

[193] *Alcor*: colina, elevación del terreno.

-¡Pobrecito que te llevan,
en la cruz crucificado...!

El capataz dejó caer el martillo de plata sobre el borde de los *respiraderos*. La última estrofa rasgó la blandura de la noche de abril.

... ¡Ay quién pudiera quitarte
los azotes que te han dao!

Las andas se detuvieron al borde de las últimas casas. La plaza de San Francisco se abría como un inmenso palco iluminado. En el Ayuntamiento y en la Audiencia flameaba el rojo adamascado de las colgaduras. La *saeta* era ahora jaleada jubilosamente. En el balcón la cantaora se persignó. Un hombre iniciaba el prólogo de nuevos jipidos para dar a la garganta la entrada bronca de otra *saeta*. Los soldados a caballo levantaron en alto sus cornetas y empezaron a tocar la *Marcha de los Campanilleros*. La multitud, agrupada en los laterales de los palcos, empezó a aplaudir frenéticamente. El corneta rubricó el solitario arabesco de un *do* sostenido. Los tendones de la garganta parecían estallarle dilatados hasta el último extremo de la vibración.

Cuando las andas del Cristo empezaron a avanzar por el estrecho pasillo que dejaban libre las tribunas, se inició un movimiento en el encaje de las mantillas y en las blondas de tul.

Volvía de nuevo la tos. Se apretó aún más contra las *trabajaderas*, como si su esfuerzo pudiera aliviarle. Perdía el sentido del peso. Las *trabajaderas* se volvieron livianas como un tronco de olivo carcomido, como una plancha de corcho de la montanera[194], como un panal sin miel y sin abejas.

Las andas avanzaban hacia el centro de la plaza. Llegaba el momento en que compensaría una parte del cansancio y de la angustia. Cuando el capataz dejó caer el martillo de plata para detener las andas y volver la cara a la presidencia de la tribuna, hacia los dorados sillones forrados de damasco, los hombres se agacharon hasta tocar el suelo con el pecho y los costados para mirar hacia fuera, hacia las gradas escalonadas en la fachada del Ayuntamiento.

Bajo la luz de los focos eléctricos, soñaron los hombres el deseo con los ojos trémulos, fijos en las puntillas de encajes, en las suaves

[194] *Montanera:* pasto de bellota o hayuco que los cerdos comen en el monte o la dehesa.

curvas, más que vistas adivinadas, presentidas en la panorámica del exterior.

Se volvió a agarrar a las *trabajaderas* y todo el interior de las andas dio una vuelta sobre sí mismo. El capataz dejó caer de nuevo el martillo. El *paso* volvía a ponerse en marcha. La sangre le seguía fluyendo lentamente de los labios. Miró hacia la lamparilla de aceite. Un carrusel de imágenes pasó por las últimas células vivas de su cerebro. Junto a él, viéndole expirar caminando, estaba su padre con la piedra angular clavada sobre las costillas, y madre, y los hermanos, y ella, dulcemente sorprendida como la tarde que por primera vez la poseyera en el olivar. Y Genaro y los hombres todos de la cuadrilla campesina, confundidos en la rueda de fuego que daba vueltas dentro de su cabeza en un remolino encendido.

Cayó de bruces. Las seis filas de hombres que caminaban tras él pisaron su cara y su pecho, sus brazos y sus piernas, sus ojos, su corazón, sin comprender ninguno de ellos cómo sus alpargatas no pisaban sobre el asfalto, sino sobre la cara muerta ya de un hombre, mientras sostenía en alto al Cristo que, con la cabeza caída sobre los hombros y los brazos en cruz, parecía abrazar la ciudad.

Cinco de los diez costaleros de la tercera *trabajadera* tomaron su cuerpo en brazos. Los otros se repartieron entre las *trabajaderas* restantes para dejar espacio libre.

Los guardias de custodia en los laterales de las andas *Antonio Gómez del Real y Federico Nieblas Jiménez, pertenecientes a la línea de la jurisdicción de Utrera, destacados en el poblado arrocero de Isla Mayor y en misión de vigilancia religiosa en la ciudad de Sevilla.* con los fusiles a funerala militar sobre los hombros, rectificaron su paso lento equivocado por el falso ritmo caminero de los hombres del costal.

Entre *saetas*, aplausos, incienso, claveles y cornetas, Cristo, con los brazos en cruz, avanzaba lentamente, dejando en su camino hacia la Catedral un delgado e impreciso hilillo de sangre, mientras las primeras luces de la mañana se abrían paso por Oriente.

Sevilla, primavera de 1959

Alfonso Grosso, *El capirote*[195]

[195] Madrid, Espasa-Calpe, 1984. Páginas 23-26; 77-79; 80 y 81; 115-118; 166-168. El título genérico dado a los fragmentos es nuestro.

Argumento: un jornalero temporero, Juan Rodríguez López, es acusado falsamente de un hurto. Detenido, confiesa su culpabilidad para evitar que le sigan maltratando. Al llegar a la Prisión Provincial, a pesar de su declaración de inocencia, pasan ciento ochenta y tres días antes de que quede en libertad, lo suficiente para contraer la tuberculosis. Su enfermedad se va agravando en los siguientes meses que pasa en Sevilla, apenas sin trabajo, excepto la recogida de la carbonilla (carbón a medio quemar). Durante la

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y su obra.
1.2. Contexto espacial y temporal de la novela: incidencia en su contenido.

2. Análisis del contenido
2.1. Estructura externa de la novela: lugar que ocupan los fragmentos elegidos en esa estructura.
2.2. Motivos argumentales de los textos seleccionados. Relación con el tema general de la obra.
2.3. Los personajes y su función.
2.4. Contenido social de los textos seleccionados.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador: grado de implicación en la historia que cuenta.
3.2. Lenguaje: localización de los recursos literarios y su significación.

4. Conclusión

Comentario

Alfonso Grosso nace en Sevilla en 1928, en el seno de una familia acomodada. Estudia primero con los maristas y los jesuitas y termina el bachillerato en el instituto de San Isidoro. Tras titularse en la Escuela de Comercio, es profesor mercantil y obtiene una plaza en el Instituto Nacional de Previsión a la que renunciará para dedicarse a la literatura y al periodismo. Residió en diversas ciudades extranjeras. En 1966 fue jurado del Premio Nacional de Literatura de Cuba; al año siguiente fija su residencia en Madrid. De 1968 a 1973 trabaja en una empresa de publicidad. Muere en 1995.

Semana Santa es contratado de costalero cuando ya su enfermedad está muy avanzada. El esfuerzo que tiene que hacer le produce vómitos de sangre, hasta que por fin, el Viernes Santo muere bajo el peso del Crucificado.

La primera novela que publica es *La zanja* (1961), con la que se adscribe al realismo social aunque no contó, al parecer, de manera oficial entre los novelistas de esta tendencia. Siguen la misma pauta *Un cielo difícilmente azul* (1961), *Testa de copo* (1963) y *El capirote* (1966), que abarcan un amplio espectro de la realidad nacional en forma de crítica de modos de vida, oficios y ocupaciones: los camioneros y el mundo rural (*Un cielo difícilmente azul*), los pescadores de atún del sur (*Testa de copo*), los campesinos andaluces (*El capirote*)... Luego da un giro hacia la experimentación con *Inés just coming* (1968). En 1971 obtiene el Premio de la Crítica con *Guarnición de silla* y en 1973 el de Alfaguara con *Florido mayo*. Fruto de su contrato con Planeta es la publicación en dicha editorial de una serie de títulos que suponen una reducción de las aspiraciones estéticas a fines más comerciales: *La buena muerte* (1976), *Los invitados* (1978), *El correo de Estambul* (1980)...

El capirote tuvo que publicarse en Méjico (Editorial Joaquín Mortiz, abril de 1966); el original fue escrito durante la primavera y verano de 1961. Las versiones rusa y francesa aparecieron en 1964 y la primera edición española data de 1974. Con el fondo costumbrista de la Semana Santa sevillana, y con tonalidades patéticas, trata sobre la tragedia –representativa de otras muchas- de un peón de campo que, además de sufrir toda clase de penalidades, es víctima de un error judicial. Culmina su calvario en el momento en que, estando enfermo, tiene que hacer de costalero para ganar unas pesetas y muere aplastado por el peso de la imagen del Cristo. Lo que se pretende con esta dramática actualización de la pasión de Cristo es poner el dedo en la llaga de unos conflictos sociales que quedan resaltados por su contraste con el ambiente festivo.

El contexto *espacio-temporal* de la novela está determinado por el dramático peregrinaje del protagonista desde los arrozales de la desembocadura del Guadalquivir, donde trabaja como segador temporero, hasta Sevilla, ciudad en la que pasará ciento ochenta días encarcelado por un hurto que no cometió y en la que morirá debajo de un "paso" de su Semana Santa. En 18 capítulos y 168 páginas se relata casi un año de la vida de "Juan Rodríguez López, soltero, 26 años, Ecija. Sin apodo ni mote" (pág. 31). Este espacio y tiempo condicionan el contenido de la historia pues si Juan Rodríguez no se hubiera desplazado desde Ecija a las marismas para sacar un jornal con el que hacer frente a un "asunto personal" (cree que ha dejado embarazada a su novia) y no hubiese parado en la fonda del lugar, no

le habrían acusado de robo y contraído la tuberculosis en una cárcel sevillana ni terminado sus días como costalero (el único trabajo que pudo encontrar) en una procesión de Semana Santa. El espacio de la "fiesta" sevillana es un elemento que parece haber sido elegido por el autor para destacar el paralelismo entre la pasión y muerte de Jesucristo y la del propio protagonista; también el tiempo transcurrido desde que Juan llega a las marismas hasta que muere es el que, según el Nuevo Testamento, tardó Jesús en ser conocido, apresado y muerto.

Siguiendo esta situación espacial y temporal de Juan Rodríguez, la novela está *estructurada*, cronológicamente, en tres partes: "La Marisma" (que abarca los seis primeros capítulos), donde se cuenta brevemente los días en que este trabaja en ese sitio, su detención y su llegada a la cárcel; "Prisión Provincial" (capítulos 7 a 12), en la que se habla del tiempo que pasa encarcelado y de su enfermedad; y "Viernes Santo" (capítulos 12 a 18), con el encuentro de la novia como criada en la ciudad, su trabajo en la carbonilla y de costalero y su muerte. A estas tres partes habría que añadir una especie de prólogo (casi un reportaje de la Semana Santa sevillana) que conecta al lector con el desenlace, artificio narrativo que da a la novela una impresión de estructura circular en la cual las tres partes citadas se han convertido en un inciso de lo que realmente importa: testimoniar el sentido de fiesta y tragedia que supone la conmemoración sevillana; la diferencia entre el aplauso de la multitud cuando sale la imagen religiosa y la recogida silenciosa del cuerpo sin vida de un costalero por algunos de sus compañeros.

Los textos seleccionados intentan ajustarse a ese contenido estructural: el primero transcribe el prólogo completo; el segundo y tercero corresponden al inicio y al final respectivamente, del capítulo 6 de la primera parte; el cuarto es el capítulo 11 (completo) de la segunda parte; y el quinto lo forman las dos últimas secuencias del capítulo 18, final de la tercera parte y de la novela.

Los *motivos argumentales* de estos fragmentos y su relación con el *tema* general de la obra (la crónica de una injusticia cometida con un jornalero andaluz que desencadena su enfermedad y muerte), son los siguientes:

Primer texto: Es la madrugada del Viernes Santo en Sevilla y la multitud espera la salida de la Cruz de Guía que iniciará la procesión del Cristo crucificado hacia la carrera[196] oficial. Suena la Marcha Real cuando sale el Cristo y se huele el incienso que esparcen los monaguillos. Se oye una saeta, después otra, y otra..., y debajo del paso[197] los costaleros[198] se detienen para enjugarse el sudor y beber un poco de vino hasta que el capataz utilice de nuevo el llamador para seguir la procesión. Uno de estos costaleros (el protagonista) se lleva el pañuelo a la boca y tose. Se inicia su recorrido de muerte.

Segundo texto: Sevilla, Juzgado de Instrucción. El oficial del mismo escribe a máquina el sumario que decreta la prisión de Juan Rodríguez López y se dirige a este para explicarle el procedimiento y luego a Gómez (uno de los guardias civiles) comentando el calor que hace en septiembre. El otro guardia, Ordóñez, le recrimina a Juan el haber negado lo que declaró en la Comandancia (que él había sido el autor del robo de una cadena de oro) porque dice que se ha puesto a mal con las autoridades y le avisa de que no vuelva a aparecer por la Marisma. Juan Rodríguez López se desmaya y es llevado a la Casa de Socorro por los dos guardias; comienza su calvario.

Tercer texto: Juan y la pareja de guardias llegan a la cárcel. Uno de los guardias desea suerte al jornalero animándole con el hecho de que tres días (los que presuntamente han de pasar hasta el proceso) pasan pronto. El ahora preso Juan Rodríguez entra en la prisión; el olor a rancho de cuartel, a letrina, a sudor, le hace sentir náuseas. Mira el cartel con la frase conocida "Odia al delito y compadece al delincuente" que le consuela un tanto de su desconcierto y le alivia de su malestar físico: empieza a purgar un delito que no ha cometido.

Cuarto texto: Han pasado ciento ochenta y dos días desde que el protagonista entró en la cárcel hasta el momento en que sale con el equipaje de su tos, el frío y la ropa de caridad, sin que nadie le explique el porqué de su liberación, pasando sin transición de la rutina de la misa de domingo, el patio, la comida, el jergón, otra vez el

[196] *Carrera:* recorrido que efectúan los pasos procesionales sevillanos desde su origen hasta la catedral y de esta otra vez a su templo.
[197] *Paso*: efigie o grupo que representa un suceso de la Pasión de Cristo y se saca en procesión por la Semana Santa.
[198] *Costaleros:* personas que llevan a hombros los pasos de las procesiones (en Sevilla están ocultos por los faldones de los pasos y solo se les ve los pies).

patio..., a el "anda" impersonal que le devuelve a la incertidumbre de la calle. No se ha reparado la injusticia, simplemente, se ha sobreseído su caso "al no existir una culpabilidad desde el momento mismo en que había sido retirada la denuncia formulada en su día ante la aparición inesperada de la prenda objeto de la acusación contra Juan Rodríguez López, natural de Ecija...."

Quinto texto: Otra vez el Viernes Santo de madrugada, otra vez un hombre vuelve a llevarse el pañuelo a los labios. Debajo de los faldones del paso del Cristo los costaleros lo mecen y la gente aplaude; Juan se guarda el pañuelo en el bolsillo y tose. Se oye una saeta, aplausos, la Marcha de los Campanilleros y nuevos aplausos. Otra vez tose Juan y pierde el sentido del peso, se agarra, sangra por la boca, al tiempo que se le nubla la vista y el sentido acudiendo a su cerebro las imágenes de la madre, la novia..., y cae. Los compañeros lo pisan antes de darse cuenta de que no es el asfalto lo que tocan sus pies sino el cuerpo del costalero muerto. Ha terminado el sufrimiento de Juan Rodríguez López, "peón agrícola temporero, segador de arroz" y costalero, pero no se ha reparado la injusticia.

Los *personajes* de los textos que comentamos son, por orden de aparición, los siguientes:

- El nazareno[199] del primer texto, del cual no se dice el nombre pero que oculta, bajo el capirote[200] ocupaciones y lujos propios de un señorito andaluz "acostumbrado a las sillas camperas, a los Morris, al suave contacto del volante de los Land-Rover, o de los Ferraris, a la carne tersa y adolescente, al indolente ejercicio mental de la contemplación de la campiña cercal en la mañana cenicienta...". En la tercera parte de la novela aparecerá este personaje como el dueño de la casa donde está de criada la novia de Juan (al que esta ha de lavar y planchar su traje de nazareno); se trata del señor Merry-James, opulento terrateniente que, por tradición, sale llevando la Cruz de Guía del mismo paso bajo cuyas andas morirá Juan. Es un ser sin moral (aunque se "disfrace" de penitente) que, pese a estar casado y "peinar canas", ejerce el

[199] *Nazareno:* penitente que en las procesiones de semana santa lleva túnica generalmente morada y un capirote.
[200] *Capirote:* cucurucho de cartón cubierto de tela que llevan los disciplinantes en las procesiones de semana santa.

"derecho de pernada"[201] con la sobrina de la guardesa de sus posesiones en la campiña, una joven de apenas quince años que su tía entrega a cambio de la autorización para un pequeño cultivo a espaldas de la vivienda. El autor incluye a este personaje en la novela para contrastar su paseo de nazareno con insolencia de rico, frente al duro transporte de la figura de Cristo por parte de Juan, con su resignación de pobre.

- El Crucificado del primer y último texto que es personificado por el narrador "con los ojos entornados y la cabeza caída sobre el hombro izquierdo" como imagen del sufrimiento de un hombre mitificado que se hermana con el de otro hombre real. La sangre de este último queda en su recorrido haciendo más vivo el recuerdo del que murió en la cruz para redimir los pecados de una multitud que aplaude el arte de su talla en madera y la pericia de los que lo mueven, pero que permanece ajena al dolor de los que lo cargan en los hombros.
- El oficial del Juzgado de Instrucción (segundo texto) que es el que nos da noticia –en su informe judicial- de la detención de Juan, de su delito, un robo, y de la pena por el mismo: prisión provisional. Y como si al levantarse de escribir a máquina se convirtiese en persona, le dice al detenido lo que le pasará: sesenta y dos horas de prisión, proceso o puesta en libertad; y le tutea como si Juan no mereciera otro tratamiento o como si tuviera confianza con él.
- Gómez y Ordóñez (segundo texto) componen la pareja de la Guardia Civil encargada de conducir a Juan desde Isla a Sevilla. Gómez parece el "policía bueno" de las películas, con un trato humano hacia el detenido; Ordóñez es más autoritario y se dirige a Juan con mayor acritud diciéndole que no se le ocurra volver por la marisma.
- Trinidad (texto quinto) es el jefe de los costaleros, el que los contrata, el capataz de los pasos. En el texto solo se dice de él su función (dar al llamador cuando hay que parar o levantar el paso) y que "caminaba de espaldas delante del

[201] *Derecho de pernada:* derecho, atribuido a los señores feudales de la Edad Media, a pasar con la esposa de un siervo la primera noche después de la boda, real o simbólicamente. Por extensión este derecho puede ejercerse en cualquier familiar femenino de un criado o criada, como en este caso.

paso como un prestidigitador que obligara por arte de magia al Cristo a seguirle".

- Juan Rodríguez López es el protagonista de la obra; está presente en todos los textos seleccionados y, aunque no habla mucho, aparece caracterizado como un hombre bueno, paciente, solitario y fiel. Es bastante individualista y, a pesar de que sus compañeros de trabajo confraternizan con él, se mueve por un solo estímulo: su novia y el compromiso contraído con ella (el hijo que cree que esta espera); por este motivo salió del pueblo para ganar dinero y hacer frente a su situación. Pero las cosas se le complican: sin darse cuenta se ve envuelto en el presunto robo de una cadena de oro y después de confesar lo que no ha hecho al ser detenido (gracias al "poder de persuasión" de la Guardia Civil), es conducido a Sevilla en cuyo Juzgado (texto segundo) se le decreta la prisión provisional noticia que, al parecer, produce su desmayo. Al llegar a la cárcel (tercer texto) siente náuseas, ansiedad... y se identifica con la frase, ya citada, que preside la entrada al comedor: "odia al delito y compadece al delincuente". Después de ciento ochenta días de permanencia allí (cuando presuntamente solo iban a ser tres) es puesto en libertad (texto cuarto) y siente el mismo desconcierto que cuando llegó, sobre todo porque nadie le explica, ahora, a qué se debe su libertad que se merecía, antes. Finalmente Juan, que ya ha vuelto a ver a su novia, es contratado como costalero (quinto texto) y lleva en andas a un Cristo crucificado. En la carrera empieza a sentirse mal, se lleva el pañuelo a los labios (como en el primer texto), tose, sangra por la nariz y cae de bruces. Los otros costaleros, sin darse cuenta, pisan su cadáver.

Juan, un pobre jornalero con muy mala suerte en la vida, se convierte, con su "pasión" y "muerte", en el símbolo de unas víctimas de un tipo de *sociedad* por el modo en que se marca la diferencia entre los que no tienen nada y los que lo tienen todo (como el "capirote" del primer texto). A pesar de que lo que le ocurre a este jornalero es un hecho individual, "con nombre y apellidos", un suceso desgraciado y fortuito, a través de él se nos ofrece una descripción testimonial y crítica del grupo a que pertenece: el de los trabajadores eventuales. Juan es uno más de los muchos perjudicados por la injusticia social de entonces (años 50) que aplicaba el rigor de la

ley sobre los que no tenían medios para burlarla y en esa realidad se centra el enfoque acusatorio del autor.

Pero, aparte de este hecho general, hay en los fragmentos seleccionados otros contenidos sociales importantes. En el primer texto se describe muy bien el ambiente de una noche de la Semana Santa sevillana y, a través de un comentario del narrador, "la multitud aplaudió frenéticamente, como si en la puerta recién abierta hubiese aparecido un toro de lidia", se nos habla del contexto social de esta "fiesta": toda una multitud, sin distinción de clases, aguarda en la calle la salida de su imagen preferida porque representa a su barrio o porque el dolor que "pasea" es su propio dolor de pueblo silencioso y oprimido que solo puede gritar en esta ocasión.

El segundo texto nos da una idea de la "falta de opulencia" de los edificios del Juzgado en una de cuyas dependencias el ventilador colgado del techo es un "lujo" conseguido por el juez.

Del ambiente de religiosidad externa que se respira en Sevilla en esos años, se aprecia una muestra en el hecho de que la imagen de una Virgen presida la puerta de entrada en la prisión (tercer texto). Resulta paradójico que un símbolo de "pureza" esté colocado en un lugar donde huele a "rancho cuartelero, a letrina y a sudor", y donde hombres como Juan, encerrados en ese sitio insalubre, terminen enfermando.

Por otra parte, no parece muy humana una sociedad que es capaz de tener encarcelado a un hombre más de tres meses (texto cuarto) sin darle noticia de cómo va su "asunto", haciéndole convivir con presos convictos de delitos reales, sin consideración alguna, y al que, sin explicaciones de ningún tipo, ni palabra o papel de disculpa, se le excarcela con un "anda" solamente. Una sociedad que no repara el daño infligido a un inocente es una sociedad amordazada con el silencio de su complicidad.

Y, por último, también resulta paradójico que la multitud aplauda la "mecida" del Cristo a cargo de los costaleros mientras estos, bajo los faldones, comparten "el sudor, la fiebre, la borrachera y el cansancio" que producen horas de caminar con el agobiante peso de las andas del paso procesional (quinto texto). En un ambiente enfervorizado, casi mareante por el olor a incienso y a azahar, los asistentes al

espectáculo de las procesiones sevillanas creen estar viendo caminar por sí solas a las imágenes sin pensar que, debajo de las mismas, hay hombres como Juan que soportan el peso de la desgracia de no poder elegir en qué quieren trabajar. Por eso es más cruel su muerte debajo del Crucificado, porque la gente solo parece solidarizarse con la imagen de este último, que es la que ve. El contraste entre apariencia y realidad es una de las cosas que más desconcierta de la sociedad sevillana en general y de su Semana Santa en particular.

En la novela nos encontramos con un *narrador* omnisciente total y hasta agresivamente implicado en la historia que cuenta. Se trata de un narrador que rezuma ironía, como en el retrato del nazareno, o en las palabras que dirige el guardia Ordóñez a Juan sobre que a este no le ha servido de nada "ponerse a mal con las autoridades" negando su culpabilidad después de haberla admitido, o en el significado del cartel de la prisión (¿compadeció alguien a Juan, el presunto delincuente?). Y, para intentar demostrarnos que lo que cuenta es real, objetivo, este narrador incluye los informes sobre el ingreso de Juan en prisión (en cursiva en el segundo texto) y sobre el decreto de su libertad por sobreseimiento[202] (también en cursiva en el cuarto texto), lo cual, más que producir un distanciamiento del relato por parte del lector, hace que este relato resulte más conmovedor: consigue enfurecernos interiormente que se decida la vida de un hombre de carne y hueso en unos papeles. Así que descubrimos que esta aparente objetividad del narrador es un señuelo para acrecentar nuestra compasión por el personaje. Por otra parte, en las descripciones del ambiente de la Semana Santa sevillana, que denotan cierto costumbrismo realista o naturalista, observamos a un narrador que conoce a fondo lo que describe no solo en su aspecto externo sino también en el interno. Sevilla se presenta como una fiesta que disfraza bajo su alegría la tragedia de los oprimidos.

A pesar del contenido testimonial de su novela, todos los críticos coinciden en señalar la preocupación por el *lenguaje* de Alfonso Grosso, su precisión en la utilización del mismo pese al alarde ornamental de sus descripciones, la sensualidad de su prosa a través de la adjetivación de los olores y colores con que nos presenta espacios y situaciones, la atmósfera poética que envuelve lo que

[202] *Sobreseimiento:* suspensión de la tramitación de una causa por entender el tribunal que no hay motivo para proseguirla o por no existir suficientes pruebas.

relata, su patetismo..., en definitiva, ese barroquismo lingüístico que se suele atribuir a los narradores andaluces.

Buena muestra de esa atmósfera poética que mencionamos son los *recursos literarios* que emplea entre los que abundan las personificaciones, imágenes, sinestesias y comparaciones. Así, en el primer texto, la *personificación* "en la torre, el reloj abrió la madrugada", tiene resonancias líricas y las referidas a las imágenes de la Semana Santa, "la Cruz fue avanzando lentamente" y "avanzaba la noble talla de madera esculpida por Martínez Montañés", convierten en algo vivo lo que en realidad no son más que objetos simbólicos. Las *imágenes* hiperbólicas "la riada humana dislocaba las esquinas" y "la saeta triunfaba en el silencio con el arabesco de sus agudos", contribuyen a dar una idea del ambiente sevillano en la semana de Pasión, mientras que la *comparación* "la saliva se le espesaba dulce y ácida como una naranja" ofrece otra cara de esa Pasión, la de un hombre que, bajo el paso y el peso del Cristo, vive su particular "pasión".

En el segundo texto solo se aprecian dos figuras literarias, una *personificación* del verano, "estos días en que se bate en retirada", y una *comparación* referida a Juan que, habiéndose desmayado, es "arrastrado como un fardo". La objetividad con que el narrador relata lo sucedido en el Juzgado no se presta a muchos adornos retóricos.

Vuelve la *personificación* en el tercer texto al hablar de la sombra de Juan, "que se alargaba en la mancha de sol al patio", tras la reja de la prisión, y la *imagen* y *comparación* al mismo tiempo acerca de las náuseas que este siente al entrar en el recinto, "una ansiedad esponjosa, como si mascara una panocha de maíz o mascara un pedazo de pan demasiado blando"; las mismas náuseas que le produce el malestar "del sabor fofo y blando de su lengua reseca", una *sinestesia* muy gráfica de las sensaciones del protagonista.

Por último, en el quinto texto, las *personificaciones* "caminaba el sudor, la fiebre, la borrachera y el cansancio" y "el Cristo cabeceaba", enlazan con el primero de los fragmentos elegidos al señalar el contraste entre lo que viven los hombres bajo el peso de la imagen y lo que esta parece hacer por el movimiento de esos hombres bajo su talla de madera. Otra *sinestesia,* "la última estrofa rasgó la blandura de la noche de abril", referida a una saeta, y una *comparación* hiperbólica,

"los tendones de la garganta parecían estallarle dilatados hasta el último extremo de la vibración", sobre el corneta que toca la Marcha de los Campanilleros, testifican lo que decíamos sobre la sensualidad de la prosa de Grosso pues aluden a los dos acompañantes sonoros más típicos de la fiesta sevillana: las saetas y las marchas. Y otra vez, como contraste de esta emoción del canto y la música, el dolor de Juan en las andas que "se volvieron livianas como un tronco de olivo carcomido, como una plancha de corcho de la montanera, como un panal sin miel y sin abejas", *comparación* que, junto a la *imagen* "la rueda de fuego que daba vueltas dentro de su cabeza en un remolino encendido", anuncia su muerte inminente.

En *conclusión*, *El capirote* es una novela testimonial y comprometida en la que, a través de unos personajes ficticios, se da cuenta de una situación que pudo muy bien ocurrir en la España de aquellos años: el encarcelamiento de un hombre por un delito que no había cometido, su indefensión ante un sistema judicial indiferente a los casos particulares de los que no tienen fortuna (en la doble acepción de la palabra, dinero y suerte) y su muerte en plena juventud como consecuencia de una enfermedad para él irreparable. El autor, en la línea y el espíritu de los novelistas sociales de los años 50, se convierte en el fiscal de unos hechos injustos que no era habitual denunciar en los medios de comunicación de entonces. Pero su denuncia no suena a panfleto maniqueista gracias a la calidad artística de su relato en el que se mezcla la crónica de un suceso de forma objetiva y la visión de un entorno, el de Sevilla, en uno de los momentos más representativos de su idiosincrasia: el de la Semana Santa. La realidad del jornalero Juan Rodríguez López se convierte en el símbolo de lo que se conmemora en esa semana: la pasión y muerte de Jesús de Nazaret. En los textos comentados se aprecia esa doble vertiente del relato a través de la descripción del ambiente festivo de la ciudad un Viernes Santo, frente al sufrimiento de un hombre que no entiende por qué es encarcelado primero ni por qué liberado después, ni por qué su pañuelo se tiñe de sangre momentos antes de morir.

Madrid en los 50: las chabolas y el café literario

¡Allí estaban las chabolas! Sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida, Amador se había alzado -como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto - y señalaba con ademán solemne y con el estallido de la sonrisa de sus belfos gloriosos el vallizuelo escondido entre dos montañas altivas, una de escombrera y cascote, de ya vieja y expoliada basura ciudadana la otra (de la que la busca de los indígenas colindantes había extraído toda sustancia aprovechable valiosa o nutritiva) en el que florecían, pegados los unos a los otros, los soberbios alcázares de la miseria. La limitada llanura aparecía completamente ocultada por aquellas oníricas construcciones confeccionadas con maderas de embalaje de naranjas y latas de leche condensada, con láminas metálicas provenientes de envases de petróleo o de alquitrán, con onduladas uralitas recortadas irregularmente con alguna que otra teja dispareja, con palos torcidos llegados de bosques muy lejanos, con trozos de manta que utilizó en su día el ejército de ocupación, con ciertas piedras graníticas redondeadas en refuerzo de cimientos que un glaciar cuaternario aportó a las morrenas gastadas de la estepa, con ladrillos de "gafa" uno a uno robados en la obra y traídos en el bolsillo de la gabardina, con adobes en que la frágil paja hace al barro lo que las barras de hierro al cemento hidráulico, con trozos redondeados de vasijas rotas en litúrgicas tabernas arruinadas, con redondeles de mimbre que antes fueron sombreros, con cabeceras de cama estilo imperio de las que se han desprendido ya en el Rastro los latones, con fragmentos de la barrera de una plaza de toros pintados todavía de color de herrumbre o sangre, con latas amarillas escritas en negro del queso de la ayuda americana, con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas.

Que de las ventanas de esas inverosímiles mansiones pendieran colgaduras, que de los techos oscilantes al soplo de los vientos colgaran lámparas de cristal de Bohemia, que en los patizuelos cuerdas pesadamente combadas mostraran las ricas ropas de una abundante colada, que tras la puerta de manta militar se agazaparan (nítidos, ebúrneos) los refrigeradores y que gruesas alfombras de

nudo apagaran el sonido de los pasos eran fenómenos que no podían sorprender a Pedro ya que éste no era ignorante de los contrastes de la naturaleza humana y del modo loco como gentes que debieran poner más cuidado en la administración de sus precarios medios económicos dilapidan tontamente sus posibilidades. Era muy lógico, pues, encontrar en los cuartos de baño piaras de cerdos chilladores alimentados con manjares de tercera mano, presuntuosamente cubierta con cofia de doncella de buena casa a la hija de familia que allí permaneciera por ser inútil incluso para prostituta, cubierta con una bata roja de raso y calzada con babuchas orientales de alto precio a la gruesa dueña que luce en sus manos regordetas y blancas una alianza matrimonial que carece de todo significado, en vez de ocupar sus horas en útiles labores de aguja algunas de las vecinas de aquel barrio - sentadas sobre latas vacías -jugando viciosamente a la brisca con la misma buena conciencia con que honrados trabajadores puedan hacerlo un domingo por la tarde en la taberna, álbumes con colecciones de cromos neslé en las manos castigadas por la escrófula de rapaces a su edad ya malolientes, insensibles a toda conveniencia moral matrimonios en edad de activa vida sexual compartiendo el mismo ancho camastro con hijos ya crecidos a los que nada puede quedar oculto, abundancia de imágenes de santos escuchando sin alteración de la tornasolada sonrisa la letanía grandilocuente y magnífica de las blasfemias varoniles, una sopera firmada de Limoges henchida como orinal bajo una cama.

¡Pero, qué hermoso a despecho de estos contrastes fácilmente corregibles el conjunto de este polígono habitable! ¡De qué maravilloso modo allí quedaba patente la capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero! ¡Cómo los valores espirituales que otros pueblos nos envidian eran palpablemente demostrados en la manera como de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador! ¡Qué conmovedor espectáculo fuente de noble orgullo para sus compatriotas, componía el vallizuelo totalmente cubierto de una proliferante materia gárrula de vida, destellante de colores que no sólo nada tenía que envidiar, sino que incluso superaba las perfectas creaciones - en el fondo monótonas y carentes de gracia -de las especies más inteligentes: las hormigas, las laboriosas abejas, el castor norteamericano! ¡Cómo se patentizaba el brío de una civilización que sabe mostrar su poder creador tanto en la total ausencia de medios de la meseta como en la ubérrima abundancia de las selvas transoceánicas! Porque si es bello lo que otros pueblos -

aparentemente superiores- han logrado a fuerza de organización, de trabajo, de riqueza y -por qué no decirlo- de aburrimiento en la haz de sus pálidos países, un grupo achabolado como aquél no deja de ser al mismo tiempo recreo para el artista y campo de estudio para el sociólogo. ¿Por qué ir a estudiar las costumbres humanas hasta la antipódica isla de Tasmania? Como si aquí no viéramos con mayor originalidad resolver los eternos problemas a hombres de nuestra misma habla. Como si no fuera el tabú del incesto tan audazmente violado en estos primitivos tálamos como en los montones de yerba de cualquier isla paradisíaca. Como si las instituciones primarias de estas agrupaciones no fueran tan notables y mucho más complejas que las de los pueblos que aún no han sido capaces de sobrepasar el estadio tribal. Como si el invento del bumerang no estuviera tan rotundamente superado y hasta puesto en ridículo por múltiples ingeniosidades -que no podemos detenernos a describir- gracias a las cuales estas gentes sobreviven y crían. Como si no se hubiera demostrado que en el interior del iglú esquimal la temperatura en enero es varios grados Fahrenheit más alta que en la chabola del suburbio madrileño. Como si no se supiera que Ia edad media de pérdida de la virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus del África central dotadas de tan complicados y grotescos ritos de iniciación. Como si la grasa esteatopigia de las hotentotes no estuviera perfectamente contrabalanceada por la lipodistrofia progresiva de nuestras hembras mediterráneas. Como si la creencia en un ser supremo no se correspondiera aquí con un temor reverencial más positivo ante las fuerzas del orden público igualmente omnipotentes. Como si el hombre no fuera el mismo, señor, el mismo en todas partes: siempre tan inferior en la precisión de sus instintos a los más brutos animales y tan superior continuamente a la idea que de él logran hacerse los filósofos que comprenden las civilizaciones.

Amador seguía sonriendo con sus opulentos belfos en silencio mientras D. Pedro divagaba absorto en la contemplación de las chabolas. Allí, en algún oculto orificio, inferiores al hombre y por él dominados, los ratones de la cepa cancerígena seguían consumiendo la dieta por el Muecas inventada y reproduciéndose a despecho de toda avitaminosis, y de toda neurosis carcelaria. Este pequeño grumo de vida investigable hundido en aquel revuelto mar de sufrimiento pudoroso le conmovía de un modo nuevo. Le parecía que quizá su vocación no hubiera sido clara, que quizá no era sólo el cáncer lo que podía hacer que los rostros se deformaran y llegaran a tomar el

aspecto bestial e hinchado de los fantasmas que aparecen en nuestros sueños y de los que ingenuamente suponemos que no existen.

[...]

Como en una ondarreta promiscua y delectable, acumulando sus cuerpos en el momento mas vivaz de la marea en zonas inverosímilmente restringidas, invadiendo unos de otros los espacios vitales, molestos pero satisfechos, aspirando a pesar de la escasez del ámbito a una máxima ocupación de lo ocupable, cada individuo ávido de recepción-emisión mostrando con análoga impudicia la desnudez, ya que no de carnes recalentadas y cocidas sí de teorías, poemas o ingeniosidades críticas, la muchedumbre culta se derrama por aquella restringida playa y más felices que los bañistas que de un único y lejano sol con la intensidad posible gozan, cada uno de ellos era sol para sí y para el resto de los circumrodeantes que ininterrumpidamente a sí mismos se admiraban sintiendo un calor muy próximo al del solario cuando la gama ultravioleta penetra hasta una profundidad de cuatrocientas micras de interioridad corpórea activando provitaminas capilares y melanóforos dormidos. Pero a diferencia de aquella morfina solar que dulcemente atonta y va incorporando el hombre a la materialidad inerte, la nocturna droga del café literario más bien produce ebullición y estímulo en la maquinaria oculta cuyas ideas un día inquietarán las mentes de los mejores en aulas, colegios, seminarios. Esos pequeños chisporroteos de una luz violácea que, mirando con atención, pueden advertirse en las sienes de los maestros las noches de los sábados y que desde tales plataformas se introducen sin esfuerzo a través de las frentes de jóvenes ojerosos y gárrulos dejando una señal rosada, son fecundaciones tan necesarias a la marcha del gran carro de la cultura como los juegos de los pólenes que ya llevados por el viento, ya conducidos por vulgares moscardones, ya como en el caso de la orquídea madagascareña en la específica trompa de una mariposa nocturna todavía no clasificada pero cuya longitud en centímetros admite profecía, aseguran una exogamia imprescindible para el caminar continuo de la especie. Y no porque cada maestro (por otra parte por nadie reconocido como maestro) diga a cada discípulo (por otra parte nunca por sí mismo tenido por discípulo): "Esto has de hacer", "Aprende lo que digo", "No abuses del gerundio", "Nunca obra literaria alguna escribas en que el elemento sexual esté completamente ausente", "Observa la realidad viva de la naturaleza

humana en la casa de pensión en que modestamente habitas" con ademán doctrinal y palabra especiosamente emitida, sino porque al decir frases tales como: "Es completamente imbécil", "No tiene ni idea de escribir", "No ha leído a Hemingway," crean un humus colectivo de cuya pasta flora inconscientemente todos se alimentan y así nunca alabando, criticando siempre desdeñosamente alzando una ceja hasta la altura de la media frente, palmeando aprobadoramente en el hombro del menos dotado de los circunstantes, hablando de fútbol, pellizcando a una estudiante de filosofía, admirando el traje de terciopelo negro y la larga trenza de una cursi aliteraturizada, haciendo un chiste cruel sobre un pintor cojo que se arrastra hacia su mesa, simulando proezas amatorias merced a una hábil reiteración de llamadas telefónicas, tratando con impertinencia apenas ingeniosa al camarero que ha escrito ya siete comedias, haciéndose convidar a café y copa por un provinciano todavía no iniciado, fumando mucho, hablando sin parar y no escuchando, aseguran entre todos la continuidad generacional e histórica de ese vacío con forma de poema o garcilaso que llaman literatura castellana.

Pedro se detuvo un momento en la ribera misma de la playa para buscar un hito orientador, un trocito de arena libre sobre el que poder extender su espíritu y sus últimas lecturas. Al fondo Matías alzó un brazo. Para llegar hasta allá era preciso atravesar el caos sonoro, las rimas, los restos de todos los fenecidos ultraísmos, las palabras vacías de Ramón y su fantasma gregueriz̀ándose todavía a chorros en el urinario de los actores maricas, las ensoberbecidas muchachas pálidas vestidas de negro que cuando es moda pintarse la boca se pintan sólo los ojos y cuando es moda pintar los ojos, se hacen unas bocas sangrantes, el humo de los cien mil y uno cigarrillos, la suma de la pedantería derramándose, las uñas cargadas de negro, la roñosería que reserva un único duro para el café con leche de la noche que da derecho (con su azúcar) a permanecer en el templo donde la miel de la sabiduría va poniendo pegajosos los mármoles.

Atravesó como pudo tropezando con calvas sonoras y con ojos relucientes. Matías se alegraba al presentarle:

- Mira. Vale la pena. Ha leído a Proust - señalando a una muchachita con gafas que, por variar, no iba de negro sino con un jersey amarillo limón a tono con sus formas.

-¿De veras? - se interesó Pedro.

-No la mires ya más. Vas a turbarla - le ordenó Matías -. Toma una ginebra.

E inmediatamente, olvidando a Pedro, volvióse a la muchacha explicándole otra vez más precisamente, con más ingenio todavía, la importancia de la novela americana y la superioridad de sus más distinguidos creadores sobre las caducas novelísticas europeas que habían concluido un ciclo literario y que no sabían salir de él quizá porque al hacerse conscientes del fin de dicho ciclo y de la inevitable decadencia, toda pura ingeniosidad técnica permanecía inane y sólo la pedantería chovinista podía hacer creer a los retrasados mentales de los liceos galicanos y a todos los otros mentecatos del ancho mundo que estuvieran haciendo gran novela todavía, cuando ya no era más que ingenio francés y falta de garra y de realidad y de auténtica grandeza, todo lo más ejercicios de caligrafía, labores de joven clorótica en internado suizo, por no decir bordado y punto de cruz. La muchachita reía agitando su jersey.

Reconfortado por la ginebra, precipitándose sobre su turno de uso de la palabra, Pedro también -¿por qué no?- rompió a hablar. Jueguecillos estéticos. Olas que vienen y van. Mareas del espíritu. Pepinvidálides de Egipto. Hay situaciones en que el atolladero es total. Evidentemente, sí, evidentemente. Hay que leer el Ulises. Toda la novela americana ha salido de ahí, del Ulises y la guerra civil. Profundo Sur. Ya se sabe. La novela americana es superior, influye sobre Europa. Se origina allí, allí precisamente. Y tú también, hija mía, tú también. Si no lees no vas a llegar a ninguna parte. Seguirás repitiendo la pequeña historia europea de Eugenia Grandet y las desgracias de los huérfanos te conmoverán por los siglos de los siglos. Amén. Así sea. Ansisuatíl.

El jersey amarillo pareció ser arrastrado por el reflujo de una resaca irresistible cuando un muchacho alto, con barba, la hubo mirado a través de unas gafas redondas. Desapareció. No existe. Boca roja pintada. Volatizada.

Indiferentes siguieron hablando, simbiotizándose, apelmazados en una única materia sensitiva. La ciudad, el momento, la rigidez propia de una determinada situación, de unos determinados placeres, de unas prohibiciones inconscientemente acatadas, de un vivir parásito pecaminosamente asumido, de un desprenderse de normas estéticamente indeterminado, de un carecer de norte con varonil violencia –aunque con estéril resultado- urgentemente combatido, los hacían tal como sin remedio eran (como ellos creían que eran gracias

a su propio esfuerzo). El bajorrealismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada.

Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*[203]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Contexto espacial y temporal de la novela: su función en los acontecimientos que se relatan y en los textos seleccionados.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido de los textos seleccionados: su relación con el argumento de la novela y con la estructura de la misma.
2.2. Personajes: su función y caracterización.
2.3. Aspectos de la sociedad que se presentan en los textos.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador.
3.2. Formas textuales empleadas.
3.3. Lenguaje y estilo: análisis de algunos recursos expresivos presentes en los textos seleccionados.

4. Conclusión

[203] Barcelona, Seix Barral, 1976. Páginas 42-45; 65-68. El título dado a los fragmentos es nuestro.
Argumento: Pedro, el protagonista, un joven investigador en una institución oficial, ve cómo mueren los ratones de laboratorio con los que indaga el desarrollo del cáncer. Amador, su ayudante, le propone acudir a la chabola del Muecas para conseguir nuevos ejemplares. Pedro vive en una pensión regentada por la viuda de un militar que pretende casarlo con su nieta Dorita, con la que se acostará después de regresar borracho una noche. Esa misma noche el Muecas y Amador van a buscar a Pedro para que atienda a Florita, hija del primero, que se está desangrando por habérsele provocado un aborto. El joven médico, sin experiencia, no puede detener la hemorragia y la chica muere. La participación de Pedro en el aborto obliga al protagonista a huir de la justicia. Al final es detenido y solo se le libera tras la confesión de la mujer del Muecas. Como consecuencia de este suceso Pedro pierde su beca y se le expulsa del laboratorio. En la pensión lo amparan y lo encaminan al matrimonio con Dorita. Para celebrarlo van a una verbena y allí Cartucho (presunto novio de Florita) apuñala a Dorita para vengar la muerte de Florita. Derrotado en sus aspiraciones científicas, solo, vacío y desconcertado, Pedro toma el tren a su nuevo destino como médico de pueblo.

Comentario

Tiempo de silencio apareció en 1962 publicada por la editorial Seix Barral (la edición definitiva se hará en 1980) y causó gran sorpresa y alguna incomprensión; pero pronto se pasó a una valoración entusiasta: la crítica percibió que se había abierto un camino nuevo. Hoy se estudia como un clásico de nuestras letras. La novedad de *Tiempo de silencio* fue advertida inmediatamente después de su publicación. En su aspecto más visible, el de los postulados estéticos, constituyó un rechazo a la novela del medio siglo, tanto en su versión neorrealista, como en la vertiente política y social.

El asunto de la obra tiene mucho de relato folletinesco con algunos aires de novela policíaca; pero su tratamiento logra conferir a la anécdota un amplio alcance existencial. Por otra parte, los ambientes sociales presentados (de la alta burguesía al chabolismo miserable) no difieren de los habituales en la novela social. No obstante, Luis Martín-Santos desecha el realismo objetivista para dar entrada a una desbordante imaginación que somete a la realidad a una elaboración metafórica y simbólica o lo envuelve en ropajes míticos. No hay protagonismo colectivo sino un bien marcado protagonista individual, Pedro; no hay conductismo, sino demorado autoanálisis de una vicisitud (un fracaso profesional y personal); no hay personajes o solo "buenos" y humillados (como en la novela social "proletaria" al uso), o solo "malos" y ociosos (como en la novela social "antiburguesa"), y sí hay unos y otros, estos y aquellos interrelacionados. La historia está protagonizada por personajes particulares que en ningún momento se convierten en tipos o arquetipos de un determinado grupo social.

Por otra parte, Martín-Santos, como Pio Baroja, como Ortega, entre ironías, se hace eco de las limitaciones congénitas de los españoles. Su novela se convierte en una radiografía panorámica de la realidad nacional (exceptuando el grupo social del proletariado que no aparece en ella) con el propósito de realizar una desmitificación general de nuestra tradición histórica. Algunos críticos interpretan la peripecia del protagonista como la historia de un fracaso, un proceso de enajenación en el que ese protagonista es derrotado y absorbido por la sociedad. Para otros, el fracaso vital de Pedro es una muestra del interesado e irresponsable fatalismo con que tratamos de

exonerarnos de compromiso. Quizá el culpable conformismo del protagonista y de otros personajes hay que enmarcarlo en una realidad política que, en efecto, imponía un "tiempo de silencio".

En definitiva, en la ambigüedad irónica de la novela los lectores han encontrado un vigoroso aguafuerte de la España franquista, un magnífico análisis de su estructura social, un desarrollo de las tesis filosófico-morales del existencialismo, una interpretación sicoanalítica de la realidad, una estructura simbólica que describe un viaje iniciático... Quizá la explicación a estas numerosas "lecturas" nos las dé el hecho de que su contenido se configura como síntesis de lecturas y tradiciones heterogéneas que su autor fue amalgamando en un singular proceso de reacción, asimilación y nueva reacción.

El contexto *espacial* de *Tiempo de silencio* es Madrid, un Madrid donde todavía la sociedad está bastante estratificada como se puede apreciar en la novela en la que se ven representadas la ociosidad de la clase alta (a través de Matías y su familia), el deseo de medrar de la clase media (que protagoniza la dueña de la pensión) y la miseria moral y física de la clase baja (de lo cual son una buena muestra el Muecas y Cartucho). Entre estas clases sociales se desenvuelve el protagonista en el marco *temporal* de los años 50 (1949 es la fecha de las conferencias de Ortega y Gasset en el Instituto de Humanidades a una de las cuales asiste Pedro) que, por el contenido general del libro, podría prolongarse hasta los 60 (etapa de la emigración del campo a la ciudad que genera los suburbios), momento que coincide con el de su redacción (1960-61).

A finales de los años años 40 España era un país depauperado, con una gran inmigración interior (lo que explica la existencia de las chabolas), abrumadoras desigualdades sociales y una cultura bastante provinciana (aunque en el café hablan de autores contemporáneos "notables"). Pedro, al modo de Max Estrella en *Luces de bohemia* (aunque el referente más cercano parece ser el *Ulises* de James Joyce), recorre distintos lugares de la capital: busca ratones en los suburbios, pasea con Matías por el mundo de la intelectualidad y de los "ricos", interviene en un aborto clandestino en una chabola, huye de la policía y se esconde en un prostíbulo, es encarcelado y puesto en libertad y acude a una verbena donde matan a su novia.

Al igual que en el caso de Max Estrella estos acontecimientos, la rapidez y aparente "normalidad" con que se suceden, el variado espectro de personajes y lugares visitados en el "viaje", solo pueden ocurrir en una ciudad como Madrid, en un núcleo urbano en el que viven personas de todo tipo de condición moral y social, y en el que se encuentran todos los ambientes. Entre estos ambientes están los de los textos seleccionados: el de las chabolas y el del café literario. Ambos espacios tienen su razón de ser en una ciudad que, como la capital de España, estaba creciendo de modo desmesurado y caótico en los años en que se sitúa la historia contada por Martín-Santos.

Los textos que comentaremos a continuación constituyen solo una parte anecdótica del argumento de la novela: la que se refiere al primer contacto del protagonista con los suburbios (cuya intervención en los mismos cambiará su vida) y la de su salida nocturna con Matías, iniciada en el café literario. Estos textos ocupan las secuencias ocho y trece de la novela que, siguiendo la estructuración de Alfonso Rey (*Construcción y sentido de Tiempo de silencio*, páginas 86-89) en cinco episodios básicos que señalan los hitos más destacados de la vida de Pedro (1. Va a buscar los ratones a las chabolas; 2. Actúa irresponsablemente la noche del sábado; 3. Huye de la policía; 4. Es detenido y encarcelado; 5. Derrotado, abandona Madrid), pertenecerían al primer y segundo episodio respectivamente.

El *contenido* del primer texto lo componen la descripción y las reflexiones que motiva en el narrador el "espectáculo" de las chabolas y, en opinión de la crítica, constituye una de las páginas antológicas de la literatura contemporánea. Amador se las presenta a Pedro subido en un montículo desde el que se contemplan "los soberbios alcázares de la miseria", las "oníricas construcciones" confeccionadas con materiales de desecho como "maderas de cajas de frutas, láminas metálicas provinientes de envases de petróleo o alquitrán, ladrillos robados de las obras, palos torcidos, fragmentos de la barrera de una plaza de toros....", en definitiva restos de otras cosas primitivamente destinadas a usos distintos a los habituales en la construcción de viviendas. El narrador, en el tercer párrafo del texto, ofrece una paródica y amarga sublimación del suburbio al comentar cómo "de la nada y el detritus", los habitantes de estas chabolas, gracias a la "capacidad para la improvisación y la original fuerza constructiva del hombre ibero", han creado "toda una armoniosa ciudad" donde el incesto y la precocidad sexual son tan habituales y naturales que no

llegan a convertirse en el "tabú" que esto supone en una sociedad civilizada.

En el segundo texto se nos ofrece la descripción de un café literario, lugar así conocido por la concurrencia de una "muchedumbre culta" que utiliza este espacio para presentar sus teorías, oír las de otros, leer sus poemas o prosas y emitir sus opiniones críticas. El narrador rezuma ironía en sus comentarios sobre los tertulianos que, "nunca alabando, criticando siempre", dirimen cuestiones de literatura castellana. En este contexto, Pedro ha acudido a una cita con su amigo Matías que parece desenvolverse con total naturalidad en él; su disertación sobre la novela americana se integra plenamente en el ambiente del café literario. La destinataria de esta crítica literaria, una joven con un jersey amarillo, desaparece cuando llega al local un muchacho alto, con barba. Para el narrador, lo que hay en el café es "un vivir parásito", un intento de prescindir de normas "dogmáticamente establecido"..., en resumen, que "de allí no salía nada".

Con respecto a los *personajes*, en los textos seleccionados aparecen Amador (en el primer texto), Pedro, el protagonista (en los dos) y Matías, su amigo "rico" (en el segundo texto) como personajes principales. La chica del café y el muchacho alto (segundo texto) son personajes "fugaces" que le sirven al autor para incidir en la insustancialidad de los que acuden a este establecimiento.

Amador es el ayudante de Pedro en el laboratorio y, en el primer fragmento seleccionado tiene la función de "conducir" a Pedro al mundo de las chabolas para conseguir allí, por medio del Muecas, un familiar suyo, nuevos ratones con que investigar el desarrollo del cáncer. De alguna manera la expedición que se inicia en esta secuencia va a originar que Pedro se vea envuelto en el aborto de Florita (hija del Muecas) y en su posterior muerte. Amador es una persona servicial y humana. Supone la antítesis de Pedro, la feliz estulticia, la encarnación del pueblo llano, poco inteligente, bonachón... y satisfecho con la vida que lleva. En el texto se observa cómo este personaje, "sobre un pequeño montículo en que concluía la carretera derruida", señala con "ademán solemne" el valle donde se ubican las chabolas y sonríe ante él.

Pedro es un protagonista atípico, un personaje borroso zarandeado o anulado por sus circunstancias; vive los acontecimientos que le tocan, los analiza individualmente, observa con sentido crítico el mundo de los que le rodean, pero no parece sentir intensamente ninguna de las cosas que hace. Esta postura de "observador impasible" es la que toma en el primer texto en donde el narrador omnisciente traslada al investigador todo lo que él mismo piensa y siente. De Pedro dice aquí que "divagaba absorto en la contemplación de las chabolas" y que le conmovía observar cómo los ratones, sus futuros sujetos de la investigación, consumían la dieta inventada por el Muecas. En el segundo texto, el narrador ocupa todo el primer párrafo en describir el café literario y la "fauna" que lo visita y hace llegar a él a Pedro que busca "un hito orientador" sobre el que integrarse. Su amigo Matías le hace una seña para que se acerque y Pedro le obedece atravesando todo el café. Ante el amigo muestra sorpresa cuando le presenta a la chica que "ha leído a Proust" y después él mismo interviene con una parrafada crítica ("Hay que leer al *Ulises*").

En cuanto a Matías, es el complementario de Pedro: culto, burlón, ingenioso; parece un personaje frívolo, un "señorito" que actúa como tal y cuyas aficiones literarias tienen más de "pose" que de autenticidad. Podemos comprobarlo en el segundo texto cuando presenta, ufano, a la "muchachita con gafas" que tiene el mérito de haber leído a Proust y a la que, desentendiéndose de Pedro le "echa la charla" sobre la novela americana. La risa de la chica parece avalar la importancia del "entendido" discurso de Matías pero, a la postre, abandona la compañía de este último y de Pedro cuando "un muchacho alto, con barba (es decir, un intelectual de entonces), la hubo mirado a través de unas gafas redondas". El autor se burla del amigo de Pedro en este texto, de su "estrategia" para ligar con una joven valiéndose de su ingenio y de la ostentación de sus conocimientos literarios. Es evidente que tal ardid no le sirve de nada a la hora de la verdad.

Gracias al tratamiento que el autor hace de ellos, los *aspectos de la sociedad* madrileña que se reflejan en los textos trascienden la simple denuncia para convertirse en un compendio, a través de sus diferentes estratos, del hombre, del ambiente y del carácter nacional.

En esta especie de "radiografía de la realidad nacional"[204], Martín-Santos selecciona tres grupos sociales: la clase baja, la clase media intelectual y científica y la clase alta formada por aristócratas de la fortuna y del intelecto, y los trata con un distanciamiento más irónico que objetivista.

En los textos seleccionados están presentes algunos elementos de cada una de esas clases sociales. Así, en el primero, el barrio de chabolas en el cementerio del Este donde se asienta la clase baja, es descrito como un lugar construido artificialmente por los que, siendo unos "desheredados de la fortuna", aprovechan lo que tiran los "afortunados". No hay denuncia, ni compasión, ni siquiera un retrato objetivo de ese lugar, sino un recuento irónico y una especie de admiración sarcástica por la capacidad de los chabolistas para construir su mundo al "estilo" de los ricos. Podemos verlo en el segundo párrafo cuando el narrador nos cuenta que de esas "inverosímiles mansiones" cuelgan "lámparas de cristal de Bohemia", que tras las puertas de las chabolas pueden verse "gruesas alfombras de nudo...", lujos que, mezclados con las piaras de cerdos en los cuartos de baño, la promiscuidad familiar (los padres comparten su camastro con hijos ya crecidos), etc., presentan un contraste desconcertante. Pero el narrador explica con harta ironía esta aparente contradicción achacándola al arte de la improvisación del "hombre ibero", a sus valores espirituales para construir una "armoniosa ciudad" de la nada, al brío de "una civilización que sabe mostrar su poder creador tanto en la total ausencia de medios de la meseta como en la ubérrima abundancia de las selvas transoceánicas".

En el segundo texto se observa cómo la clase media intelectual, la de la burguesía de oficios liberales, se reúne en el café literario para presumir y sentirse felices de su cultura y dar consejos a los jóvenes literatos noveles sobre el uso del gerundio y la necesidad de que en ninguna de sus obras esté ausente el elemento sexual. En el texto se presenta como una clase social inauténtica que mezcla opiniones críticas sobre literatura con conversaciones de fútbol y pellizcos a chicas estudiantes de filosofía. Pedro, el protagonista, llega a ser unos de ellos y "reconfortado por la ginebra" emite opiniones sobre literatura. A ese café literario también acude Matías (representante de

[204] SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1975)*, Madrid, Alhambra, 1986. Página 842.

la clase alta) y tampoco el narrador se priva con él de la crítica a la inanidad puesto que el amigo de Pedro ha elegido a una muchachita atractiva para presumir de su sabiduría con el fin de conquistarla. No hay denuncia ni acritud en la presentación de este segundo ambiente; el tratamiento irónico-sarcástico del narrador es similar al empleado en el primer texto. Solo al final del texto el narrador censura directamente la ética y la estética de estos conversadores de salón: "el bajorrealismo de su vida no llegaba a cuajar en estilo. De allí no salía nada".

Tiempo de silencio retoma el *narrador omnisciente* y omnipresente, cuyas fuentes de información no conocemos, en el sentido de que el autor no solo no se oculta sino que explica e interpreta los sucesos y emite juicios y comentarios sobre sus personajes. Frente al planteamiento objetivista de la novela de los 50, donde el narrador se convierte en un registro imparcial de las palabras y los actos de los personajes, el narrador de esta novela es subjetivo. Tampoco es asimilable al narrador omnisciente de la novela decimonónica; Martín-Santos emplea más bien una técnica mixta ya que en unos casos cede la palabra totalmente a los personajes (así en los monólogos) y en otros, el autor ve los hechos desde el interior del protagonista dando por supuesto, a través del estilo indirecto, lo que este conoce o no conoce de la realidad y de sus sentimientos.

En los textos que comentamos predomina ese narrador omnisciente que comenta, enjuicia, se burla..., de lo que describe. En el primer texto (segundo párrafo) hay un momento en que parece referirse a lo que piensa Pedro ("no era ignorante de los contrastes de la naturaleza humana...") pero es tan fuerte la ironía y el sarcasmo del narrador que el protagonista queda diluido. En el segundo texto, el primer párrafo es una larga disertación del narrador sobre el ambiente del café literario; el segundo párrafo habla de lo que hace Pedro para llegar a su amigo y lo que ve hasta que lo encuentra, y después introduce unas líneas de diálogo entre los dos amigos para pasar a continuación a hablar sobre Matías y sobre el mismo Pedro.

Entre las *formas textuales* empleadas en los fragmentos elegidos predomina la *descripción* de un lugar (el barrio de chabolas en el primer texto) y de un ambiente (el del café literario en el segundo). La mayor parte de los párrafos descriptivos corren a cargo del narrador (es el caso del primer texto y de la mitad del segundo) y, otras veces, este

traslada su descripción irónica a la perspectiva del protagonista, como cuando este intenta abrirse paso en medio de la muchedumbre intelectualoide del café Gijón para llegar a donde se encuentra su amigo Matías, el cual inicia un *diálogo* brevísimo (los dialogos escasean en esta novela) con Pedro para presentarle a una chica a la que intenta apabullar después con sus conocimientos sobre literatura. Según el narrador, parece que Pedro también toma parte en esos "jueguecillos estéticos" para impresionar a la chica ("Y tú también, hija mía... si no lees no vas a llegar a ninguna parte...") que termina abandonando a ambos amigos por otro joven "más aparente".

En cuanto al *lenguaje* y al *estilo*, los textos que comentamos son una buena muestra del barroquismo, el rebuscamiento y la verborrea deliberadamente pedante que la crítica destaca en esta novela. Es más que posible que estas características lingüísticas y estilísticas respondan al deseo de Martín-Santos de alejarse del prosaísmo vigente en los años 50 y de explotar los poderes del lenguaje, incluidos los poéticos, para lograr un enriquecimiento de la novela. Así, de un lenguaje a medio camino entre lo periodístico y lo coloquial se pasa, con esta novela, a otro abiertamente artístico, hermético a veces, con abundantes reminiscencias literarias.

En este alarde verbal la frase se alarga en interminables, a veces, incisos y oraciones subordinadas, y los párrafos producen el efecto de un relato abigarrado, exigente, culto. Podemos comprobarlo, por ejemplo, en el primer período oracional del primer párrafo (texto primero): el sujeto, Amador, señala "el vallizuelo escondido entre dos montañas", una de escombros y otra de basura, en el que florecían "los soberbios alcázares de la miseria", es decir, las chabolas. Esta oración aparentemente fácil y comprensible se complica con el *inciso*, entre guiones, que compara a Amador con Moisés; con la descripción de la sonrisa de Amador; con la precisión de cómo se han formado "dos montañas"; con el paréntesis que explica el tipo de basura de una de ellas; y con la aposición explicativa de la situación de las chabolas. Lo mismo puede observarse en el segundo texto donde para decir que la "muchedumbre culta" se desparrama por el café literario, emplea un período oracional conectado con subordinadas comparativas, modales y concesivas.

Esa complicación sintáctica parece exigida por el tono irónico que domina la descripción de los dos ambientes e incluso constituye el

trasfondo de algunos de los *recursos expresivos* que aparecen en ella. Así, la tan mencionada *metáfora* perifrástica e hiperbólica del primer texto, "los soberbios alcázares de la miseria", referida a las chabolas, rezuma ironía porque no hay nada más alejado a un alcázar (palacio fortificado) que estos habitáculos. El mismo sentido irónico tienen las *imágenes* que emplea para definirlos, "oníricas construcciones" e "inverosímiles mansiones", y para calificar a sus habitantes que son un "revuelto mar de sufrimiento pudoroso".

En el segundo texto, la *metáfora* "restringida playa" con que se define el café, ironiza sobre un lugar al que acuden todos los intelectuales para exponer la "desnudez" de sus "teorías, poemas e ingeniosidades críticas" y tomar "la nocturna droga del café literario". Las ideas de esas "mentes de los mejores en aulas, colegios, seminarios" son para el narrador "chisporroteos de una luz violácea", una *metáfora* colorista que define muy bien el papel de los críticos literarios. En ese lugar Pedro busca "un trocito de arena libre" (*metáfora* colorista que alude al rincón que todos buscamos cuando estamos entre mucha gente) en el "templo" (otra *metáfora* hiperbólica) en el que "la miel de la sabiduría" (*imagen* irónica referida más a lo empalagoso que a lo dulce) "va poniendo pegajosos los mármoles" (*metonimia* con que se nombra a las mesas del café). Cuando Pedro, animado por la ginebra, se atreve a hablar, sus "jueguecillos estéticos" (diminutivo irónico) son "olas que vienen y van, mareas del espíritu", *metáforas* que evidencian la vacuidad de su intervención.

El mismo sentido irónico tienen algunas *hipérboles* con que el narrador desgrana sus largas y casi caóticas *enumeraciones*. Resulta un tanto exagerado decir que las chabolas han sido construidas "con piel humana y con sudor y lágrimas humanas congeladas" cuando no se trata de ninguna obra faraónica, y que "de la nada y del detritus toda una armoniosa ciudad había surgido a impulsos de su soplo vivificador" (el del pueblo), cuando resulta bastante frecuente que estos habitáculos sean el lugar en el que se recogen los que no son precisamente laboralmente diligentes. Por otra parte, decir que "la edad media de pérdida de virginidad es más baja en estas lonjas que en las tribus del África central" parece una generalización bastante dura. En cuanto a las opiniones de Matías sobre la novela europea (en declive para él) en el café literario, exagera un poco en su desprecio a los franceses tildándolos de "retrasados mentales de los liceos galicanos".

Pero el recurso expresivo dominante en estos textos es la *enumeración* casi caótica de los elementos que conforman los dos lugares descritos. Los materiales con que se construyen y acomodan las chabolas ocupan los dos primeros párrafos del primer texto: maderas de embalaje de naranjas, láminas metálicas procedentes de envases de petróleo, palos torcidos...; refrigeradores, gruesas alfombras... Las gentes que acuden al café y lo que hacen también son enumerados caótica e irónicamente en el primer párrafo del segundo texto. La primera enumeración se apoya en elementos anafóricos como *con, que* y *como si* que ralentizan aún más la acumulación de estos elementos; la segunda en gerundios antitéticos como "nunca alabando, criticando siempre", "palmeando en el hombro del menos dotado", "hablando de fútbol", "pellizcando a una estudiante de filosofía"..., que se contradicen irónicamente con los "consejos" del maestro al literato novel: "no abuses del gerundio".

Algunas figuras literarias más completan las apreciaciones irónicas del autor entre las que destacan la *comparación* al hablar de Amador que, al llegar a las chabolas, se alza "como muchos siglos antes Moisés sobre un monte más alto"; la *paradoja* que supone la "abundancia de imágenes de santos" en el interior de las chabolas que escuchan "la letanía grandilocuente y magnífica de las blasfemias varoniles"; las *exclamaciones retóricas* del tercer párrafo del primer texto referidas al "polígono habitable" que demuestra la "capacidad de improvisación del hombre ibero"; la *sinestesia* "calvas sonoras" atribuida a los contertulios del café Gijón con la que tropieza Pedro antes de llegar a Matías; el *apóstrofe* ("Hija mía") que utiliza el primero dirigiéndose a la chica que está con el amigo; las *sinécdoques* con que se nombra a esta, "el jersey amarillo", "boca roja pintada"...

Por otra parte, el "corpus léxico" que despliega Martín-Santos en su novela certifica esa "verborrea deliberadamente pedante" de que hablábamos al principio. Así, encontramos *cultismos* como "expoliar", "pendieran", "ebúrneos" (de marfil), "dilapidan", "ubérrima", "tálamos", "promiscua", "delectable", "impudicia"...; *términos científicos* como "escrófula" (inflamación de origen tuberculoso), "grasa esteatopigia"o "lipodistrofia" (gordura), "cepa cancerígena", "avitaminosis", "protovitaminas" (sustancia inactiva de los alimentos antes de que el organismo las transforme en vitamina activa)...; *tecnicismos* como "morrenas" (materiales arrancados, transportados y

depositados en un glaciar), "cemento hidráulico", "exogamia", "humus" (sustancia residual), "micras"...; *neologismos* "ondarreta" (¿una onda en sentido despectivo?), melanóforos" (de *melas-nos,* negro y *foro*, reunión), "especiosamente" (*especioso* significa hermoso, perfecto), "Pepínvidálides" (de Pepín Vidal, poeta y sociólogo español), "ansisuatil" (españolización del francés *ainsi soit-il*, así sea), "bajorrealismo" (deformación irónica de "neorrealismo")... Además, pueden localizarse algunas frases nominales de carácter más o menos *técnico* tales como "invento del bumerang", "grados Fahrenheit", "neurosis carcelaria"...; derivados apreciativos de carácter *despectivo* o *diminutivo* ("vallizuelo", "patizuelos"); y algún vocablo de tipo *coloquial*: "gárrulos" (charlatanes), "maricas", "chovinista"...

Por último, los críticos señalan las abundantes *referencias literarias* en *Tiempo de silencio*. En el segundo texto que comentamos se menciona a Ramón Gómez de la Serna ("las palabras vacías de Ramón y su fantasma greguerizándose todavía a chorros..."), a Proust, al *Ulises* de Joyce (cuya lectura aconseja un Pedro "fuera de control"), a la novela americana y a *Eugenia Grandet* (en sentido despectivo). Hay, además, una referencia histórica (en el primer texto) a la "ayuda americana" que Estados Unidos le proporcionó a España en los años cincuenta.

En *conclusión*, los textos seleccionados parecen mostrar la vida española como una caricatura dolorosa, una anomalía de la civilización occidental, con un humorismo sarcástico, inmisericorde (las chabolas y el café literario parecen ejemplares únicos de una España "negra", degradada) que encierra una crítica demoledora y amarga de la situación del país en los años en que se sitúa el relato. Esa visión negativa revela a un autor desencantado con la situación de su país y con el carácter del mismo. Por eso mira a sus criaturas desde el aire (como lo hace Valle Inclán con sus esperpentos), adoptando una actitud de superioridad frente a sus personajes, frente al mundo representado y frente al propio relato, superioridad que no le envanece sino que está cargada del "pesimismo" que ya caracterizó a los escritores del 98 ante una España en crisis.

Historia de un "charnego" contada en tres tiempos

I. El origen

Ha llegado con los años, inconscientemente, a hacer una especie de mecánica selección de recuerdos con el mismo oscuro criterio que el que hace anualmente una selección de nombres de amigos anotados en la agenda vieja antes de pasarlos a la nueva: se ha quedado con unos pocos, los más fieles, los más queridos.

Manolo Reyes -puesto que tal es su verdadero nombre- era el segundo hijo de una hermosa mujer que durante años fregó los suelos del Palacio del marqués de Salvatierra, en Ronda, y que engendró y parió al niño siendo viuda. Su primera infancia, Manolo la compartió entre una casucha del barrio de "Las Peñas" y las lujosas dependencias del palacio del marqués, donde se pasaba las horas pegado a las faldas de su madre, de pie, inmóvil, dejando vagar la imaginación sobre las relucientes baldosas que ella fregaba.

Una curiosa historia circulaba, según la cual su madre había tenido amores, a poco de enviudar, con un joven y melancólico inglés que fue huésped del marqués de Salvatierra durante unos meses. El niño nació en la fecha prevista según el malicioso cálculo de las malas lenguas. Pero Manolo arremetió siempre contra la pretendida autenticidad de esa historia, y el empeño que puso en desmentirla fue tal que llegó incluso a asombrar a su propia madre: se pegaba salvajemente con sus compañeros de juegos cuando se burlaban de él llamándole "el inglé", y se tiraba a matar contra las personas mayores y las insultaba groseramente si hacían ante él algún comentario burlón. A decir verdad, esa cólera precoz no se debía tanto al interés por defender la honra de su madre como a una insólita necesidad, instintiva, profunda, de que a él se le hiciera justicia según exigía su propia concepción de sí mismo; es decir: el chico arremetía contra esa historia porque ponía en peligro, o por lo menos en entredicho, la existencia de otra que encendía mucho más su fantasía y que suponía para él la posibilidad de un origen social más noble: ser hijo del mismísimo marqués de Salvatierra. En efecto, a medida que fue creciendo, todos los hechos relacionados con su nacimiento -ser hijo de alguien que no podía darse a conocer a causa de su condición social en Ronda, haber sido engendrado en una época en que su madre vivía prácticamente en el palacio del marqués y, sobre todo, la circunstancia, para él todavía más significativa, de haber nacido en

una cama del mismo palacio (en realidad fue por causa del parto prematuro, casi sobre las mismas baldosas que la hermosa viuda fregaba, por lo que fue preciso atenderla en el palacio)- fueron cristalizando de tal forma en su mente que ya desde niño creó su propia y original concepción de sí mismo.

Era, en cierto modo, como una de esas mentiras que, debido a la confusa naturaleza moral del mundo en que vivimos, pueden pasar perfectamente por verdades al sustituir, por imperativos de la imaginación, mentiras aún peores. Manolo Reyes, o era hijo del marqués, o era, como Dios, hijo de sí mismo; pero no podía ser otra cosa, ni siquiera inglés.

Cuando, para ayudar con algún dinero a su madre, se hizo maletero en la estación y ocasional guía turístico de Ronda, esmerándose todo lo que pudo en la presencia y en el trato, sus compañeros empezaron a llamarle el "Marqués". El apodo, discutible o no, obtuvo la aprobación general. Nadie supo jamás que él había sido el creador de su propio apodo, ni tampoco las astucias que desplegó para divulgarlo. Manolo estaba muy lejos de considerarlo como su primer éxito profesional -puesto que la naturaleza de esta profesión era algo que no estaba todavía claro en el horizonte de sus proyectos- pero pudo saborear por vez primera su poder. No tardó, sin embargo, en descubrir que todo esto eran balbuceos sin utilidad ninguna de orden inmediato, y que había que esperar.

Aquellos fueron, en realidad, sus únicos juguetes de la infancia, juguetes que nunca había de romper ni relegar al cuarto de los trastos viejos. El chico creció guapo y despierto, con una rara disposición para la mentira y la ternura. Su madre le obligó a ir a clases nocturnas y aprendió a leer y a escribir. Tenía un hermanastro, mayor que él, que trabajaba en los campos de algodón y que años después emigraría a Barcelona. De su madre recordaría sobre todo sus manos húmedas, siempre húmedas, rojas y tiernas (desde que tuvo uso de razón, su idea de la servidumbre y de la dependencia estuvo representada por aquellas manos mustias y viscosas que le vestían y le desnudaban: eran como dos olorosos filetes de carne, no exactamente desprovistos de vida, de atenciones, sino de calor y de alegría). La quiso mucho hasta que ella se lió con un hombre, y sufrió pensando que no podía sacarla de la miseria. De su diario trato con el hambre le quedó una luz animal en los ojos y una especial manera de ladear la cabeza que sólo los imbéciles confundían con la sumisión. Muy pronto conoció de la miseria su verdad más arrogante y más útil: que no es posible librarse de ella sin riesgo de la propia vida. Así, desde niño necesitó la

mentira lo mismo que el pan y el aire que respiraba. Tenía la fea costumbre de escupir a menudo; sin embargo, si se le observaba detenidamente, se notaba en su manera de hacerlo (los ojos repentinamente fijos en un punto de horizonte, un total desinterés por el salivazo y por el sitio donde iba a parar, una íntima y secreta impaciencia en la mirada) esa resolución firme e irrevocable, hija de la rabia, que a menudo inmoviliza el gesto de campesinos a punto de emigrar y de algunos muchachos de provincias que ya han decidido huir algún día hacia las grandes ciudades.

[...]

II. La "aventura" con Teresa

-No se trata de creer o no. A mí me inspira más confianza el deseo, es un sentimiento más digno y limpio. Naturalmente, siempre y cuando sea mutuo y no comporte ningún tipo de responsabilidad moral.

-¡Uy!, tú pides demasiado.

-Yo no, son los tiempos.

-No te entiendo.

-Pues chico, está muy claro -suspiró Teresa, pensativa-. Esta es una época de transición, ¿no crees? Me refiero a los valores morales, que están en crisis... Con los brazos cruzados sobre el volante del automóvil, la mirada perdida en la noche del Monte Carmelo, la universitaria empezó a desarrollar su teoría acerca de por qué el amor está actualmente en crisis. Escuchándola con una leve sonrisa de tolerancia, o mejor dicho, adorando sobre todo su voz, por el placer de oírla, Manolo guardó silencio Luego intentó vanamente hacerla volver de nuevo a la realidad ayudándose con un juego pueril: encendiendo y apagando los faros del coche; se aproximó más a ella, que seguía divagando, le apartó con el dedo un rubio mechón que le tapaba el ojo, se inclinó finalmente sobre su rostro y entonces, incomprensiblemente para ella (que ya se había callado, inquieta, sospechando por la proximidad del chico cuál iba a ser la enardecida respuesta que echaría por tierra toda su teoría) Manolo se inmovilizó, se echó hacia atrás, dejándola como estaba, y bajó del coche.

-Te las das de intelectual, de chica leída ¿no? -dijo cerrando la puerta de golpe-. Pues hasta mañana.

Y se alejó por la carretera en dirección al bar Delicias, con las manos en los bolsillos y silbando.

Estas reacciones imprevistas no tenían como única finalidad una elemental afirmación de poder: podían ciertamente enojar a su gentil compañera, y ello suponía un riesgo, pero es que él no veía otro medio de defenderse, de salvar el abismo cultural que mediaba entre los dos. Lo mejor era cortar por lo sano. Afirmándose y perfeccionándose en esta sencilla estrategia, el murciano esperaba echar paulatinamente lejos de sí a la complicada universitaria amiga de discusiones bizantinas para quedarse solamente con la alegre y encantadora muchacha de dieciocho años que gustaba de pasar las tardes con él y se divertía con cualquier pretexto. Esta táctica de rechace y distanciamiento resultó igualmente eficaz ante ciertas muestras de exhibicionismo o de señoritismo que Teresa, a pesar de sus ideas fervorosamente progresistas, a veces no podía evitar; ciertas improvisadas y disparatadas escenas de muchachita moderna, libre y presuntamente desvirgada (¡cómo le gustaba apoyar el brazo en el hombro de Manolo y arrimarse a él, en público, transpirando para el "gallinero" una decidida intimidad sexual que aún estaba lejos de dignarse conceder!) provocaban en su amigo fulminantes enojos.

Sin embargo, ningún enfado duró más de veinticuatro horas, y a menudo el mismo Manolo acababa con ellos llamando a la muchacha por teléfono para disculparse. Entonces, la universitaria se empeñaba en que la culpa era sólo de ella, y se acusaba de *snob*. Así las cosas, al murciano se le ocurrió pensar si no se estaría comportando con excesiva prudencia. Cierta tarde, cuando estaban sentados en el saloncito de la clínica, se abrió la puerta y apareció el señor Serrat. Una Teresa desconocida por lo azorada (estaba muy pegada a su amigo en el momento de abrirse la puerta, la cabeza inclinada sobre el periódico, repasando juntos la cartelera de cines) presentó a Manolo. Él, repentinamente serio, se levantó y tendió la mano, intentando en vano leer algo en los ojos del industrial catalán. Bufando por la nariz, sin apenas detenerse, el señor Serrat hizo unos ruidos guturales a modo de saludo y estrechó la mano del chico, pasando seguidamente a la habitación de Maruja. Tenía mucha prisa: venía, entre otras cosas, para decirle a Teresa que se iba a la Costa a pasar el fin de semana y que ella se ocupara de darle ciertas instrucciones al jardinero que mañana iría a casa, porque en Vicente, ya se sabe, no se puede confiar, nunca se acuerda de nada. Teresa le siguió al cuarto de Maruja. Manolo permaneció en el saloncito, pero pudo oír al señor Serrat porque la puerta quedó entornada: "Nena, qui és aquest noi?" Y entonces algo en la voz de Teresa, además del tono falsamente helado e indiferente que empleó, algo que ya se contenía en la misma

pausa que se tomó antes de contestar a la pregunta de su padre, le reveló a Manolo aquellos ocultos motivos de interés emocional que nacen de una nostalgia determinada y que la universitaria se empeñaba en confundir con una solemne majadería política. "Apenas le conozco, papá, dice que es el novio de Maruja y viene a verla todos los días", fue la turbia y desganada respuesta, a la que añadió: "Me da pena, pobre chico" (aquí, una especie de gruñido del señor Serrat) en el momento en que Manolo se acercaba de puntillas a la puerta, reflexionando: de modo que así era, según Teresa, la situación de ambos vista desde fuera: él no era más que el presunto novio de la criada enferma, que en su diaria visita a la clínica se encuentra con la señorita y que es gentilmente acompañado a casa en coche. Muy bien. Nada especial, todo esto ocurre en un verano imprevisto que no durará siempre; los dos están de vacaciones y prácticamente sin vigilancia de la familia, solos, circunstancialmente unidos por la desgracia de Maruja, pero su origen es tan distinto que aquí no pasará nada. Me da pena, pobre chico. Bien, es natural, no hay por qué hablar de nuestras escapadas en coche. Sin embargo, gracias a esta peculiar mezcla de verdad y mentira que encerraban las palabras de Teresa (no mentía, pero tampoco decía toda la verdad) Manolo comprendió de pronto que su cautela era excesiva y que podía y debía actuar con mayor rapidez y decisión.

Al entrar él en la habitación de Maruja, la situación era la siguiente: ligeramente inclinada sobre la mesilla de noche, Dina se disponía a inyectarle un suero a la enferma; sus preparativos eran observados por el señor Serrat, de pie junto a ella; al otro lado de la cama, Teresa, con las manos cruzadas detrás, seguía contestando con aire inocente algunas preguntas distraídas que le hacía su padre respecto a cómo empleaba su tiempo después de visitar a Maruja: en términos generales, Teresa parecía excesivamente empeñada en demostrar que apenas se había fijado en el chico. Este avanzaba ahora hacia la cama, despacio (nadie le miró, pero se callaron), se colocó en silencio junto a Teresa y apoyó distraídamente la mano en el pie del gotero, que estaba junto a la cabecera del lecho, de manera que rozaba casi con los dedos la espalda de Teresa. Teresa llevaba esta tarde un ligero vestido verde sin mangas ni cinturón, muy simple y ceñido, con una cremallera en la espalda, que iba desde la nuca hasta las nalgas. Manolo, con aire distraído, observaba al igual que los demás lo que hacía la enfermera mientras, por entretenerse en algo, al parecer, deslizaba la mano arriba y abajo en torno a la barra metálica, rozando la espalda de la muchacha, hasta que, en uno de los movimientos

descendentes, sin soltar la barra del gotero, cerró el pulgar y el índice como un pico de ave sobre la cremallera del vestido de Teresa y, en un abrir y cerrar de ojos, se la bajó hasta abajo del todo. La tela se abrió como una piel, liberando un fulgor dorado: se ofreció repentinamente a sus ojos el esplendor de una espalda tersa y suavemente redondeada, esbelta, ceñida, casi infantil, con un bronceado no interrumpido por cinta ninguna (él ya sabía que la intrépida universitaria era de las que no llevan sostén casi nunca) delirantemente replegada hacia dentro en su dulce declinar, en la cintura pueril, para luego erguirse de nuevo con renovado impulso bajo el débil resplandor rosado de la tela de nylon que cubría las nalgas. Todo fue tan rápido e inesperado que Teresa se quedó pasmada, con la boca abierta; la parte delantera del vestido quedaba asegurada por unos corchetes en los hombros, lo cual, como era de esperar, anulaba por completo la otra cara del demencial sueño del murciano (a saber: que la embustera y caprichosa quedara un instante ante los ojos de su padre y de la enfermera con las meras teticas al aire). El señor Serrat, que en este momento decía algo a propósito de amnesia local y amnesia general, levantó la vista hacia su hija, pero, al no observar en ella nada anormal (excepto que se abrazaba a sí misma como si tuviera escalofríos) volvió a fijar su atención en el quehacer de Dina. Las mejillas de Teresa se pusieron como la grana y cambió una furiosa mirada con Manolo al tiempo que intentaba, maniobrando disimuladamente, subirse la cremallera. Retrocedió muy despacio hacia la puerta y salió.

Luego riñó al chico (asombrada, pero no exactamente disgustada) y quiso saber por qué había hecho semejante locura delante de su padre. "Si no lo hago, todavía estarías contándole mentiras de ti y de mí", y cogiéndola por el brazo, como si quisiera explicárselo mejor pero no allí, la hizo salir de la clínica.

Esta noche la invitó a tomar una copa en "Jamborée". A Teresa le encantó la idea de mostrarse en compañía del murciano en la cava de la Plaza Real (deslizándose como peces en un acuario, allí se veían siempre algunos prestigiosos conjurados estudiantiles, Luis Trías entre ellos, ejercitándose en la semiclandestinidad bajo una luz verdosa, exilada, parisina). Actuaba un singular y primitivo conjunto de jazz español a base de instrumentos de hueso, el "Maria's Julián Jazz" (la quijada de burro hecha sonido y filosofía, decía el programa de mano), latoso y cínico farsante cuya música, al no tomarla nadie en serio (excepto una atenta parejita con gafas, miopes los dos y estudiantes de Letras, que reconocieron a Teresa y pretendieron que

la muchacha y su acompañante compartieran su mesa) tenía cuando menos la virtud de que se podía bailar sin miedo a profanar la verdadera cátedra del jazz. Y en la penumbra rojiza del local, bailando estrechamente abrazada a su nuevo amigo frente a las miradas meditabundas de los estudiantes (que ella despreciaba por carcas y reaccionarios, según dijo al oído de Manolo) la universitaria dejó que él le rozara por vez primera las sienes y la frente con los labios.

[...]

III. Final

Súbitamente, al doblar una esquina, se encontró en las Ramblas. Lo primero que le llamó la atención fue la gran cantidad de turistas extranjeros. Buscó la sombra de los árboles, bajando, y la añorada proximidad de las terrazas de los cafés. Una pausa en el tránsito, como un brusco destaponamiento de oídos, le permitió captar el tintineo de cucharillas y vasos, el trinar de los pájaros en los árboles y la brisa moviendo las hojas, y al internarse en las calles laterales ensayó por vez primera una zancada larga y presurosa, como si le estuvieran esperando en alguna parte, como si el domingo aún le reservara alguna cosa...

Del mismo día, he aquí lo que Luis Trías de Giralt consiguió grabar en la memoria, cuando ya vivía prácticamente exilado en la barra del Saint Germain y sin más ánimo para conspirar, cuando aquel regio equipaje mental que le había prestigiado ya estaba reducido a un triste maletín lleno de amargos oráculos e ideas fijas: afirmaría siempre que fue el día más deprimente y caluroso del verano, a esa hora de la mañana en que él aún sentía rondar en torno a su cabeza el espectro neurótico y alicaído de la noche del sábado. Le parecía estar flotando en medio de la infamante luz cruda que encendía el niki rojo de su amigo Filipo, cuando, repentinamente, percibió tras él el inconfundible paso de felino, el rumor amortiguado de las suelas de goma, y notó unos ojos clavados en su nuca. No le había visto entrar, pero como las resacas le dejaban siempre una punzante sensibilidad dorsal, cuya causa sólo podía explicarse por su natural tendencia a captar el lenguaje mudo de las miradas, adivinó al instante que era él. Sin embargo, al volverse sólo vio un perfil borrascoso a poca distancia de su rostro, y de momento no le reconoció: aparentemente absorto en la contemplación del cuadro que representaba a Encarna envuelta en gasas mojadas, el murciano permanecía allí de pie, con

una vieja chaqueta de pana colgada al hombro y las manos en los bolsillos. Filipo también le miraba. Oyeron como la camarera le preguntaba qué deseaba tomar: "Una cerveza", dijo. En el bar no había nadie más que ellos tres y la chica. Luis Trías le observó atentamente con una fijación por los detalles casi dolorosa: ¿qué le habían hecho en el pelo? El resol compuesto de partículas de luz que entraba por la puerta de la calle se mezclaba con una extraña materia nocturna que sólo provenía de él, que él llevaba consigo y que había removido y arrancado de alguna parte, de los muelles tal vez, de una sórdida pensión o de donde fuera que ahora viviese. Llevaba una camisa blanca sin cuello y demasiado estrecha, con los puños tristemente cerrados más arriba de las muñecas; sus zapatillas de basquet no tenían cordones y en los tejanos, sobre los muslos, los infinitos lavados y el roce habían formado dos hermosas manchas blancuzcas que ahora le daban al caminar (se acercaba lentamente a la barra para alcanzar su cerveza) un aire ágil e inquietante. Pero lo que más llamaba la atención era el corte de pelo brutal e ignominioso que lucía su cabeza: nuca y patillas peladas deplorablemente evocaban cierto oscuro régimen disciplinario. La expresión de su rostro, mientras contemplaba de nuevo el cuadro de Encarna, mostraba una calma desdeñosa y remota: algo de una impaciencia consumida, aniquilada, flotaba ahora en torno a su cabeza y hombros ligeramente rendidos.

Luis le llamó. "¿Ya no te acuerdas de los amigos?", dijo tendiendo la mano, apartando de su mente el recuerdo de cierto puñetazo. Manolo se acercó a él con una ligera sonrisa. El estudiante no vio que mostrara sorpresa alguna: evidentemente el chico ya le había reconocido al entrar; pero no había querido ser el primero en saludar, quizá porque su visita, después de tanto tiempo, sólo podía obedecer a una razón, ingenua por cierto: saber de Teresa.

-Vaya con Manolo -decía Luis-. Cuánto tiempo. Dos años va a hacer, ¿no?

- Dos años, sí.

-Y qué, hombre, qué me cuentas. Qué tal te ha ido... -Sonrió, cambió el tono de voz-. Bueno, es un decir, ya supongo que mal.

-No. Estuve de viaje.

Desde lo alto de su taburete, oscilando un poco, Luis Trías se echó a reír. Disimuladamente le dio con el codo a su amigo Filipo, y, por alguna razón, decidió que esta nueva y candorosa mentira del murciano bien valía la primera ginebra del día. Así que encargó una para él, con mucho hielo, y otra para su amigo Filipo.

-¿Tú quieres, Manolo?

-No, gracias.

Entonces Luis le palmeó la espalda, volvió a reír y dijo:

-Conmigo no tienes por qué disimular. Sé que has estado en la cárcel -hizo una nueva pausa para ver el efecto que producían sus palabras, pero Manolo no pareció inmutarse: le miraba a los ojos, muy fijamente, y eso era todo. Luis añadió:

-¿Cuándo has salido?

-Hace unos días - dijo él con desgana, e inclinó un poco la cabeza para acomodarse la chaqueta que llevaba colgada al hombro, y que le resbalaba.

-No es ninguna vergüenza, hombre -afirmó Luis, y, mientras en su mirada y en su voz brotaba algo de su antigua superioridad, añadió en tono zumbón-: Alguien dijo que moralmente es lo mismo atracar un banco que fundarlo...

-Yo no atraqué ningún banco, déjame de puñetas.

-... y por si te sirve de consuelo te diré que yo también me pasé una temporada encerrado, hace cuatro años, aunque no fuese por las mismas razones que tú. Pero, bien mirado, si quieres que te diga la verdad, ya no veo la diferencia. En el fondo los dos queríamos lo mismo: acostarnos con Teresa Serrat. A que sí.

Se rió con una mezcla de tos y de ahogo, cabeceando penosamente. Era la primera vez que nombraba a Teresa delante del muchacho. Pero también ahora esperó en vano que él le preguntara algo, que le confesara el motivo de su presencia aquí: Manolo guardó silencio, sólo sus ojos parecían tener vida, una extraña vida inteligente pero en función de un solo estímulo, como de animal al acecho. Luis quiso saber qué hacía ahora, a qué se dedicaba, dónde vivía. "Ya te digo que acabo de salir", rezongó él sin dejar de mirarle, y aunque el estudiante insistió no obtuvo sino vaguedades y alguna distraída referencia al carácter provisional de cierto oscuro empleo en perspectiva. Y de pronto, el murciano le preguntó: "¿Cómo te enteraste de lo mío?" "Por Teresa", respondió Luis rápidamente, y con un júbilo imperceptible en la voz, añadió: "¿Quieres saber lo que hizo Teresa cuando lo supo"? "Bueno." Luis Trías le puso una mano en el hombro: "Se echó a reír, Manolo. Como lo oyes. Creo que todavía se está riendo." Calló, esperando que él se decidiera a preguntarle más cosas. Manolo no abrió la boca, pero su modo de mirar y su actitud seguían indicando que estaba dispuesto a oír lo que fuese.

Y así supo lo que quería, lo que ya no se atrevía a preguntar: cómo Teresa, a primeros de aquel mes de octubre, extrañada por su

silencio, fue personalmente al Monte Carmelo y se enteró de su detención; cómo estuvo un tiempo sin querer ver a nadie, excepto a un primo suyo, madrileño, con el cual entonces salía a menudo; cómo meses después se lo contó todo al propio Luis, en el bar de la Facultad, riéndose y sin dar con las palabras, igual que si se tratara de un chiste viejo y casi olvidado pero sumamente gracioso; cómo aquel mismo invierno se supo, en ciertos medios universitarios, que Teresa se había desembarazado al fin de su virginidad, y cómo al año siguiente terminó brillantemente la carrera, iniciando en seguida una gran amistad con Mari Carmen Bori, en compañía de la cual frecuentaba ahora a ciertos intelectuales que él, Luis Trías, ya no podía soportar; cómo, por cierto, si Manolo había conocido a los Bori, le interesaría saber que terminaron por separarse, y que Mari Carmen vivía ahora con un pintor; y, por último, cómo él mismo, Luis, después de abandonar los estudios y ponerse a trabajar con su padre, vivía al fin en armonía, si no con el país, sí por lo menos consigo mismo, con su poquito de alcohol y sus amistades escogidas, sin echar de menos nada y sin resentimientos para con nadie, despolitizado y olvidado, pero deseando sinceramente más perspicacia y mejor fortuna a las nuevas promociones universitarias...

-De todos modos fue divertido -dijo para terminar.

Fugazmente de acuerdo con el espíritu de cierto verano, vinculado por un brevísimo instante al vértigo de la seda y la luna, el sombrío rostro del murciano no acusó ninguna de estas noticias, ni siquiera aquellas que hacían referencia a Teresa: se hubiera dicho, pensó Luis Trías, que había venido buscando simplemente una confirmación a lo que ya sabía, y que esta confirmación no podía afectarle para nada, porque siempre, desde el primer momento, desde la primera noche que estuvo aquí con Teresa defendiéndose contra todos a fuerza de embustes y a golpes de chulería, la había llevado escrita en sus ojos sardónicos de una manera cruel e irrevocable.

Manolo se disponía a pagar su cerveza.

-Deja, te invito -dijo Luis Trías-. ¿Te vas ya? Toma una copa y seguiremos hablando...

-Gracias, tengo prisa.

Luis volvió a ponerle la mano en el hombro.

-¿Qué piensas hacer ahora?

-Ya veré. Adiós.

Y dando media vuelta, con las manos en los bolsillos, el Pijoaparte salió de allí.

Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*[205]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Contexto social y literario de la novela.
1.3. Marco espacio-temporal de la obra: valor de estos elementos en su contenido.

2. Análisis del contenido

2.1. Temas y motivos argumentales de los textos seleccionados. Su relación con el contenido global de la novela.
2.2. Los personajes: su caracterización.
2.3. Sentido del título de la novela y del título elegido para la selección de los fragmentos que se comentan.
2.4. Aspectos de la sociedad del momento presentes en los textos.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador y persona o personas narrativas.
3.2. Tipología textual empleada.
3.3. Lenguaje y estilo: recursos lingüísticos más usados; significación de los mismos.

4. Conclusión
4.1. Mensaje de la novela.
4.2. Opinión personal.

[205] Barcelona, Seix Barral, 1978, páginas 64-66; 186-189; 330-334. El título global de los fragmentos es el subtítulo de cada uno de ellos es nuestro..
Argumento: la novela cuenta la historia de los amores frustrados entre Manolo, "el Pijoaparte", murciano, chorizo de suburbio que se dedica a robar motos e intenta acercarse a los ricos para aprovecharse de ellos, y Teresa, una estudiante "progre" de la alta burguesía catalana que quiere conocer al proletariado de que tanto hablan sus amigos y se siente atraída por Manolo creyendo, engañada, que es un obrero con conciencia política. Su relación se hace más profunda cada vez hasta que se ve truncada.

Comentario

Juan Marsé (Barcelona, 1933), escritor autodidacta que se define a sí mismo como novelista catalán que escribe en castellano, pertenece a la promoción de jóvenes escritores que, de 1955 a 1970 intentan una superación de la narrativa española desde el punto de vista de las técnicas existentes entonces y desde la visión crítica de la realidad española.

Es corriente que se le relacione con autores como Martín-Santos, Juan y Luis Goytisolo, García Hortelano y Antonio Ferres puesto que tienen en común algunos de sus caracteres narrativos. No obstante, no se le puede ubicar con certeza en ninguna de las tendencias narrativas existentes: su personalidad de narrador se distingue como única, diferente. Marsé justifica su oficio de escritor como el modo de "poner orden al caos" y señala que los ámbitos del caos afectan a su yo, al entorno y a la materia verbal.

Su labor de novelista comienza en 1960 con *Encerrados con un solo juguete*. En 1962 publica *Esa cara de la luna*, hoy repudiada por el autor y desterrada del catálogo de sus obras completas. La verdadera carrera narrativa de Marsé empieza en 1965 al publicarse la novela que nos ocupa, *Últimas tardes con Teresa*, que le valdrá finalmente para obtener el Premio Biblioteca Breve de Seix Barral.

La novela fue recibida con asombro. Por su contenido sigue siendo una obra de denuncia social, una sátira feroz del señoritismo y de la inautenticidad; pero su enfoque es de mayor complejidad y está lejos del maniqueísmo de la novela anterior. Se trata de un relato perfectamente argumental, con sus ribetes folletinescos, que nos ofrece la historia del nacimiento y frustración de los amores entre una señorita de la buena sociedad catalana, Teresa, y un ladrón de motos, "el Pijoaparte". Lo primero que hay que resaltar es la fuerza de la narración; la incardinación de historias tan diversas (la de Maruja y Manolo, la de Teresa y Luis Trías, la de las gentes del Carmelo...) e incluso inverosímiles, adquiere auténtica verdad en el torrente de aventuras del libro gracias al seguro instinto narrativo de Marsé. El afán de contar cosas es lo que genera el ritmo de la novela y lo que hace aceptable, novelescamente, por ejemplo, la poco convincente presencia de Manolo en la fiesta de Teresa.

En el contexto *social*, Juan Marsé, distanciándose sarcásticamente de sus personajes, traza un magnífico entramado narrativo en el que pone de manifiesto la zanja que separa a una clase (la de Manolo) de otra (la de Teresa). Es como si dominase en él "un pesimismo absoluto acerca de la posible atenuación de las diferencias sociales, pero en realidad, por encima de cualquier solución fatalista, lo que sobresale es la crítica mordaz de la primera generación universitaria subversiva que peca de esnobismo e inautenticidad"[206]. Como dice Vilanova[207], "este acre retablo realista y satírico, en el que se funde el rigor dialéctico de la novela de tesis con la truculencia y patetismo del folletín humanitario y social, esta obra escéptica y desilusionada es, a la vez, una sátira del señoritismo progresista y revolucionario y un análisis sociológico de la vida barcelonesa de la posguerra en su doble vertiente proletaria y burguesa. En ella asistimos a una radical desmitificación del progresismo intelectual y del romanticismo revolucionario".

En el contexto *literario*, la novela de Marsé significó la superación del objetivismo, la continuación del retorno al narrador omnisciente con intervenciones satíricas, el uso abundante del monólogo interior y la incorporación de originales elementos paródicos. El libro podría definirse, según lo hace Sobejano[208] como "la parodia sarcástica de la novela social en dos vertientes: como testimonio de los sufrimientos del pueblo y como testimonio de la decadencia de la burguesía". A la vez que significa una muestra del acabamiento del llamado "realismo social", contiene elementos de la renovación que los novelistas realizarán en los años sesenta y setenta. Supone un giro hacia la renovación formal sin renunciar por ello a los enfoques sociales propios de su narrativa.

El marco *espacial* de la novela es Barcelona, ciudad del autor y ámbito donde sitúa muchas de sus novelas que, en esta, adquiere relevancia por ubicar a los personajes y sus circunstancias en barrios muy precisos que marcan su vida, su condición social y sus acciones.

[206] SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Marenostrum, 2005, página 309.
[207] VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*, Barcelona, Lumen, 1995, página 441.
[208] Op. Cit. Pág. 309.

En cuanto al *tiempo* de la acción, la historia que se cuenta ocurre al comienzo de la alteraciones universitarias con unas referencias muy concretas: "La noche del 23 de junio d 1956, verbena de San Juan, el llamado Pijoaparte surgió de las sombras de su barrio vestido con un flamante traje de verano color canela..." (página 13). Incluido un recuerdo posterior y algunas evocaciones, el relato se desarrolla en un presente paralelo a los sucesos que se narran con una constante preocupación cronológica. Se trata de una narración lineal pero no al modo tradicional sino interrumpida mediante regresiones en el tiempo que muestran la historia y motivaciones de los personajes. La ubicación temporal también es importante porque explica qué hace un murciano pobre en Barcelona (los años 50 y 60 son los del asentamiento de los emigrantes del sur de España a la ciudad catalana), el apelativo despectivo "charnego" con el que se le nombra en el libro y la falsa conciencia revolucionaria de los jóvenes universitarios (Teresa y sus amigos) que inician su protesta por esos años.

Por lo que respecta a los *temas* y *motivos argumentales* de los textos seleccionados, estos son los siguientes:

- *Primer texto*. Se trata de una reflexión sobre el origen de Manolo Reyes, el protagonista. En el texto se cuenta que "era el segundo hijo de una hermosa mujer que durante años fregó los suelos del Palacio del marqués de Salvatierra". Se decía que, siendo viuda, había tenido amores con un inglés (huésped del marqués) y que de ellos nació Manolo. Pero este no admitía esa paternidad y se pegaba con sus compañeros de juego cuando lo llamaban el "inglé" porque prefería pensar que era hijo "del mismísimo marqués de Salvatierra". Siendo maletero en la estación y "ocasional guía turístico de Ronda", gracias a sus modales, empezaron a llamarle el "Marqués"; para él esto era un triunfo y una forma de ascender en la escala del prestigio social. Parece ser que "el chico creció guapo y despierto, con una rara disposición para la mentira y la ternura" y que aprendió a leer y a escribir. A su madre, a la que recordaba por sus manos siempre húmedas, signo para él de servidumbre, la quiso mucho hasta que "se lió con un hombre". De la miseria aprendió "que no es posible librarse de ella sin riesgo de la propia vida", de ahí su fuerza, su arrogancia, y la convicción de que tendría que

salir de su ambiente para ser algo. Estamos en el "primer tiempo" de la vida del "charnego"

- *Segundo texto*. En él se desarrolla el tema de la relación amorosa entre Manolo y Teresa (base del argumento general de la novela) en los inicios de esta. Maruja (la "amante" de Manolo y criada de Teresa) ha tenido un accidente y está en un hospital inconsciente; allí es visitada diariamente por Manolo y Teresa y allí se va produciendo una relación más profunda entre ambos. El texto se inicia con un diálogo de los jóvenes sobre el deseo, el amor, el compromiso... Manolo está a punto de besar a Teresa pero no lo hace y, en cambio, reacciona un tanto ofendido diciendo a la chica que se las da de intelectual, "de chica leída". Esta reacción imprevista es un mecanismo de autodefensa del joven charnego para salvar "el abismo cultural que mediaba entre los dos" y, al mismo tiempo, una estrategia para ahogar las teorías intelectuales de Teresa y fomentar su deseo por él. Así las cosas, una tarde, en el saloncito de la clínica, aparece el padre de Teresa. En la habitación de Maruja el señor Serrat pregunta a su hija sobre la presencia de Manolo allí; Teresa le dice que es el novio de Maruja y que le da pena. Manolo, que escucha la conversación, siente que las palabras de la chica lo han colocado en su lugar lo cual le decide a acelerar la relación entre ambos, a dejar de lado la prudencia y entrar al ataque. Y así lo hace delante del señor Serrat desabrochando por detrás el vestido de la joven y turbando a esta con su maniobra. En el último párrafo la pareja acude a tomar una copa adonde van a menudo los amigos universitarios de Teresa y donde suena la música de jazz; allí la joven baila "estrechamente abrazada a su nuevo amigo" y "dejó que él le rozara por vez primera las sienes y la frente con los labios". Es el "segundo tiempo" en la vida del Pijoaparte, quizá el más importante en sus sueños de ascenso social.

- *Tercer texto*. Corresponde al último capítulo de la novela y su tema lo constituye el conocimiento del final de las relaciones Manolo/Teresa. Es también el último "tiempo" de la aventura del Pijoaparte en su sueño de ascenso social truncado por su encierro en la cárcel. Manolo pasea por las ramblas. En el segundo párrafo del texto el narrador habla de

> cómo Luis Trías, con su resaca de alcohol y fracaso, ve a Manolo entrar en el bar donde él está y de cómo le llama la atención "el corte de pelo brutal e ignominioso que lucía su cabeza: nuca y patillas peladas deplorablemente evocaban cierto oscuro régimen disciplinario". Su aspecto sorprende a Luis porque en su etapa de "conquistador" Manolo era coqueto, se preocupaba de su aspecto exterior yendo bien peinado y con la ropa planchada. Por medio del diálogo que mantienen Luis y Manolo nos enteramos de la situación del "charnego": ha estado dos años en la cárcel (aunque él al principio afirme que estuvo de viaje) y ha salido de ella hace unos días. Luis le cuenta lo que pasó con Teresa en ese tiempo (que en realidad es la información que había ido a buscar Manolo Reyes allí): ella fue al Monte Carmelo a buscarlo y allí se enteró de su detención; luego no quiso ver a nadie por un tiempo hasta que se encontró con Luis y le contó, "riéndose", lo que había pasado con Manolo. Teresa volvió a su mundo, "se había desembarazado al fin de su virginidad", terminó su carrera y se hizo amiga de una tal Mari Carmen Bori "en compañía de la cual frecuentaba ahora a ciertos intelectuales que él, Luis Trías, ya no podía soportar". A Manolo no parecen sorprenderle estas noticias; según Trías, "había venido buscando simplemente una confirmación de lo que ya sabía". En el fondo, siempre fue consciente de la distancia insalvable entre los dos mundos, "y dando media vuelta, con las manos en los bolsillos, el Pijoaparte salió de allí".

Los *personajes* que aparecen en estos textos son Manolo Reyes, Teresa y Luis Trías de Giralt. Los dos primeros son los protagonistas de la novela cuyas relaciones amorosas se establecen sobre el principio falso de un equívoco: el que Teresa tome al Pijoaparte por un activista político; el tercero tiene una cierta relevancia por pertenecer al grupo de amigos universitarios de Teresa y por ser el depositario del intento de esta de mantener una relación sexual a tono con su aparente promiscuidad de joven "progre".

Manolo, murciano, de origen incierto (¿hijo de un inglés o del marqués de Salvatierra?), emigrante a Barcelona ("xarnego"), delincuente del Carmelo, algo "chulo" (ejerce una gran atracción sobre las mujeres)..., es ambicioso; anhela poseer los bienes de la

burguesía primero en su equívoca relación con Maruja y después con Teresa Serrat. Desde pequeño mostró un carácter fuerte, colérico, y una tendencia a mentirse a sí mismo y a los demás. En el primer texto se dice de él que, en su infancia, "de su diario trato con el hambre le quedó una luz animal en los ojos y una manera especial de ladear la cabeza que solo los imbéciles confundían con la sumisión" y se le caracteriza como un chico resuelto, dispuesto a conquistar el mundo a fuerza de tesón y rabia. Con Teresa, al principio, se muestra orgulloso y soberbio: le molesta la seguridad de la joven; su discurso "intelectual" le hace sentirse menguado y reacciona de forma brusca porque no está preparado para una contraargumentación a la altura de este discurso, porque "no veía otro modo de defenderse, de salvar el abismo cultural que mediaba entre ellos". Y se dedica a conquistarla por los hechos como cuando le acaricia la espalda mientras el padre de la joven está en la habitación de la clínica. Este atrevimiento sorprende a Teresa, pero a la vez le atrae: el erotismo de la situación es la "baza" a favor de Manolo.

En el tercer texto, Manolo Reyes, el Pijoaparte, ya no es el joven arrogante y arribista de su época de contacto con la juventud burguesa; acaba de salir de la cárcel y pasea por las ramblas. Cuando llega al bar donde están Luis Trías y su amigo Filipo "con una vieja chaqueta de pana colgada al hombro y las manos en los bolsillos", el "ex" universitario se sorprende de su aspecto con el pelo que lleva. A las preguntas de Luis, Manolo contesta casi con monosílabos y cuando este le informa sobre lo que quería saber, qué había sido de Teresa, se marcha del bar, da por terminada una etapa en la que quiso jugar a ser algo distinto a lo que parecía estar condenado por su condición de "charnego".

Por su parte, Teresa busca los valores opuestos a la burguesía a la que pertenece. Es una niña mimada acostumbrada a tenerlo todo y a hacer lo que le apetece; de ahí que en el segundo texto (después de haberle preguntado a Manolo anteriormente si creía en el amor) hable de que los valores morales están en crisis y de que el deseo le inspire más confianza porque "es un sentimiento más digno y limpio". De alguna manera da a entender que ese deseo sería lo que justificase su atracción por Manolo. Pero cuando espera que este, al acercarse a ella, vaya a besarla, el "charnego" la acusa de intelectual y se marcha. Manolo Reyes solo quiere a la "alegre y encantadora muchacha de dieciocho años que gustaba de pasar las tardes con él y se divertía con

cualquier pretexto"; las ideas progresistas de Teresa, "ciertas improvisadas y disparatadas escenas de muchachita moderna, libre y presuntamente desvirgada" le desconciertan. Que lo de Teresa ante Manolo es una "pose" (ella misma se acusa de "snob") se comprueba cuando el padre le pregunta quién es ese joven que la acompaña en la clínica y ella le contesta que apenas le conoce, que es el novio de Maruja que viene a verla todos los días y que "Me da pena, pobre chico". La reacción del Pijoaparte, su atrevida caricia a la chica, no exenta de chulería, coge desprevenida a Teresa: comienza el proceso de seducción. A partir de ese momento la joven burguesa justificará su atracción sexual por alguien distinto a los de su clase con el equívoco del joven proletario activista y revolucionario.

En cuanto a Luis Trías, compañero y desafortunado amante de Teresa, el autor no escatima esfuerzos para presentarnos su inautenticidad y estupidez a lo largo de la novela. Es un personaje pusilánime, divagante e incapaz siquiera de un normal comportamiento sexual; no tiene la verdad humana de Teresa y Manolo (pese a sus limitaciones) y es más un "tipo" en el que Marsé encarna una determinada concepción de cierto sector juvenil. En el tercer texto, además de como vago y borracho ("vivía prácticamente exiliado en la barra del Saint Germain") el narrador lo presenta como un individuo cruel y arrogante que humilla a Manolo haciéndole saber "que sabe" que estuvo en la cárcel porque se lo dijo Teresa, hecho que le sirve para contarle la reacción de esta ante su encierro: "¿Quieres saber que hizo Teresa cuando lo supo?"... "Se echó a reír, Manolo. Como lo oyes. Creo que todavía se está riendo". A continuación le habla de los avatares de la chica y de él mismo: "después de abandonar los estudios y ponerse a trabajar con su padre, vivía al fin en armonía, si no con el país, si por lo menos consigo mismo, con su poquito de alcohol y sus amistades escogidas... despolitizado y olvidado..."

El *título* de la novela, *Últimas tardes con Teresa*, se refiere a las tardes del mes de julio en las que Manolo Reyes y Teresa Serrat viven una relación amorosa mientras visitan en el hospital a Maruja (la "novia" del primero). Esta relación se acaba cuando muere Maruja, los padres de Teresa la alejan de Manolo y este es encarcelado. Por lo que respecta al título genérico dado a los textos que comentamos, queríamos incidir en el proceso de la personalidad de Manolo Reyes, alguien "importante" para sí mismo, con deseos, desde pequeño, de

subir en su escala social. Intenta integrarse en la burguesía catalana y en el mundo universitario de la mano de Teresa pero, finalmente, "con las manos en los bolsillos", como si no le importara en realidad, tiene que renunciar a sus sueños: no es sino un "charnego", uno más entre los emigrantes a Cataluña que no puede salir del círculo del arrabal del Carmelo.

Los *aspectos de la sociedad* del momento que pueden observarse en los textos elegidos son los siguientes:

- Manolo Reyes, de niño, cree que su padre es el marqués de Salvatierra pues su madre durante años fregó los suelos del palacio de este y, en la época, resultaba normal que los hijos ilegítimos fueran, en su mayoría, fruto de la relación entre el señor y la criada.
- En el lugar de donde procede el protagonista (Murcia), la miseria era la realidad diaria de los hombres y mujeres que, en la posguerra, emigrarían a las ciudades estableciéndose en barrios marginales.
- Teresa, la chica burguesa de ciudad, de ideas liberales, "teoriza" sobre el amor libre sin ataduras ni "responsabilidad moral". Su posición social le permite dedicarse a la pedante y gratuita fabulación sobre ese nuevo "amigo", Manolo, que pertenece a un estrato inferior al suyo y al que, por tanto, necesita idealizar.
- El mismo sentimiento de superioridad (y un cierto rencor) mueve a Luis Trías a ensañarse con el Pijoaparte diciéndole que sabe lo de su encierro y comentando, sin delicadeza alguna, cómo encajó Teresa la noticia del encarcelamiento de Manolo y el rumbo, "adecuado a su clase", que tomó su vida a partir de ese momento.

Vemos así cómo, al final, la búsqueda del ascenso social de un miembro del suburbio barcelonés no ha sido posible al tropezar con sus propias circunstancias vitales (es un delincuente de poca monta) y con unos seres inauténticos que, después de sus juegos revolucionarios universitarios, vuelven, como Teresa o como Trías, a su mundo burgués de siempre.

El relato de *Últimas tardes con Teresa* está realizado por un *narrador* omnisciente, subjetivo, que aparece una y otra vez organizando y valorando los sucesos, se dirige al lector y sitúa desde su óptica la historia. En unas ocasiones adelanta acontecimientos y en otras recurre a los recuerdos del personaje (como en el caso de Manolo en el primer texto y en el de Luis Trías en el tercero) para darnos una información más completa sobre él. El relato, al modo decimonónico está lleno de *divagaciones* ("muy pronto conoció de la miseria su verdad más arrogante y más útil: que no es posible librarse de ella..." –primer texto-, "la quijada de burro hecha sonido y filosofía" –segundo texto-, o el largo párrafo que emplea para contarnos lo que hacía Luis Trías en el bar –tercer texto) en las que el autor no oculta su opinión. Esta presencia reiterada del narrador le conduce a formular *aclaraciones* narrativas innecesarias como la que se refiere a que el parto prematuro de Manolo fue en palacio porque allí se le presentó el momento de dar a luz a su madre, o la que habla de las manos de esta y la impresión que tenía Manolo sobre ellas (primer texto), y la de que "no mentía, pero tampoco decía la verdad" refiriéndose a Teresa (segundo texto). El narrador utiliza la *tercera persona*, normalmente en singular, alternando el tiempo presente con el pasado (por ejemplo, en el primer texto).

En los fragmentos seleccionados domina la *narración* con una presencia ocasional del *diálogo*. Exclusivamente narrativo es el primer fragmento donde se nos "cuenta" el origen del protagonista y se nos "explica" la formación de su carácter, su propensión a la fantasía y a ciertos aires de grandeza y su necesidad de la mentira para vivir. En el segundo texto hay un pequeño diálogo entre Teresa y Manolo sobre el deseo y los valores morales en crisis que cierra la expresión airada del segundo: "Te las das de intelectual". En el resto del texto el narrador explica los motivos del joven para cortar la conversación y el encuentro con el padre de Teresa con la posterior reacción provocativa del "charnego". También nos cuenta la asistencia de la pareja a un club de jazz y su baile "abrazados". Por último, en el tercer fragmento el narrador sitúa al protagonista en las ramblas y a Luis Trías en un café; allí se encontrarán los dos (encuentro no casual puesto que Manolo iba en busca de noticias de Teresa) y entablarán un diálogo (aunque lo que pronuncia el Pijoaparte son casi monosílabos) sobre el encierro de Manolo. Terminado el relato de Luis Trías, otro breve diálogo da por zanjado el encuentro y la novela.

Por lo que se refiere al *lenguaje* y *estilo* de la novela en general y de los textos comentados en particular, Marsé sigue la línea irónica y paródica iniciada por Martín-Santos aunque con menor barroquismo en la expresión puesto que casi todos los términos empleados son comprensibles para el lector y no hay tecnicismos ni neologismos difíciles de interpretar. Se produce cambio de registro según el personaje de que se trate aunque en los textos seleccionados no se aprecie esta cuestión claramente sino cuando el narrador emplea *expresiones coloquiales* ("ser hijo del *mismísimo* marqués de Salvatierra", "se *lió* con un hombre", "que ella despreciaba por *carcas* y reaccionarios"...) y *frases hechas* ("cortar por lo sano", "discusiones bizantinas", "en un abrir y cerrar de ojos", "es un decir"...) que responden a su deseo de ponerse en la piel del personaje y de ironizar un poco con sus pensamientos. En este sentido, llama la atención la anteposición del artículo al nombre propio o al apodo, casi siempre referido al protagonista al que en los textos se le denomina como "el inglé" y "el Marqués" (siendo adolescente) y "el murciano" y "el Pijoaparte" (de adulto).

Con respecto a los *recursos lingüísticos*, en el aspecto *morfosintáctico* destacan la adjetivación abundante y precisa ("insólita necesidad, instintiva, profunda", "una íntima y secreta impaciencia", "manos húmedas, rojas y tiernas", "muchachita moderna, libre y presuntamente desvirgada", "luz verdosa, exiliada, parisina"...) que le da plasticidad a los textos, y los extensos párrafos del narrador alargados con incisos, guiones, paréntesis y enumeraciones (algunas encabezadas por elementos anafóricos; así el "como" del tercer texto en su penúltimo párrafo) que hacen compleja la lectura y comprensión de los mismos y le dan cierta morosidad a lo narrado.

Como *figuras retóricas* aparecen algunas *comparaciones* ("eran como dos olorosos filetes de carne" –las manos de la madre de Manolo-, "la tela se abrió como una piel", "deslizándose como fieras en un acuario"...), *imágenes* ("el malicioso cálculo de las malas lenguas", "imperativos de imaginación", "luz animal en los ojos", "espectro neurótico y alicaído de la noche del sábado"...), *metáforas* ("sus únicos juguetes de la infancia" –las mentiras de Manolo siendo niño-, "el gallinero" –refiriéndose a los amigos de Teresa-...) e *hipérboles* ("se pegaba salvajemente con sus compañeros de juegos", "notó unos ojos clavados en la nuca", "corte de pelo brutal e ignominioso"...) que destilan la misma *ironía* de algunos comentarios de los personajes. Así

en el segundo texto, Manolo, después de la conversación de Teresa con su padre, se da cuenta de que, desde fuera, "él no era más que el presunto novio de la criada enferma que en su diaria visita a la clínica se encuentra con la señorita y que es gentilmente acompañado a casa en coche", y en el tercer texto Luis Trías, cuando habla con el Pijoaparte de su vida le dice que después de haber abandonado los estudios y ponerse a trabajar con su padre "vivía al fin en armonía, si no con el país, si por lo menos consigo mismo, con su poquito de alcohol y sus amistades escogidas".

En *conclusión*, el *mensaje* que parece querer transmitirnos Juan Marsé en esta novela en general y en los textos comentados en particular, es la imposibilidad de conciliar dos mundos sociales tan alejados como el de Manolo Reyes y Teresa Serrat. Hemos visto en el primer texto el dudoso origen de Manolo pese a que él desee reivindicar que es hijo del marqués de Salvatierra; hemos observado cómo en el segundo texto, el joven, al no entender el discurso de Teresa, la acusa de "intelectual" (con lo que descubre que su única baza es la atracción sexual que esta pueda sentir por él y decide ser más atrevido en este aspecto); y, finalmente, nos hemos enterado, en el tercer texto, de que el Pijoaparte estuvo en la cárcel y, mientras, Teresa continuó con su vida al margen de él. Las tres circunstancias citadas hacen inviable no solo los sueños individuales del "charnego", sino también la eliminación de las barreras sociales entre un hombre y una mujer que, aparentemente, habían llegado a quererse. En definitiva, Marsé ha pretendido ridiculizar los mitos del progresismo ideológico en su doble vertiente proletaria y burguesa. Lo que realmente había unido a Teresa y Manolo fue algo sexual e instintivo.

No obstante, creemos que la crítica y el a veces citado pesimismo de esta novela responde más a un deseo de su autor de presentar la inautenticidad en un caso concreto que a una cuestión de denuncia social. Ni todos los emigrantes de entonces estaban condenados a ser delincuentes (aunque vivieran en barrios humildes) o "trepas", ni todas las universitarias burguesas se mostraban tan incoherentes. En cualquier caso, el final previsible de la obra a que nos conduce la ironía de Marsé no le resta ni interés, ni valor literario, humano y social.

Ahora Laura mira convincente hacia Enrique, iniciadora de nuevo; yo Enrique, aturdido ya, convencido, con la música gritándome dentro, pienso que, ¿por qué no hoy entre estos dos amigos?, y es Laura la que modulando el tono, preocupada y mimosa, da un giro a la situación, recordando a Pilar: «De todas formas lo mejor sería que lo tomaras con ella, cuando esté aquí, por lo menos», y ayudadora me habla del «encuentro», de la indescriptible comunicación: «La primera vez que lo tomé con Eduardo fue increíble, verdaderamente increíble... jamás me he sentido tan unida a él como en ese momento. Yo creo que las parejas debían tomarlo siempre juntos... de verdad, algunas se pueden ir a la mierda porque todo, todo se ve con una gran claridad pero la *couple* -dice, cultista, de pronto- que resiste la prueba, te juro que ya no se rompe, no puede romperse nunca, ¿verdad, Eduardo, que es algo maravilloso?, ¿verdad, que fue una experiencia intransferible, imborrable, que imprime carácter?», y Eduardo dice que sí con la cabeza, aburrido del tema, olvidado ahora de su afán anterior por convencer y dice: «Coño, no te enrolles; él sabrá mejor que nadie si le apetece tomarlo o no. Ya le hemos explicado que merece la pena hacerlo. Tampoco se lo vamos a dar a la fuerza», y yo sonrío desdramatizando, conciliador, víctima de nuevo dispuesta para la iniciación pero sé que sigo teniendo miedo y todavía insinúo, insinuaba, insinuaré ante Laura y Eduardo: «¿Pero hay gente que se queda colgada?», y ellos quitando importancia: los periódicos, el bulo, el asustar, millares de experiencias confirmadoras de lo contrario, Thimoty Leary -¿Quién sabe si a ti mismo en aquella mala época, en la época de la clínica, quiero decir, no te hubiera venido bien tomarlo?- y Laura se explaya sobre las dotes curativas, insospechadas, sobre las experiencias psiquiátricas, sobre los resultados nunca logrados por el psicoanálisis «y es natural, yo lo entiendo perfectamente, porque si se trata de que salga a flote de una vez el puñetero inconsciente, yo te aseguro que con el ácido es facilísimo. Yo en uno de los viajes reconstruí, viví, mejor dicho, toda mi infancia, como si estuviera transcurriendo de nuevo: podía ver los lápices, ¡hasta los papelotes que hacía!, y creo que hasta el pupitre que tenía manchas de tinta. Siempre me he preguntado después por qué vería con tanta claridad los lápices aquellos; uno era muy cortito, todo mordisqueado..., creo que era rojo y el pupitre de esos de madera fregada y siempre sucia y lo curioso es que después, ahora mismo,

vuelvo a verlos como si los tuviera delante... Pero es que además sé perfectamente que para mi debieron ser decisivos todos aquellos años del colegio, más todavía que los de la primera infancia, no sé por qué, eso ni con el ácido he llegado a saberlo, pero estoy convencida de que muchas de mis cosas proceden de aquellos cuatro o cinco años míos: la timidez, la introversión, todo eso...», y mientras Laura habla, Eduardo, que ha decidido por sí mismo que hoy no va a ser, que por ahora debe conformarse con encender un nuevo cigarrillo, se acerca y me lo tiende, malamente liado, y sin mirarle le doy las gracias con la cabeza y fumo, dejando que penetre despacio, dejando que poco a poco el rollo lauriano-colegial y psicótico se diluya y sólo queda de nuevo frente a mí el rostro de Laura, compungido a veces, cálido otras, evocador, y la sonrisa, sin expresión ahora, de Eduardo que mueve la cabeza siguiendo la música mientras tamborilea con los dedos sobre la mesa; a veces, mientras le observo me parece percibir extraños cambios de expresión: gestos, indicaciones que no deben ir dirigidas a mí, ni tampoco a Laura, gestos que acompañan a la música, que parecen señalar algo, detenerse en un pasaje, borrarlo luego, y permanezco absorto contemplando sus manos que de pronto quedan suspensas en el aire, esperando, su expresión alelada, su asentimiento que también es el mío cuando la música se hace aguda, penetrante, casi insoportable, y oigo, desde muy lejos, a Laura que dice: «Jó, de todas formas cuando le dais tan seguido, esta casa se convierte en un velorio», y se mueve por la habitación, busca libros, ordena figuras, contesta al teléfono...

Y luego será la cena -no tengo ganas de guisar así que tomaremos cualquier cosa; en la nevera debe quedar algo de embutido- y comienzan, comenzarán a llegar los otros; vendrá Ana, exótica y sugerente, vendrá Carlos también -qué día, qué cosa; no sé si voy a poder aguantarlo- vendrá Encarna que se aburre -la casa se me cae encima; os juro que en cuanto dan las diez se me cae encima - y quizá algún otro, cualquiera de los muchos iniciados, amiguetes amantísimos que al entrar en la casa encogen la nariz, husmean y preguntan: «¿Hay algo?», y yo, Enrique, sabedor, adentrado con todo derecho en esa casa que he tomado como mía -te hará bien quedarte en casa de Laura, en casa de tus padres se te va a hacer inaguantable- me muevo por la cocina ayudando a Laura a sacar los vasos, a preparar el café, mientras Carlos o Eduardo o Encarna hablan a un Enrique, yo, que bosteza meneando la cabeza. «Estás que no te enteras», dice Carlos y le oigo explicarme un asunto «y a mí mi suegro, mejor dicho el tuyo en este caso, por mucho que quiera

pringarme, te juro que en esta no me coge. ¡Asuntos laborales, no! ¡Hasta ahí podríamos llegar!», y le miro fiel y consolador, aprobando: «Claro, tú no debes meterte; ten cuidado porque en cuanto te descuides estás metido hasta dentro», con un estilo lúcido y fluido que no sé de donde ha podido salirme y él se lamenta: «¡Qué quieres que te diga! Hay ciertas cosas en las que no se puede ceder. Hay asuntos, desde luego, que son de mi competencia, pero eso no, en lo laboral que no me meta» y Encarna idiotizada interviene ahora: «Anda que como sigas así te vamos a ver reprendiendo a los obreros con una porra en la mano», y a Eduardo le divierte la idea, se queda con ella, la vapulea, la trastoca, juguetea, la convierte en miles de Carlos blandiendo porras, Carlos rígidos en la puerta, ¿De qué color os le imaginais vestido?, y Encarna dice, de príncipe de Gales, creo que estaría muy en su papel con un traje de príncipe de Gales, Carlos guapísimo de príncipe de Gales a la entrada de la fábrica, ¿no sería genial? Carlos, no te enfades pero en serio que sería genial y Carlos permite sin complicarse: no os pongais pesados, ¡mira que cuando os da el rollo!», y entonces yo, Enrique, lucidísimo, capaz, le digo: «Todo es cuestión de enrollarse» y empiezo a hacer una maravillosa disertación, aplaudida por todos, sobre esa palabra genial, nuestra palabra, la que marca esta década.

«Cuestión de enrollarse. Eso ha sido lo nuestro: estar en el rollo. Jo, no te enrolles; tienes rollo para rato. ¿A ver quién encuentra más acepciones? Todo lo nuestro es cuestión de rollo, ¿que os apostáis? En el sesenta y cuatro cuando alguien estaba en el ajo, en la cosa de la lucha, decíamos: ése también está en el rollo y, ¿qué decimos ahora, qué decís ahora cuando alguien le da al asunto: ese conoce el rollo, la gusta el rollo. Todo es cuestión de rollo, nuestro propio rollo. ¿Cuál de vosotros no se ha enrollado nunca? Todo lo mío ya sabéis que es enrollamiento», y entonces Ana interviene y dice: «¡Vaya, menudo rollo le ha dado a este ahora», y todas ríen y ella juega a enrojecer, a me habéis cogido», y todos participan: «anda, que rollo no te falta», «aquella cosa, hombre, ese rollo de los zapatos», y cada uno añade una frase y Laura ingenua vuelve de la cocina y dice: «Jo, se os oye desde allí, menudo rollo os ha dado, ¿de qué va el asunto?», y de nuevo carcajada general y yo, de pie, emocionado y audaz inicio otra charla sobre el enrollarse o no enrollarse, esa es la cuestión, y el que no se enrolle que tire la primera piedra y me da de pronto como depresivo y me pongo a hipear, Enrique hipea diciendo lo que pasa es que se nos está acabando el rollo, lo malo es que cualquier día de estos se nos termina el rollo; habrá que inventar nuevos rollos y yo, amigos míos,

digo declamatorio, os juro que estoy ya harto de enrollarme, ¿crees Carlos que podríamos vivir sin enrollarnos?, y me da como triste, como pesado, al pensar que hay rollos bonitos y rollos molestos y que algunos rollos son más compensadores, más "enrollantes", más apetitosos y otros, en cambio, son rollos pobretones a los que se les acaba la cuerda en seguida y lloriqueo, gimo casi y todo es broma aún, pero Enrique se da cuenta lejanamente de que algo pasa, de que eso del rollo, mi propio rollo, es necesario y de que uno no hace más que buscarse nuevos rollos para seguir tirando, pero éste rollo, nuestro rollo de ahora, es una mierda, es una pura mierda y lo malo es que cuando se nos acabe, ¡ni eso!, porque ya no tengo ganas de seguir enrollándome más, ya no puedo enrollarme más y hay una cierta tensión en la sala y Encarna trivializa, juega con la palabra y yo insisto en dramatizar y Laura interviene mediadora: «Oye, ahora en serio, no te enrolles que parece que va para largo; con eso, si no, puedes tirarte toda la noche», y Carlos añade: «además tienes razón, hay rollos y rollos, como dices, pero el tuyo de ahora es de puro pelma», y los demás se ríen, relajados de nuevo y yo asiento divertido, hay rollos y rollos y callo ahora pensando en esa frase: «cuestión de enrolle» y lo veo con toda claridad: cuestión de enrolle y mientras los demás hablan ahora de las guindas que ha colocado Laura sobre la mesa para que pique el que quiera y se detienen admirados -cosas del efecto, diría Pilar- en cada uno de los matices -«mira este rojo, este trocito casi naranja»- y lanzan exclamaciones de sorpresa y descubrimiento, acompañándose, mientras ellos se enrollan de nuevo con esa chorrada yo sigo dándole vueltas a la palabra y pienso que sería bueno escribir un grueso tratado sobre un término tan significativo para toda una generación, para la nuestra, y le digo a Carlos, voy a escribir un libro sobre el tema, y él aplaude mi idea, me reconforta, dice, dirá, repetirá una y otra vez: «cojonudo», porque él sabe que debe, que tiene que favorecer mis propios enrolles para que su enrolle más modesto, pero bien asentado, se consolide, y no se tambalee, y se presta a ayudarme, a cooperar en la redacción incluso y me sugiere posibles títulos altisonantes: «El enrolle y los del sesenta», «Enrollarse o no enrollarse», «estar en el rollo», «la rollera», y me gusta eso de la rollera porque de pronto me suena a sudamericano y recuerdo que no lo hemos sacado antes: «Joo, no seas rollero», repito y él dice que le parece un poco, ligeramente chuleta y así hablamos, Enrique y Carlos hablan durante mucho rato mientras Encarna, Ana, Pilar y Laura, coreadas por el silencio contemplativo de Eduardo, se recrean en las cerezas, las comparan, las alejan de sí y luego las aproximan para que

destellen y estamos contentos y sé que todo va a repetirse, cuando Carlos responde a Eduardo: «No, nosotros nos retiramos pronto porque mañana trabajo y estoy agotado. Yo no fumo más» y Pilar dice: «A mí sí me apetece fumar un poco; en todo caso vete tú antes y yo a lo mejor me quedo a dormir con Laura» y Carlos me mira y me guiña un ojo, compartiendo, cediendo y yo recuerdo aquel jergón de la *chambre de bonne* y le digo sin venir a cuento lo comido por servido y él dice: te ha dado sentencioso esta noche y nos reímos y Pilar picada quiere intervenir: «Seguro que me estáis repartiendo como si fuera un pingo» y Carlos consolador le hace caricitas en el cogote -porque ¿sabes?, tiene una manera especial de hacerlas, como unos pellizquitos que son mágicos y que relajan mucho- y ella se ablanda, se derrite, se encoge entre las rodillas acogedoras de Carlos y sé que ahora Enrique no siente aquel cosquilleo, aquella inquietud, aquellas ganas antiguas de arrancar a Pilar de las rodillas de Carlos, de llamarla puta-ramera con rabia, Enrique ya no siente nada ante esa Pilar acurrucada entre las rodillas de Carlos y eso le decepciona, le irrita y piensa que quizá ahora pudiéramos al fin vivir los tres juntos como siempre pretendió ella y sabe, Enrique intuye que seria muy aburrido, tan aburrido como este rollo en el que estamos metidos, tan aburrido como esta noche y le gustaría, me gustaría tener capacidad para desear de nuevo, para salir de la apatía que se prolonga hasta el sexo y sabe que, allá en la cárcel, que allá entre las cuatro paredes blancas después, las cosas parecían suceder, seguir existiendo, uno pensaba que afuera seguía el rollo, que había cosas que se podían esperar, cosas que recuperar, cosas que ahora, ya afuera, se convierten en ese transcurrir abúlico de las horas en casa de Laura, en ese andar sin rumbo por las calles de Madrid, aceptando ya sin lucha todo lo que antes hubiera considerado como la *merde* que hay que desterrar, que todo se reduce a ese contemplar a una Pilar acurrucada entre las rodillas de Carlos que ya no produce inquietud, ni escalofríos.

Lourdes Ortiz, *Luz de la memoria*[209]

[209] Madrid, Akal, 1976. Páginas 157-163. El título que lleva el fragmento es nuestro.
Argumento: Enrique García, un hombre de veintinueve años, es internado en un hospital psiquiátrico después de matar al perro de su mujer. Pasa seis meses allí tan trastornado que no puede decir palabra, intentando ordenar su presente a raíz de sus memorias, los informes del psiquiatra y las transcripciones de entrevistas con su esposa y sus padres. Sale del hospital, renueva su relación con su esposa, de quien había estado separado desde hacía tres años y se introduce en un ambiente condicionado por el uso de la marihuana y ácido. Luego se traslada a Ibiza, donde su tendencia autodestructiva culmina en su muerte cuando se deja caer de una torre.

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. La obra y su autora..
1.2. Contexto histórico-social de la novela y su incidencia en el contenido del fragmento elegido.

2. Análisis del contenido
2.1. Contenido argumental del texto seleccionado: su relación con el tema principal de la obra.
2.2. Estructura de la novela: lugar que ocupa en la misma el texto.
2.3. Personajes que aparecen: su caracterización.
2.4. Aspectos de la sociedad de la época que se observan en el fragmento.
2.5. Sentido del título de la novela y del texto elegido.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador y persona o personas narrativas.
3.2. Tipo de lenguaje: análisis de las palabras y recursos expresivos utilizados.

4. Conclusión

Comentario

Luz de la memoria (1976) es la primera novela de Lourdes Ortiz y en ella se presenta la andadura humana de muchos jóvenes universitarios que, cansados de luchar y fracasar, acaban en la desesperación final. Esa juventud está representada en el protagonista, un hombre que, habiendo fracasado en todo, acaba siendo una víctima aplastada por la sociedad que ya no le admite en su seno y termina en el suicidio.

La novela ofrece un retrato colectivo de los coetáneos de la misma edad que la autora y a los que ella parece conocer muy bien dadas sus circunstancias personales de las que hablaremos a continuación. Por esta razón la obra se adscribe en una de las tendencias que se desarrollan a partir de 1975: la de la llamada "novela generacional".

Lourdes Ortiz pertenecería, por su fecha de nacimiento (1943), a la llamada "Generación del 68" (debido a las revueltas de mayo del 68 en Francia), también conocida como la de "los novísimos". Un denominador común de sus componentes es su niñez, formación y desarrollo a lo largo de la dictadura de Franco y también su paso por las universidades coincidiendo con las primeras revueltas estudiantiles en la posguerra.

La autora es licenciada en Geografía e Historia y Catedrática de Historia del Arte en la Real Escuela Superior de Arte Dramático de la que fue directora de 1991 a 1993. Ha colaborado en diferentes periódicos y revistas (El País, El Mundo, Diario 16) con columnas de opinión sobre temas sociales y políticos, y en programas de radio y televisión. En 1962 ingresa en el Partido Comunista de España en la clandestinidad abandonando este y toda militancia política en 1968 después de la intervención de las tropas soviéticas en Praga y tras los acontecimientos del Mayo francés.

A partir de ese momento se dedica a la literatura y publica, además de la novela que comentaremos, *Picadura mortal* (1979), novela policíaca en la que aparece la que, posiblemente, es la primera mujer detective de la literatura española, Bárbara Arenas; *En días como estos* (1981); *Urraca* (1982), biografía ficticia sobre la reina de Castilla y León; *Arcángeles* (1986); *Los motivos de Circe* (1988), recreación de mitos femeninos y de sus historias; *Antes de la batalla* (1992); *La fuente de la vida* (1995), que quedó finalista en el Premio Planeta de 1995; *La liberta* (1999); y *Cara de niño* (2002). También componen su bibliografía obras dramáticas como *Las murallas de Jericó* (1980) y *Fedra* (1983), y colecciones de cuentos como *Cenicienta y otros relatos* (1991) o *Fátima de los naufragios* (1998) y diversos ensayos.

En febrero de 1989 ingresa como independiente en la coalición "Izquierda Unida" formando parte de su presidencia colegiada hasta noviembre de dicho año en que de nuevo y definitivamente abandona la acción política. Ha formado parte de distintos jurados literarios y ha participado activamente en coloquios y mesas redondas sobre distintos temas relacionados con la vida política y social, con la situación de la mujer y, sobre todo, con su actividad literaria. En su labor como traductora es responsable de textos en castellano de autores franceses como Sade, Flaubert o Tournier.

Luz de la memoria, a través de la figura de Enrique García Alonso, nos da a conocer a un presunto "héroe" de la lucha contra el franquismo de los años 60. Pero a este héroe lo conocemos al principio de la novela como residente de un psiquiátrico, aparentemente por haber matado a un perro, en el que intentan averiguar si lo que originó su locura fueron las problemáticas relaciones con sus padres y hermanos, la difícil aceptación de la promiscuidad sexual de su mujer o el doctrinarismo del grupúsculo político al que pertenecía.

El camino hacia la autodestrucción del protagonista muestra, entre otros aspectos, un hecho característico de los años recientes y que ya parecía gestarse antes de 1975: el naufragio generalizado de la "tradición de izquierda", política y culturalmente, que en los tiempos de la resistencia antifranquista estaba tan segura de su razón histórica y que después de la fecha mencionada se ha disuelto quizá por falta de sentido o tal vez por el desengaño. Este desengaño o "desencanto" de la generación de los 70 se traduce, en algunos casos, en una falta de autenticidad moral, una desorientación y una búsqueda de la identidad perdida de la que es buena muestra el caso de Enrique y sus amigos que, como se puede apreciar en el texto elegido, recurren al erotismo destapado (caso de Pilar y Carlos) y a la exploración de drogas ilegales (como el ácido[210] que tan estupendo parece a Laura).

El *contenido argumental* del fragmento seleccionado gira en torno a la relación de los presuntos efectos beneficiosos del ácido con los que Laura pretende convencer a Enrique para que lo tome. De momento, Eduardo, otro amigo, le ofrece otra droga "menos dura" en un cigarrillo "malamente liado" y Enrique observa cómo este se ensimisma en la música. Más tarde llegan otros amigos (Ana, Carlos, Encarna) que hablan del trabajo de Carlos con su suegro (que lo fue antes de Enrique). En un momento dado Carlos emplea la palabra "rollo" lo que da pie al protagonista para realizar una "disertación" acerca de las numerosas acepciones y contextos de este vocablo y para pensar que podría escribir un libro "sobre un tema tan significativo para toda una generación", la suya, la de los sesenta.

[210] *Ácido:* en el lenguaje de la droga, variedad de LSD (alucinógeno de síntesis que modifica las sensaciones visuales y auditivas), compuesto del ácido lisérgico.

Finalmente la reunión se disuelve; Carlos se marcha, Pilar, la ex mujer de Enrique decide quedarse, no sin antes recibir una caricia de su nueva pareja, y Enrique medita sobre lo aburrido que sería vivir los tres juntos como Pilar deseó en un tiempo lejano, el de su vida común en París.

Dado que el *tema* principal de la novela son las vicisitudes de Enrique, su militancia política primero, la cárcel y el hospital más tarde y su posterior integración en el grupo de amigos de la que fuera su mujer, el texto que nos ocupa aclara el desarraigo de Enrique en un mundo trivial y sin sentido, y explica su desenlace: en ninguna de las etapas de su vida ha conseguido Enrique la plenitud; la única salida para él es la muerte.

La novela se *estructura* en cuatro partes encabezadas por citas del Conde de Lautréamont (escritor francés del siglo XIX precursor del surrealismo), Novalis (poeta romántico alemán de finales del XVIII y principios del XIX), J. Keats (poeta británico) y A. Rimbaud (poeta francés del siglo XIX cuya obra fue reivindicada por el surrealismo), en cada una de las cuales se distribuyen irregularmente los capítulos (diez en la primera, dos en la segunda, dos en la tercera y uno en la cuarta). La primera parte se dedica a la recuperación de la "memoria" de Enrique en su etapa del psiquiátrico y en ella se solapan varios registros (el del protagonista, el del psiquiatra, el de la familia de Enrique, el de su mujer...) que tienen la función de intentar explicar la causa de la enajenación de Enrique. En la segunda parte el protagonista habla de su "recuperación", de la alegría con que la reciben sus familiares, incluida su ex mujer a la que todavía desea, y de su aburrimiento al reintegrarse a una vida "normal" donde abundan las reuniones nocturnas, las drogas y la promiscuidad. La tercera parte se desarrolla en Ibiza adonde ha sido acogido por unos amigos "para descansar" y donde acude Pilar más tarde con el mismo fin; allí retoman una relación que para Enrique nunca había terminado del todo. En la cuarta y última parte, la más breve, sigue con Pilar y, tendido junto a ella, Enrique "divaga", "recuerda", habla a la mujer dormida, piensa en la muerte... y se sube a una torre; desde allí se cae, o se tira... Termina una existencia problemática.

El texto que comentamos pertenece al segundo capítulo de la segunda parte cuando el protagonista, habiendo salido del psiquiátrico, entra en el mundo de los amigos de Pilar, de sus

reuniones nocturnas, de la droga...; es otro paso más en su ensimismamiento y enajenación progresivos que desembocarán en su muerte.

Por lo que respecta a los *personajes*, el que sirve de hilo conductor de la novela es Enrique, el protagonista de la historia que se cuenta, al que vemos casi siempre reflexionando e interpretando el mundo que le rodea, su mundo. Esa interpretación deja entrever su angustia existencial, su alineación... En el texto elegido, después de la euforia (suya y de los demás) de su aparente recuperación, la sensación de fracaso personal que se inició en su infancia y que se recrudeció en la militancia política y en el sanatorio, continúa en el ambiente cultural de "porros" y ácido hasta desembocar en su autodestrucción. La cita de Novalis, "la ola de la alegría se rompió contra la roca de un tedio infinito", que encabeza la parte en que se inserta el fragmento seleccionado, ilustra muy bien el estado de ánimo de Enrique: aburrimiento, cansancio, sentido de lo absurdo de una situación y una experiencia (la de la droga) que no son capaces de reintegrarle a la "normalidad".

Laura, la amiga en cuya casa se reúnen los personajes del texto, parece una mujer deshinbida, que aconseja al protagonista pasar a la "droga dura" pero, eso sí, acompañado de Pilar porque ella lo hizo con Eduardo y "fue increíble, verdaderamente increíble... jamás me he sentido tan unida a él como en ese momento". Habla sobre las dotes curativas del ácido, sobre sus resultados superiores al psicoanálisis, ejemplificándolo en ella misma cuando en uno de sus "viajes" vivió toda su infancia y rememoró detalles de la misma (como lo de los lápices) que quizá, según ella, explicaría su timidez e introversión.

Eduardo, su pareja, asiente, aburrido, al "discurso" de Laura, pero decide que, en ese momento, él no va a tomar ácido y lía un cigarrillo de marihuana (el mismo que comparte con Enrique) enfrascándose en la música. Parece un personaje ajeno a lo que le rodea, un figurante más en esa reunión de jóvenes "progres". De Ana se dice que es exótica y sugerente y solo interviene cuando Enrique diserta sobre el "rollo" diciendo: "¡Vaya, menudo rollo le ha dado a este ahora!", una acepción del vocablo que podría equivaler a "tema" (aunque ambos términos responderían al tipo de "palabras comodín"). Encarna es otra componente del grupo que acude a casa de Laura porque "se le

cae la casa encima" e interviene en la conversación burlándose de Carlos y de su trabajo con el suegro.

En cuanto a Carlos, la nueva pareja de Pilar, se las da de rebelde e íntegro ante las imposiciones de su jefe, "y a mí mi suegro, mejor dicho el tuyo, por mucho que quiera pringarme, te juro que en esta no me coge. ¡Asuntos laborales, no!...". No puede, el joven "comprometido", autoexiliado en París hasta no hace mucho, de ancha moral sexual, reprender a los obreros de la fábrica "con una porra en la mano"; sería una apostasía de su antaño compromiso político. Aplaude la idea de Enrique de escribir un libro sobre el "enrrollarse", un poco para seguirle la corriente a su amigo, el "ex loco". Llegado un momento de la noche, recuerda que su nuevo trabajo "burgués" le obliga a madrugar y decide que ya no fuma más. Cuando Pilar le dice que ella se queda, parece, con un gesto, darle permiso a Enrique para que se acueste con ella, mientras a esta "le hace caricitas en el cogote".

Por último Pilar, la coprotagonista de la historia, otra chica "progre" de los sesenta que ya estando casada con Enrique, en el año 1965, pretendía practicar el amor libre, se rebela en el texto ante el hecho de que este y Carlos se la repartan "como si fuera un pingo" cuando ella, de alguna manera, está propiciando la situación. Es un personaje ambiguo durante toda la novela: no sabemos si realmente quiere a Enrique, si le unen a él unos lazos inexplicables que le hacen olvidar la causa de la locura de este (con el que estuvo casada dos años) e intentar ayudarle y protegerle, si hace el papel de madre o de amante cuando sale del sanatorio...

Todos los personajes del texto acuden a esas veladas "aburridísimas" para distraer su tedio con la droga y con conversaciones que le producen la sensación de "comunicarse" con los de su generación, de ser entendidos por ellos, de que todo es válido en sus vidas porque en un tiempo ahora lejano de su vida universitaria y bohemia estuvieron en la "onda" de la protesta. Solo Enrique parece consciente de lo absurdo de esas reuniones.

Es evidente que la novela resulta un retrato parcial de la *sociedad* de la época; sus personajes, "desnortados", ante cuyos padres pequeño-burgueses (como el de Enrique) se rebelaron con un activismo marxista y una libertad sexual no del todo asumida, primero, y con un

conformismo proyectado en la cultura de "vivir al día" con la marihuana y el ácido, después, representan un grupo social: el de los jóvenes de los años sesenta y setenta desencantados de su militancia política universitaria (como la propia autora) con la intervención de las tropas soviéticas en Praga. Este grupo se mueve por tres ámbitos espaciales que serán determinantes en parte de la juventud de la época: el Madrid de las primeras revueltas universitarias, el París de la juventud bohemia y contestataria y la isla de Ibiza adonde peregrinan para "descansar" con el equipaje de su desencanto y de las drogas que les evaden del mismo.

Según Vance R. Holloway[211] "el aspecto generacional que se plantea en la novela reside en tres fenómenos socio-históricos: el materialismo y oportunismo de algunos de los vencedores que contrasta con el idealismo socialista y el rechazo de valores pequeño burgueses de sus hijos nacidos en la posguerra inmediata; el activismo marxista de oposición y clandestino de varios miembros de la generación de los Setenta en su época universitaria de los años sesenta, lo cual resulta en el exilio en París; el descubrimiento y uso de drogas, especialmente la marihuana y el ácido, lo cual coincide con la atenuación del activismo social". Esto, según hemos visto, queda patente en toda la novela y en parte del texto que comentamos.

El *título* de la novela esta tomado de la cita inicial de la misma: "Tú rosa del silencio, tú, luz de la memoria" de Luis Cernuda que, en interpretación de Holloway[212], significaría "el anhelo de la belleza (rosa) y la iluminación en la introspección y el recuerdo", acciones que retratan el camino vital del protagonista desde su búsqueda inicial de un mundo colectivo justo hasta su encuentro consigo mismo, su "luz" (aunque también suponga su final) a través de la "memoria".

Con respecto al título que le hemos puesto al fragmento seleccionado, "Los jóvenes del sesenta y cuatro", alude a lo que dice Enrique en el texto cuando habla del "rollo": "En el sesenta y cuatro cuando alguien estaba en el ajo, en la cosa de la lucha, decíamos: ese también está en el rollo y ¿qué decimos ahora, qué decís ahora cuando alguien le da al asunto?: ese conoce el rollo, le gusta el rollo". El "asunto" al que se refiere el protagonista es la droga, el "ahora" de

[211] HOLLOWAY, Vance R. *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1967-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999. Página 193.
[212] *Op.cit.* página 196.

aquellos jóvenes antaño comprometidos políticamente que matan su tiempo libre con porros, con ácido de vez en cuando y con conversaciones triviales y aburridas casi siempre. También Eduardo se refiere a lo mismo cuando sugiere un título al supuesto libro que escribiría Enrique: "El enrrolle y los del sesenta".

El *narrador* que relata los hechos es el mismo protagonista, "yo", Enrique, como llega a repetir en el texto hasta cuatro veces. Es, por tanto, un narrador en primera persona que bucea en sus sentimientos cuando está reunido con sus "amigos" y que transcribe, entrecomilladas, las opiniones de estos. Así lo hace cuando Laura incita a Enrique a tomar ácido defendiendo sus efectos benéficos, y cuando Eduardo le dice a esta que deje a Enrique decidirlo por sí mismo, o cuando Carlos le habla del padre de Pilar y de que no quiere participar en los "asuntos laborales" de este, incluso cuando el mismo protagonista diserta sobre el concepto de "rollo". Pero Enrique también se refiere a sí mismo en tercera persona ("Laura mira convincente hacia Enrique", "Enrique hipea diciendo...", "Enrique se da cuenta lejanamente de que algo pasa", "Enrique y Carlos hablan durante mucho rato", "ahora Enrique no siente aquel cosquilleo"...) como queriendo distanciarse de sí mismo y de la angustia que, paulatinamente, le produce el "parloteo" de la reunión.

El *lenguaje* del texto mezcla varios registros: el *culto* cuando es la autora la que se expresa por boca de Enrique con evidente ironía ("y Laura se explaya sobre las dotes curativas...", "el rostro de Laura, compungido a veces, cálido otras...", "y permanezco absorto contemplando sus manos..."), y el *coloquial* o familiar cuando habla el resto de los personajes (Laura, Encarna, Carlos, Pilar) que también, como el mismo Enrique, emplea el registro *vulgar* en ocasiones.

En el análisis de las *palabras* y *registros expresivos* del texto podríamos destacar los siguientes:

- En el primer párrafo algunos adjetivos como *ayudadora* (refiriéndose a Laura), *indescriptible* (al hablar de la comunicación que se consigue con el ácido), *intransferible* e *imborrable* (la experiencia de tomarlo), *curativas* e *insospechadas* (las propiedades de esa droga)..., refuerzan el entusiasmo con que Laura describe al ácido. Otros resultan coloquialmente expresivos como "*puñetero* inconsciente", "todo *mordisqueado*", "expresión *alelada*", o irónicos: "rollo *lauriano- colegial* y

psicótico" (al definir Enrique el discurso de Laura). Entre los sustantivos los hay de carácter coloquial ("bulo", "papelotes") y vulgar ("mierda") e incluso Laura llega a decir un galicismo, *couple*, que se explicaría por su presumible estancia en París. Expresiones como "coño" y "jo", vacías de contenido, son bastante gráficas. Por otra parte, el narrador emplea a menudo el recurso de la *enumeración* ("se mueve por la habitación, busca libros, ordena figuras, contesta al teléfono...) y la *anáfora* ("sobre las experiencias psiquiátricas, sobre los resultados nunca logrados por el psicoanálisis...") para describir lo que hacen o dicen sus amigos. Hay, además, dos *metáforas* utilizadas en el mundo de la droga: "gente colgada" (en la acepción del que sufre síndrome de abstinencia por haberse quedado sin la dosis de droga necesaria) y "viaje" (estado de alucinación producido por estupefacientes).

- En el segundo párrafo, la *ironía* del narrador acerca de los que se reúnen en casa de Laura, vuelve a manifestarse en las frases nominales "amiguetes amantísimos" y "maravillosa disertación" y en los adjetivos "idiotizada", con que califica la actitud de Encarna, y "lucidísimo", refiriéndose a sí mismo. También emplea la *repetición* "príncipe de Gales", cuando Encarna se burla del atuendo de Carlos en la fábrica, y, otra vez, la *enumeración*: "a Eduardo le divierte la idea, se queda con ella, la vapulea, la trastoca, juguetea, la convierte en miles de Carlos blandiendo porras...". Las frases hechas "caerse la casa encima", "estás metido hasta dentro", y el verbo "pringarse" (en el sentido de intervenir en un asunto poco claro), inciden en el matiz coloquial del texto.
- El tercer párrafo, el más largo, está plagado del sustantivo "rollo"[213] y de todos sus derivados tanto verbales como adjetivales. Así, la frase que inicia el párrafo, "cuestión de enrrollarse", significa capacidad para actuar o comportarse; "tienes rollo para rato", tienes materia o asunto para algún tiempo; "no te enrolles", no te líes o pongas pesado; "hay rollos y rollos", hay temas interesantes y temas que no lo son; "menudo rollo", menuda pesadez; "enrrollamiento", acción o efecto de enrrollarse; "enrrollante", adjetivo neologizante que significaría que algo es susceptible de enrollar, etc. Toda

[213] *Rollo:* monserga, pesadez. Actividad, asunto o ambiente en el que alguien anda metido.

esta perorata de Enrique se explica cuando, hacia la mitad del párrafo, dice que "sería bueno escribir un grueso tratado sobre un término tan significativo para toda una generación". A tono con el coloquialismo del vocablo anterior, encontramos otros, algunos más suaves como "pelma" (pesado), "chorrada" (tontería), "cojonudo" (estupendo), "chuleta"..., y otros más duros como "pingo" (que puede significar "pingajo" (trapo deshecho) o prostituta y "puta-ramera". También en este párrafo encontramos los galicismos *chambre de bonne* (habitación de servicio) y *merde* (mierda) que, además de demostrar la familiaridad con el idioma francés de estos jóvenes, tienen su carga irónica. Similar matiz poseen los diminutivos "caricitas" y "pellizquitos" que Carlos prodiga a Pilar y que tanto decepcionan y aburren al protagonista. Este sigue utilizando *repeticiones* ("una mierda, es una pura mierda", "dice, dirá, repetirá") y *enumeraciones* ("se ablanda, se derrite, se encoge..." –al referirse a Pilar-) que muestran su estado anímico entre aburrido y asqueado en una reunión "generacional" que a él no le aporta nada ya.

En *conclusión*, el texto demuestra cómo la enajenación y crisis existencial de Enrique no se ha resuelto con su salida del psiquiátrico; abandonar el aislamiento e indagaciones psicoanáliticas de la institución a sus treinta y tres años le ha colocado en el ambiente de los jóvenes ex universitarios que ocupan su tiempo libre en banalidades y "paraísos artificiales". En este ambiente Enrique sigue siendo un "intelectual" (en el sentido de "hombre que utiliza el intelecto") marginado y tímido, insatisfecho y tremendamente desubicado, características estas que le conducirán a la autodestrucción.

La Universidad, la experiencia "proletaria" y el servicio militar

La Universidad española, por el mero hecho de ser española, mal podía ser una Universidad, de modo que ingresé en la Cualquiercosa española, sección Ciencias, con la intención de hacer Exactas sin poner los pies en el centro, ni en ninguna de sus secciones y

subsecciones, dado que tenía superada la felicidad pedagógica y esperaba, en cambio, descubrir nuevos datos sobre una forma reciente de felicidad a la que no tengo más remedio que llamar por su nombre: la militancia política de extrema izquierda revolucionaria. Los primeros datos sobre este enemigo de la felicidad que pregona la posibilidad de construir una sociedad feliz mediante el uso de unas cuantas generaciones de incautos, los obtuve gracias a la información de la prensa franquista. A poco que uno leyera con cuidado, era de todo punto evidente que aquellos enemigos, uno, de la religión y las buenas costumbres, dos, de la burguesía y de la propiedad privada, tres, de España entera, tenían que ser, obligadamente, unos caballeros. Cada vez que aparecía cualquiera de los graciosísimos ministros que por entonces ejercían, hablando de aquella manera tan singular, uno esperaba verlo saltar por los aires gracias a un enemigo de la religión, de las buenas costumbres, de la burguesía, de la propiedad privada y de España entera. Yo no logré ver saltar a ninguno, aunque más tarde Carrero Blanco en persona reuniera el inconsciente colectivo acumulado en cuarenta años por treinta millones de siervos, pero si me hubieran dado a elegir me habría encontrado en un apuro. Dejando de lado al Caudillo, a quien, no me cabe la menor duda, protegía la Providencia por un decreto especial del Señor -que no de otra manera piensa el Señor-, uno dudaba entre un petulante personaje embutido de blanco, actual jefe de la oposición, que se llama, y un inefable gordezuelo llamado Sánchez Bella y también la Bella Sánchez, según quien le mencionara, ministro de educación. Ese era mi ministro; ese hombre banal y feliz era la cabeza visible de la Cualquiercosa española; era natural que uno esperara ver desinflarse su flatulencia ontológica en cualquier momento, gracias a un simple alfilerazo. No pudo ser. Y no pudo ser porque los que habrían podido quitarle el tapón eran decididos partidarios de la felicidad (social, internacional, proletaria, planetaria) y, por lo tanto, unos beduinos errantes por la polvareda del futuro, sin mejor oficio que la untuosa vigilancia de prosélitos y militantes.

Presentaban, como si de un fenómeno circense se tratara, al Héroe Popular bajo el aspecto de un tornero-fresador con mono azul -el cual, por cierto, se hizo transexual en cuanto reunió cuatro duros y adoptó como nuevo apellido el de «Andersen», encantador homenaje a la sirenita, otro bicho con el sexo hecho un lío-, o incluso bajo el aspecto de El Minero Asturiano -otro ejemplo mal elegido pues años más tarde se dejaría crecer la corbata y figuraría como secretario general de uno de los partidos comunistas, toda una carrera-, sin

consideración hacia los mineros y tornero-fresadores, los cuales son como yo, es decir, enemigos declarados de la felicidad, por muy proletaria que sea, y deseosos, ante todo, de alcanzar la desdicha aunque sea al precio de mucho gozo: ganar la lotería, ver partidos de fútbol por la televisión, asaltar un banco y luego no dar limosnas, mandar la familia al Congo y dedicarse a la bebida, el juego y las mujeres, etc.

Mi experiencia en el terreno de la felicidad planetaria fue triunfal. Y el cenit lo constituyó una semana de trabajo -en realidad conspiración y agit-prop- en una factoría de Sabadell en donde se trataban pieles de cordero con fines que me siguen estando vedados. En aquel estupendo ambiente, con un hedor que nunca más he podido disfrutar, y en amable camaradería con los hermanos proletarios, nos dedicamos, mi célula y yo, a instruirles sobre la miseria que padecían y el futuro feliz que les esperaba, con sólo que se dejaran matar un poco. Lo cierto es que a los cinco minutos nos palmeaban la espalda al grito de «¿no te jode el estudiante?» y pretendían llevarnos de putas.

Al término de nuestra labor de agitación y propaganda nos hicimos una foto y acudimos a cobrar. El empresario, un hombre tan parecido a Sánchez Bella que por un instante creí estar soñando, nos entregó el sobre de estraza con una invitadora sonrisa y susurró que nos había añadido algún billete más que a los restantes hermanos proletarios, porque él tenía un hijo en la mili y sabía lo que es pasar necesidad. El jefe de célula (hoy conspicuo urbanista al servicio de una inmobiliaria californiana) tuvo un movimiento altivo, pero nos lo llevamos a rastras gritando «pues muchas gracias» hasta tenerlo encerrado en el ascensor, en donde nos afeó la conducta mientras nosotros le hacíamos ver la inexistencia de contradicción entre aceptar aquel pequeño detrimento de la plusvalía patronal y el último discurso de Fidel sobre la cosecha del siglo.

¡Magníficos camaradas los de la militancia en la extrema izquierda revolucionaria! ¡Así nos luce el pelo! En cuanto alguien ni siquiera tan relevante como Sánchez Bella les ofreció una parcelita de promoción pública, se dieron de codazos para entrar en Palacio. España es hoy una así llamada democracia porque lo decidieron de este modo los torturadores, los explotadores y los estafadores. La libertad conseguida como gracioso obsequio es un fruto venenoso; Adán y Eva también recibieron gratuitamente su Paraíso, pero nuestros primeros padres tuvieron la prudencia de decir «no, gracias» y largarse a la desdicha, es decir, al hogar, a lo habitable. Nuestros vendedores de felicidad planetaria tenían tan poca fe en su propia mercancía que

acabaron por comprar el producto de la competencia, el contenido de la felicidad que vendía el enemigo.

El fin de mis investigaciones sobre ese disfraz de la felicidad llegó el día en que leyendo un ejemplar prestado de *El amante de Lady Chatterley*, que se abría él solo por las páginas adecuadas, pensé si no iba siendo hora de averiguar algo sobre la felicidad producida por la copulación, el intercambio sexual sin reproducción, o el amor entendido como conversación de sordomudos.

[...]

No voy a explicar ahora mi experiencia de soldado, aun cuando es otro tema eterno que no debe ser nunca menospreciado por mucho que lo hayamos oído y leído cientos de veces. Es, además, otro de los múltiples inventos de la felicidad (la felicidad guerrera) que substituye con ventaja a las funciones de la religión, de la política o del sexo como simulaciones de sentido y significado. Sin embargo, el motivo para apartar de este relato la investigación estrictamente militar de la felicidad, es que se trata de un aspecto secundario y SUBORDINADO al que me va a ocupar inmediatamente. Digamos, por afán de resumir, que la organización castrense y el servicio militar son efectos de la herencia platónica -de costosísimas consecuencias- y de la irresistible sugestión que ejerce y ha ejercido el diálogo conocido con el nombre de *República*, o también *Ciudad Ideal*, sobre los políticos y los que emprenden la carrera militar, los cuales, no pudiendo realizar esa excelente sociedad en la vida común y corriente, la realizan a escala reducida en un medio administrativo severamente jerarquizado, como en un laboratorio. Esa Ciudad Ideal de hombres jóvenes separados de todo contacto sexual femenino, ordenados en castas puras y sin mediaciones, regidos por la más ideal de las representaciones (La Patria; o también, La Madre), ocupa un tiempo vacío con una tarea inexistente, sin la menor finalidad práctica, y a un precio ruinoso. El servicio militar es una obra de arte que simboliza ingenuamente la impotencia de políticos y militares modernos, incapaces de asumir que YA NO SON ni políticos ni militares, sino gerentes, y ecónomos, sin la menor necesidad de tener ideas, pero con la esclavitud de un ideal.

Como ya he dicho, en el momento de incorporarme a filas, Susana y yo habíamos permutado nuestras funciones, siendo ahora la mía una defensa radical de la Teoría, y la de ella una fiebre científica de inspiración materialista que no podía desembocar más que en la

militancia sindical. Y así fue; Susana se afilió al Partido del Trabajo y yo me matriculé en Filosofía pocas semanas antes de partir hacia San Clemente, campamento situado en la parte de Gerona.

Dado que ya había comenzado el estudio de algunas obras de cierto interés especulativo -las *Meditaciones* de Descartes, la *Crítica del Juicio* de Kant, el *Tratado Teológico-político* de Spinoza-, recibí la mili con auténtico alborozo; iba a instalarme fuera de la duración y el espacio cotidianos durante tres meses, en una microsociedad perfecta, sin responsabilidades y sometido a actividades pueriles que sólo requerían esfuerzo físico.

El clima de San Clemente, en enero, es suficientemente crudo como para congelar cada año a media docena de reclutas; pero el frío me exaltaba el ánimo. Aquellas horas de la madrugada -las cinco, las seis- con una aurora prácticamente boreal, el cielo poco a poco cebreado de cirros color cinabrio y un silencio ártico entre los cientos de soldados alineados como formulaciones matemáticas, esperando dos, tres horas, la llegada del capitán sin mover un músculo, agarrando el Cetme como si fuera un carámbano, son de las horas más ACTIVAS que he pasado en mi vida. La postura de Firmes es la ideal para la filosofía, y si no resulta corriente ello es debido a la comodidad de los hombres, que prefieren pasear meditando o cavilar junto a la estufa. Pero un filósofo riguroso y verdadero se mantiene siempre en postura de Firmes, incluso cuando duerme la siesta.

Durante la instrucción, ejecutando aquellos movimientos mecánicos que no exigen la menor concentración y poseen, en cambio, un delicado sentido del ritmo, yo ascendía en mi interior los sucesivos escalones de la abstracción y me separaba de la efímera y engañosa trivialidad de los sentidos, camino de los círculos dorados de la NECESIDAD. ¿Quién podría decirle al brigada y al cabo primera que lo que tenían ante sí no era un ridículo saltimbanqui trasquilado sino el abismo DE LO QUE SE PUEDE PENSAR, por mucho mosquetón y mucha imaginaria que le endosaran a lo-que-se-puede-pensar? ¿No era yo una simple figura del saber? ¿No estaba yo ocupando el lugar emblemático cuyo desciframiento, cuya traducción, me daría la verdad oculta bajo mi apariencia de recluta?

Fueron tres meses de intensísima actividad intelectual, en el ámbito adecuado para toda auténtica reflexión: el ordenado vacío formal de la muerte, pues es con ella con lo que comienza toda especulación digna de tal nombre. En la eterna ausencia de sentido, antes de la aparición del hombre y después de la desaparición del hombre, antes de la especie y después de la especie, antes de Dios y después de

Dios; en el colosal silencio SIN tiempo, allí es donde se instala la semilla del sujeto para pensar lo que está sucediendo, lo que acontece entre dos eternidades SIN SUCESO; y lo que está sucediendo no es otra cosa que la construcción de ese sujeto que pone significado, tal y corno SU libertad lo desea. ¿Lo desea inmortal? Pues lo será. ¿Lo prefiere efímero? Pues también. ¿Prefiere vivir en tanto que efímero su inmortalidad? Pues no faltaría más.

¡Ah, la sensación delirante de poseer mi propia muerte como herramienta, como el útil del zapatero y del escultor, capaz de construir el significado de mi carencia, de lo que nos falta o nos sobra, así como a la piel y a la piedra les falta o les sobra una materia fútil que debe ser arrancada! Cumpliendo una imaginaria glacial -el cielo tenía una sorprendente cualidad de TRANSPARENCIA NEGRA- a la puerta de mi barracón, vigilando el descanso de mis compañeros, de aquellos pobres infelices que, como yo antaño, creían en la realidad de sus dolores y sufrimientos, en la existencia de sus familiares y novias, en la presencia histórica de unos círculos financieros y legales que conducían a la sociedad, en aquel instante de exaltación, constaté que mi investigación sobre el contenido de la felicidad había dado un paso gigantesco. Había abandonado la falsa felicidad amorosa, simulación de síntesis de lo propio y lo ajeno, para penetrar en la felicidad filosófica, la que realmente resuelve todas las contradicciones o las mantiene a su gusto.

Agarré con fuerza el Cetme y en el momento de decir «sin novedad, mi alférez», al paso de la inspección, aquella frase de «sin novedad» se me apareció cargada de un sentido distinto al habitual, aureolada de un significado profundo e ignoto que reducía la necesidad de «novedad» a la insustancial vida cotidiana, ansiosa de «novedades» para constituirse como transcurso reconocible, pero vacua y banal si la comparaba con la vida reflexiva, en la que ni hay «novedades» ni tiene por qué haberlas, pues una sola y definitiva «novedad», el sentido de las cosas reveladas en su propio ser de cosas, y un sólo final, la perpetua donación de sentido a las cosas que se revelaban, se unían como los extremos de un anillo que se despliega en magníficas espirales al encuentro de sí mismo.

Allí y entonces abandoné mi disfraz carnal, pero no a la manera de los Santos o los Mártires, que sacrifican su cuerpo para recuperarlo en una Resurrección futura; ni como los Héroes, que ponen su cuerpo al servicio de una política territorial revestida de leyenda sino como los Sabios, para darle un sentido, como esas estatuas cubiertas de escrituras que los arqueólogos desenterraron en Mesopotamia. Yo ya

no era yo, sino todos y cada uno de los hombres nacidos y muertos, nacidos y vivos, por nacer y vivir; en mí se producía el misterio eucarístico REAL, la unidad de los vivos, los muertos y los proyectados, en un instante de significado pleno, riguroso y alborozado. Esa embriaguez del pensamiento, cuando recoge con sus hilos, más finos que los de la araña, la multiplicidad de los signos del mundo, esparcidos en el comienzo por la mano del Gran Sembrador, es de una potencia salvaje, prehistórica.

Yo ahora veía mi propia figura de CENTINELA bajo el cielo de basalto (que yo sabía, sin embargo, cúpula de bronce) como un paisaje del principio del mundo. Yo sostenía un palo o garrote a la entrada dé una cueva, cavilando los mismos misterios que hoy, algunos minutos cósmicos más tarde. Sabía muy bien que al pasar los días volvería a caer en lo cotidiano, me dejaría arrastrar de nuevo por la gran FICCIÓN de la vida histórica; pero también sabía que el recuerdo de esta posesión del saber absoluto me ayudaría a combatir los disfraces y mentiras de la apariencia.

Que iba a caer de nuevo en la vida cotidiana, lo sabía. Lo que no sabía era de qué manera. Pronto lo supe.

Felix de Azúa, *Historia de un idiota contada por él mismo o El contenido de la felicidad*[214]

Sugerencias de análisis

1. Contexto

1.1. El autor y su obra: lugar que ocupa esta novela en el conjunto de la obra narrativa de Felix de Azúa.

2. Análisis del contenido

2.1. Temas o asuntos de cada uno de los fragmentos seleccionados: su relación con el contenido global de la novela.

2.2. Disposición estructural de la obra: lugar que ocupan los textos elegidos en la misma.

[214] Barcelona, Anagrama, 1986. Páginas 19-23 y 64-70. El título de los fragmentos es nuestro.

Argumento: Se trata de la autobiografía del protagonista quien cuenta su vida desde la niñez a la madurez; las etapas principales de esa autobiografía son la educación infantil, el colegio eclesiástico, la iniciación sexual, el servicio militar, el enamoramiento, el desamor la carrera de letras y la crisis existencial.

2.3. Personajes: su caracterización.
2.4. Cuestiones de la sociedad de la época que se reflejan en los textos.
2.5. Sentido del título y subtítulo.

3. Análisis de la forma
3.1. Tipo de narrador: su papel en los hechos que se relatan y en la forma de contarlos.
3.2. Lenguaje y estilo.

4. Conclusión

Comentario

Felix de Azúa (Barcelona, 1944), es poeta, ensayista y novelista. Licenciado en Filosofía (en los 80 enseñó esta disciplina en la Facultad de Filosofía de Zorroaga, San Sebastián) es catedrático de Estética en la Escuela de Arquitectura de la universidad Politécnica de Cataluña y colaborador habitual del diario "El País". A principios de los 90 fue director del Instituto Cervantes de París, cargo del que dimitió. Fue uno de los firmantes del manifiesto por el que se crea la plataforma política de "Ciutadans de Catalunya".

Se dio a conocer gracias a su inclusión en la antología *Nueve novísimos poetas españoles* editada en 1970 por Joseph María Castellet. Considerado como uno de los poetas más herméticos de su generación, su poesía, reunida en volúmenes como *Cepo de nutria* (1968), *Edgar en Stéphane* (1971), *Pasar y siete canciones* (1977), *Farra* (1983)..., que trasmite cierto tono de frialdad, gira sobre los ejes temáticos del vacío y la nada. Su parcela ensayística es amplia y destacada y está contenida en los libros *La paradoja del primitivo* (1983), *El aprendizaje de la decepción* (1996), *Lecturas compulsivas* (1998) y *Diccionario de las artes* (2002), entre otros.

Pero es en el terreno novelístico donde ha conseguido más éxito y reconocimiento, sobre todo a partir de *Historia de un idiota contada por él mismo* (1986) y *Diario de un hombre humillado* (1987) que obtuvo el

Premio Herralde, y más tarde con *Demasiadas preguntas* (1994) y *Momentos decisivos* (2000).

Felix de Azúa había iniciado su labor narrativa en 1972 con *Las lecciones de Jena* en el ámbito de un vanguardismo formal cuyo discurso es a menudo ensayístico, esperpéntico y fragmentado, y en ella se muestran las acciones humanas egoístas, las instituciones sociales corruptas, la enajenación y la inestabilidad del yo, la existencia absurda y el pesimismo con respecto al porvenir humano. *Las lecciones suspendidas* (1978) es una novela aún más experimental que la anterior. Estas dos primeras novelas de Azúa suponen una crítica de una sociedad enajenadora expresada mediante protagonistas desamparados y un anticonvencionalismo soberano. Inscrita en el género de novela histórica y, dentro de él en el de recreación imaginativa, *Mansura* (1984) es una crónica que relata una cruzada de catalanes de mediados del siglo XIII y las consecuencias de este periplo en la trayectoria vital de un caballero medieval que llega en sus años tardíos a ser senescal del rey.

Historia de un idiota contada por él mismo (1986) sería la cuarta novela de Felix de Azúa y se sitúa en el género de las memorias o biografías noveladas. El relato arranca desde la infancia del protagonista para ir narrando la evolución de la personalidad hacia el cinismo y la provocación del entorno en el que ha vivido. El primer bofetón de su padre, a quien llama el Primer Motor, le lleva a decidir, a los cinco años, ser el perfecto simulador de la felicidad e investigar acerca de su contenido. Su trayectoria juvenil es la de un "enfant-terrible" e implica una crítica feroz a la sociedad que le rodea. El lector, a través de la experiencia existencial del personaje, asiste a la comprobación del vacío de la felicidad. La obra concluye con la afirmación de que el destino humano no tiene más salida que la de "prestar atención y descansar en cada una de las minúsculas revelaciones que se abren a nuestro paso" (página 124); resucita aquí el viejo *carpe diem* de la escritura horaciana.

Diario de un hombre humillado (1987) continúa la línea de la autobiografía en la que la indagación en el "otro yo" sigue siendo una constante; también hay un distanciamiento irónico, eminentemente crítico, para dejar de manifiesto la banalidad del mundo en que vivimos. En el libro se recoge un extraño diario, de solo unos meses, de un individuo de edad madura que decide asumir vidas posibles y

ficticias para revelar la ceniza, el vacío, de todas ellas y, junto con la novela anterior, supone el paso de Azúa de unos textos iniciales densos y difíciles a una descripción desencantada del hombre moderno matizada por la ironía y el humor.

En *Cambio de bandera* (1991), Felix de Azúa se enfrenta con un tema vasco: el de la disolución de los ideales del Nacionalismo en los últimos días de la guerra civil. La novela está escrita a modo de carta que el narrador escribe a la hija del protagonista para contar la historia enlazada con una aventura de guerra y amor, y en *Demasiadas preguntas* (1994) la preocupación política ocupa un lugar primordial. *Momentos decisivos* (2000), su última novela hasta la fecha, se sitúa en una época clave, 1963 o 1964, años neutros de la consolidación del franquismo posteriores a la represión y anteriores a las grandes transformaciones. La novela es expresión de los conflictos y los fracasos de una generación en un país, Cataluña, igualmente derrotado; en ella hay un desprecio por el dinero obscenamente acumulado por los mercaderes de la derrota frente al empobrecimiento y la miseria de gran parte de la población.

En el primer texto seleccionado los *temas* o asuntos de los que habla el protagonista son los de su ingreso en la Universidad, su "militancia política de extrema izquierda" y su experiencia laboral en una factoría de Sabadell y en el segundo cuenta su experiencia de "soldado" durante tres meses realizando el servicio militar. Dado que el contenido global de la novela es la trayectoria cronológica y vital de su principal personaje, los textos se situarían en la etapa juvenil de este que es la que ocupa la mayor parte de la novela (a la infancia le dedica tres capítulos y a la madurez siete).

La novela está *estructurada* en 25 capítulos o secuencias (ya que no están numerados) en los que el narrador expone sus reflexiones sobre momentos decisivos en la vida de un hombre "desdichado" pero que simula ser feliz: su infancia, de la que solo recuerda el tortazo de su padre por decir una palabrota, sus supuestas enfermedades y su permanencia en un colegio religioso durante once años; su juventud, con la experiencia universitaria, política, "proletaria", militar y amorosa; y su madurez, incorporado al mundo laboral como corrector de pruebas de una editorial ("Barras y Estrellas", referencia satírica a la Editorial Seix Barral) que agudiza su sentido crítico y de la que lo despiden por su afición a expresar lo que siente descubriendo

que "nuestra historia, nuestro significado, está construido sobre lo negativo, sobre lo horrible, sobre lo insoportable. Y ese es justamente el contenido de la felicidad" (Página 117). Los textos elegidos pertenecerían a la etapa juvenil del protagonista, primero en la Universidad (capítulo o secuencia cuarta de la novela) y, más tarde, en el servicio militar (capítulo décimo tercero) que solía realizarse entre los 18 y los 22 años.

Los *personajes* de esta historia son el que la cuenta y todos los que se relacionan con él: su padre, los profesores del colegio religioso, Victoria, Pedrito, Susana... En el primero de los textos seleccionados el protagonista, cuyo nombre no se menciona en la novela, aparece como un personaje satírico, mordaz y escéptico que se matricula en la Universidad sin intención de asistir a clase sino de "descubrir nuevos datos sobre una forma reciente de felicidad... la militancia política de extrema izquierda revolucionaria". Luego, y para ser consecuente con su "compromiso", trabaja una semana (de agitador doctrinario) en una factoría de Sabadell instruyendo a los obreros "sobre la miseria que padecían y el futuro feliz que les esperaba, con solo que se dejaran matar un poco", experiencia que le hace desengañarse de sus "camaradas" decidiendo, al final del capítulo, "averiguar algo sobre la felicidad producida por la copulación". Otros personajes aludidos y caracterizados en el texto por el narrador son el Caudillo (Franco) de quien se dice que estaba protegido por la Providencia; el ministro de Educación, Sánchez Bella, hombre banal y feliz; el "Héroe Popular (probablemente el jefe de la facción revolucionaria en la Universidad) que se presentaba "bajo el aspecto de un tornero-fresador con mono azul" o "bajo el aspecto del El Minero Asturiano" sin que ambos "disfraces" convencieran mucho al proletariado; los trabajadores de la fábrica que después de los "discursos políticos" de la célula del protagonista les palmean la espalda y les invitan a ir de putas; y, por último, los camaradas de la extrema izquierda revolucionaria que contravienen sus principios éticos aceptando un sobresueldo del empresario.

En el segundo texto el protagonista es esa especie de "soldado transitorio" que cumple el servicio militar obligatorio, la llamada "mili" y que, fiel a su manera sarcástica de vivir las cosas, acepta con alegría esa "microsociedad perfecta, sin responsabilidades y sometido a actividades pueriles que solo requieren esfuerzo físico". Para él "fueron tres meses de intensísima actividad intelectual", de

oportunidad de desplegar sus dotes especulativas y de seguir meditando, ahondando, sobre el contenido de la felicidad que busca, y se siente "centinela", guardián y representante de todos los seres humanos. Cabe preguntarse si lo que dice el único personaje de este texto es lo que piensa o simplemente se burla de nosotros, lectores ingenuos, que pretendemos encontrarle un sentido a este individuo tan "atípico".

Las cuestiones de la *sociedad* de la época que se reflejan en los textos están anunciadas en el título genérico que le hemos puesto a los mismos: la Universidad, la experiencia proletaria y el servicio militar. Si tenemos en cuenta que el período histórico que abarca la vida del protagonista transcurre entre los años cuarenta y cincuenta y los ochenta, lo que se dice en las dos secuencias seleccionadas resulta muy cercano al lector español de la fecha en que se publicó la novela. Cuando el protagonista entra en la Universidad está en plena efervescencia el movimiento estudiantil antifranquista y la militancia política de extrema izquierda que se menciona en el primer texto, aunque clandestina, es la principal actividad de muchos universitarios que, como se dice también en este texto, esperaban ver saltar por los aires si no a Franco sí a sus más conspicuos ministros. Pero tampoco se salva de esta crítica contra los que mandan el que llama "Héroe Popular", que luego llegaría a ser secretario de uno de los partidos comunistas y que entonces iba de "tornero-fresador con mono azul", ni es más benévolo con sus "camaradas" de extrema izquierda y con él mismo que son capaces de aceptar un dinero extra en su trabajo de falsos obreros de la fábrica.

En cuanto al servicio militar, en la época en que se relatan los hechos constituía una especie de "maldición bíblica" para los jóvenes españoles pues en algunos casos retrasaba su carrera universitaria, en otros les impedía acceder al mundo profesional nada más terminar esta y, en la mayoría de los casos, como los de los que no eran estudiantes, suponía un paréntesis laboral "sin empleo ni sueldo". Pese que al protagonista no parece perjudicarle esta experiencia más que otras de su vida (incluso le sirve para filosofar), sus opiniones parecen coincidir con las de muchos de los "afectados" por esta práctica hoy desaparecida: allí durante meses, permanecen "hombres jóvenes separados de todo contacto sexual femenino, ordenado en castas puras y sin mediaciones, regidos por la más ideal de las representaciones (La Patria; o también la Madre)". Y, además, el

servicio militar "ocupa un tiempo vacío, sin la menor finalidad práctica, y a un precio ruinoso", pero, como dice irónicamente el protagonista, "es una obra de arte que simboliza ingenuamente la impotencia de políticos y militares modernos, incapaces de asumir que ya no son ni políticos ni militares, sino gerentes y ecónomos".

Después de todo lo comentado hasta aquí sobre la personalidad del protagonista, adquiere sentido el *título* de la novela. Como se afirma en la contraportada de la misma, este protagonista "es un idiota del siglo XX. De la segunda mitad del siglo XX, para ser más exactos; lo que conlleva un grado superior y más concentrado de idiotez. Víctima de la insensatez zoológica de la segunda posguerra europea, nuestro personaje se empeña en una afanosa investigación de la felicidad, que le conduce inexorablemente a la ruina". Si tenemos en cuenta una de las definiciones que el Diccionario de la Real Academia da de "idiota" como "tonto, corto de entendimiento", es evidente que este apelativo no cuadra al protagonista; lo demuestran sus reflexiones, sus atinados puntos de vista... Pero si buscamos uno de sus sinónimos, "iluso", con la connotación de "alguien que cree en algo que no existe", entonces el título y el subtítulo cobran todo su valor: estamos ante un hombre de su época, con estudios, comprometido social y políticamente que bucea, a través de su historia, en todos aquellos sucesos o iniciativas que él, ingenuamente, cree que pueden ayudarle a averiguar "el contenido de la felicidad".

Este título nos da la clave del *tipo de narrador* que encontraremos en la novela: un narrador en primera persona que, con humor e ironía, cuenta parte de su vida, aquella que marca su búsqueda de la felicidad, es decir, la infancia, la juventud y la madurez. En apariencia estamos ante una autobiografía: el autor es coetáneo del protagonista; como él, estudió Filosofía, probablemente de pequeño estuvo en un colegio religioso..., pero la forma tan poco convencional de presentar esta autobiografía al lector hace que este dude entre lo que es realidad y lo que es ficción. Y quizá sea ese el mayor acierto de la novela, el que lo que se ofrece como vivencias personales del narrador, por la forma de contarlas, hagan del protagonista un personaje tan ficticio como pudo serlo Lázaro de Tormes que también contó "su vida" desde la infancia a la madurez. De hecho, Holloway[215] afirma que recuerda a esta novela picaresca porque "está narrada en primera persona por un

[215] Obra citada, página 203.

ingenuo, tiene una estructura episódica dividida en 25 capítulos, cada uno tratando satíricamente una faceta de la sociedad actual para revelar sus defectos mediante el abuso y desengaño del protagonista".

Pero lo que más sorprende de esta novela de Felix de Azúa es la manera de contar su historia el "idiota", su *estilo* burlesco, desenfadado y socarrón[216] y su *lenguaje* lleno de reflexiones ingeniosas, de palabras que destaca tipográficamente, de acertados neologismos y de figuras retóricas como la hipérbole, la imagen, la ironía...

En el primer texto seleccionado el narrador designa, metafórica e irónicamente a la Universidad como "la Cualquiercosa española"; a los que luchan en ella los considera "incautos" que, por ser considerados enemigos "de la religión y las buenas costumbres; de la burguesía y la propiedad privada..." tienen que ser, según él, unos "caballeros". La misma ironía aplica a los "graciosisímos ministros" que estos incautos deseaban ver "saltar por los aires" y a su Caudillo "a quien protegía la Providencia por un decreto especial del Señor"; al Héroe Popular, "bajo el aspecto de un tornero-fresador con mono azul"; a los proletarios los cuales desean "alcanzar la desdicha aunque sea al precio de mucho gozo: ganar la lotería, ver partidos de fútbol por la televisión, asaltar un banco..." y con los que él, en su calidad de "agit-prop" (agitador propagandístico) convive en una fábrica de Sabadell en la que olía muy mal. Otros recursos retóricos reseñables en este texto son la *imágenes* metafóricas "petulante personaje embutido de blanco", con que menciona a Fraga y la de "beduinos errantes por la polvareda del futuro" que aplica, perifrásticamente, a los jefes de la izquierda revolucionaria.

Del segundo texto llaman la atención, en primer lugar, las palabras que, suponemos intencionadamente, el escritor resalta en mayúsculas. La primera de ellas, SUBORDINADO, se refiere a que el hecho de investigar sobre el servicio militar es algo menos importante que lo que él, filosóficamente, opina del asunto (y se extiende en disquisiciones sobre Platón y la Ciudad Ideal); "YA NO SON ni políticos ni militares" es como un regaño a los que mantienen esta práctica de la "mili"; ACTIVAS es un adjetivo con el que pretende destacar que las horas, para todos perdidas, del campamento militar,

[216] *Socarrón:* que con palabras aparentemente serias o ingenuas se burla disimuladamente.

para él fueron fructíferas porque podía reflexionar, "aprovecharse DE LO QUE SE PUEDE PENSAR", aunque esto no lo puedan entender ni el brigada ni el cabo primero; ser CENTINELA, en fin, es una actividad que tampoco le inquieta al protagonista: le hace sentirse el guardián del "saber absoluto" que le ayudaría "a combatir los disfraces y mentiras de la apariencia". La *ironía* también se deja notar en este texto cuando se menciona a "La Patria" y "La Madre" como referentes sagrados de los jóvenes reclutas, o cuando dice que la "postura de Firmes es la ideal para la filosofía", postura que ha de observar un filósofo "incluso cuando duerme la siesta". Las *hipérboles* "obra de arte que simboliza ingenuamente la impotencia de políticos y militares modernos", referida al servicio militar, o "el clima de San Clemente, en enero, es suficientemente crudo como para congelar a media docena de reclutas", o "en el colosal silencio SIN Tiempo", aludiendo a la eternidad, son ilustrativas del tono burlón que adopta el narrador en sus reflexiones. Dos *aliteraciones*, "el cielo poco a poco cebreado de cirros de color cinabrio" y "yo ya no era yo", delatan un uso intencionado de las palabras que se potencia con el neologismo "cebreado" (¿a rayas?).

Por último, hay que señalar que el narrador emplea varios registros lingüísticos según la ocasión lo requiera. En el primer texto utiliza más el nivel coloquial con frases hechas propias del mismo como "llamar por su nombre", "así nos luce el pelo"; con sentencias ingeniosas como cuando dice de la sirenita "otro bicho con el sexo hecho un lío"; o con apodos y sobrenombres (al ministro Sánchez Bella dice que lo llaman "la Bella Sánchez"); incluso transcribe una expresión vulgar de los obreros "¿no te jode el estudiante?". Pero no renuncia, en su afán irónico, al empleo de *cultismos* como "conspicuo" referido al jefe de la célula. Por el contrario, en el segundo texto predomina el registro culto, sobre todo cuando ironiza sobre sí mismo ("yo ascendía en mi interior los sucesivos escalones de la abstracción") que, al decir al alférez "sin novedad" piensa que esa frase estaba "aureolada de un significado profundo e ignoto que reducía la necesidad de novedad a la insustancial vida cotidiana".

En *conclusión*, los textos analizados, y la novela entera, son el testimonio particular de una época que conoce muy bien el autor por ser contemporánea suya y de la que el protagonista nos da una visión desencantada e irónica. A lo largo de la novela se investigan conceptos filosóficos del hombre contemporáneo compaginados con

el tratamiento irónico de la historia social española entre los años cuarenta y los ochenta. En el fondo, la búsqueda de la felicidad por parte del protagonista a través de la familia, el compromiso político, el amor y el trabajo, es similar a la de cualquier ser humano, solo que no todos analizamos con igual sentido del humor lo que nos pasa y disfrazamos nuestro sentimiento de ser un "idiota" con la afirmación de nuestro "ego" como defensa en un mundo que no entendemos. Por eso, a veces, nos identificamos con ese "idiota" del siglo XX que investiga sobre algo tan transitorio y efímero como la "felicidad".

La muerte de un pueblo

En realidad, y pese a mis esfuerzos por mantener vivas sus piedras, Ainielle está ya muerto desde hace mucho tiempo. Lo estaba ya cuando Sabina y yo quedamos solos en el pueblo y antes, incluso, de que murieran o se fueran nuestros últimos vecinos. Durante todos estos años, no quise -o no podía- darme cuenta. Durante todos estos años, me resistí a aceptar lo que el silencio y las ruinas me mostraban claramente. Pero, ahora, sé que, con mi muerte, ya sólo morirán los últimos despojos de un cadáver que sólo sigue vivo en mi recuerdo.

Visto desde los montes, Ainielle continúa conservando, pese a todo, la imagen y el perfil que tuvo siempre: la espuma de los chopos, los huertos junto al río, la soledad de sus caminos y sus bordas y el resplandor azul de las pizarras bajo la luz del mediodía o de la nieve. Desde los robledales del camino de Berbusa o desde la collada del monte Cantalobos, las casas aparecen todavía tan lejanas, tan difusas e irreales entre el polvo de la bruma, que nadie podría nunca imaginar, al descubrirlo en la distancia, junto al río, que Ainielle ya es tan sólo un cementerio abandonado para siempre y sin remedio a su destino.

Yo he vivido día a día, sin embargo, la lenta y progresiva evolución de su ruina. He visto derrumbarse las casas una a una y he luchado inútilmente por evitar que ésta acabara antes de tiempo convirtiéndose en mi propia sepultura. Durante todos estos años, he asistido impotente a una larga y brutal agonía. Durante todos estos años, he sido el único testigo de la descomposición final de un pueblo que quizá ya estaba muerto antes incluso de que yo hubiese nacido. Y hoy, al borde de la muerte y del olvido, todavía resuena en mis oídos

el grito de las piedras sepultadas bajo el musgo y el lamento infinito de las vigas y las puertas al pudrirse.

La primera en cerrarse había sido la de Casa Juan Francisco. Hace ya muchos años, cuando yo todavía apenas era un niño. De la casa recuerdo su vieja portalada, los balcones de hierro, el huerto donde, a veces, solíamos escondernos en nuestras correrías y juegos infantiles. De la familia, solamente los ojos de una hija. Recuerdo exactamente, sin embargo, el día en que marcharon: una tarde de agosto, por la senda de Broto, con los baúles y los muebles atestando el carro de las mulas. Yo estaba con mi padre en el puerto de Ainielle, cuidando las ovejas. Sentados en la hierba, les vimos pasar cerca de nosotros, entre los aliagares[217], y perderse en la tarde camino de Escartín. Recuerdo que mi padre permaneció en silencio largo rato. De espaldas al rebaño, miraba hacia el camino como si ya entonces supiera lo que, a partir de aquella tarde, habría de ocurrir. Yo sentí, de repente, una enorme tristeza y, tumbado en la hierba, comencé a silbar.

La marcha de los de Casa Juan Francisco fue el comienzo tan sólo de una larga e interminable despedida, el inicio de un éxodo imparable que, dentro de muy poco, mi propia muerte convertirá en definitivo. Lentamente, al principio, y, luego ya, prácticamente en desbandada, los vecinos de Ainielle -como los de tantos otros pueblos de todo el Pirineo- cargaron en sus carros las cosas que pudieron, cerraron para siempre las puertas de sus casas y se alejaron en silencio por los senderos y caminos que van a tierra baja. Parecía como si un extraño viento hubiese atravesado de repente estas montañas provocando una tormenta en cada corazón y en cada casa. Como si un día, de pronto, las gentes hubieran levantado sus cabezas de la tierra, después de tantos siglos, y hubieran descubierto la miseria en que vivían y la posibilidad de remediarla en otra parte. Nadie volvió jamás. Nadie volvió siquiera para llevarse algunas de las cosas que aquí se habían dejado. Y, así, poco a poco, igual que muchos pueblos del contorno, Ainielle fue quedándose vacío, solitario y vacío para siempre.

Hubo en aquellos años algunas despedidas que todavía recuerdo con especial tristeza; deserciones que, por inesperadas, dejaron en su día entre quienes nos quedábamos un vacío aún mayor que el

[217] *Aliaga*: planta arbustiva, lampiña, con ramas espinosas en su extremo y fuertes espinas laterales.

habitual. Recuerdo, por ejemplo, la de Amor, arrastrada prácticamente por sus hijos hacia una tierra que ella nunca quiso ver. O la de Aurelio Sasa, el de la Casa Grande, cuando tan sólo hacía unos días que acababa de enterrar a su mujer. O la del mismo Andrés. De todas las despedidas de aquel tiempo, sin embargo, aún por encima incluso de la de mi propio hijo o de aquella última de Julio que suponía ya el final para Sabina y para mí, fue la de Adrián el Viejo la que más me impresionó.

Era el año cincuenta. Quedábamos aquí ya sólo tres vecinos: Julio, Tomás Gavín y yo. Todos desperdigados por el pueblo entre las numerosas casas cerradas o en ruinas. Todos rendidos ya a la evidencia de que Ainielle se moría. Adrián hacía ya algún tiempo que vivía conmigo y con Sabina en nuestra casa. Él no tenía ninguna. Durante más de medio siglo, había trabajado de criado en la de Lauro y, cuando o éstos se marcharon, Adrián se quedó solo, como un perro sin dueño, sin casa, sin familia y sin trabajo. Sabina y yo le recogimos, más por compasión y lástima que por lo que el pobre viejo pudiera ya ayudarnos. Pero él, agradecido, igual que si de un perro se tratara, se esforzaba cada día en pagar con su trabajo el techo y la comida que le dábamos. Adrián era de Cillas, cerca de Basarán, y había llegado a Ainielle a emplearse de criado cuando apenas era un niño todavía. Desde entonces, nunca más volvió a salir de aquí. Ni siquiera en la guerra, cuando el pueblo fue evacuado. Aquel año, él se quedó aquí solo, cuidando las ovejas de su casa y a merced de los continuos bombardeos que batían estos montes, entonces estratégicos por su proximidad a la frontera y al ferrocarril de Sabiñánigo. Pero, ahora, Adrián era ya viejo, le habían abandonado como a un perro tras una vida entera de trabajo y de fidelidad a una familia y a una casa y, sin lugar alguno al que poder acudir ya ni nadie que pudiera acogerle en otra parte, era, de todos, el que sin duda más temía quedarse otra vez solo, ahora para siempre, contemplando la muerte de una aldea que ni siquiera era la suya. En realidad, él nunca me lo dijo -Adrián apenas solía hablar y, mucho menos, manifestar sus sentimientos y temores-; pero yo lo adivinaba en la melancolía interminable de sus ojos y en la cortina de silencio que la noche levantaba entre nosotros mientras el viento silbaba por las calles y los troncos agonizaban lentamente entre las llamas. Él se sentaba siempre junto al fuego, después de haber guardado las ovejas y cenado, y se quedaba allí, sin apenas dirigirnos la palabra, hasta que el sueño le rendía, no me importaba. Me había acostumbrado a su silencio y a su

presencia muda y casi inmóvil en el extremo del escaño, sabía que él estaba con nosotros, acompañándonos en este último tramo de la vida que todos ya intuíamos inmensamente amargo y solitario, y suponía que eso mismo era también lo que él pensaba.

La noche en que se fue, Adrián se quedó solo en la cocina hasta muy tarde. Yo me acosté a las doce, igual que de costumbre, sin haber notado en él absolutamente nada extraño, nada que me pudiera delatar la decisión que, sin duda, hacía algún tiempo había tomado. Incluso, hablamos -recuerdo todavía- de levantarnos pronto al día siguiente para arreglar el cierre de una borda que el viento había roto aquella tarde. Pero, por la mañana, ya no estaba. Adrián se había marchado llevándose consigo las pocas cosas que tenía en propiedad tras una larga vida de trabajo. Nunca volvimos a tener noticias suyas. Nunca llegamos a saber a dónde se había ido ni si aún estaba vivo todavía. Sólo, algún tiempo después, cuando ya prácticamente le habíamos olvidado, Gavín encontró un día su maleta, oculta entre unas zarzas, podrida por la lluvia, en el camino viejo de los contrabandistas.

Mientras Gavín y Julio siguieron en Ainielle, los tres luchamos juntos para evitar que el pueblo sucumbiera a su abandono antes de tiempo. Gavín estaba solo, sin familia, pero con Julio seguían todavía sus dos hijos y su hermano y, entre todos, limpiábamos las presas, desbrozábamos los huertos y las calles, recomponíamos los muros y las empalizadas o, incluso, en ocasiones, apuntalábamos las vigas y revocábamos las grietas de las casas que empezaban ya a mostrarse amenazadas de ruina. Fueron años difíciles, años de soledad y de desesperanza. Pero, también, y quizá por ello mismo, años que despertaron en nosotros un sentido de la solidaridad y la amistad que hasta entonces ignorábamos. Todos éramos conscientes de nuestra indefensión ante la cólera del tiempo y del invierno en la montaña, nos sabíamos solos y olvidados en medio de una tierra que ya nadie transitaba y esa misma indefensión nos acercaba y nos unía más aun que la amistad y que la sangre. Los tres nos ayudábamos mutuamente en el trabajo, compartíamos los pastos que antes fueran de todos los vecinos y, por las noches, después de haber cenado, nos reuníamos todos en una misma casa para pasar la noche junto al fuego charlando y recordando.

Todos éramos conscientes, sin embargo, de que aquello no era más que una ilusión, una tregua temporal y pasajera en una larga guerra de la que uno de nosotros iba a ser la víctima siguiente cualquier día. La víctima siguiente fue Gavín. Le encontramos muerto en casa una mañana, sentado en la cocina, con el último cigarro sujeto todavía entre los labios. El viejo se había muerto igual que había vivido: completamente solo, sin que nadie lo notara. Con él se terminaba la historia de una casa, quizá la más antigua, y, también, la única esperanza que Julio y yo teníamos de no quedarnos solos en Ainielle cualquier día.

Julio se fue al final de aquel mismo verano, sin recoger casi sus cosas, como si temiera que yo pudiera adelantarme. Ni siquiera me lo dijo hasta el último momento, la víspera de la partida, cuando ya estaban cargando los muebles en el carro. Recuerdo que esa noche, había una calma extraña por las calles. Sabina y yo cenamos en silencio, sin mirarnos, y luego yo marché a esconderme en el molino. Fue una noche muy triste, la más triste quizá de cuantas noches he vivido. Durante varias horas, permanecí sentado en un rincón, envuelto en la penumbra, sin conseguir dormirme ni olvidar la última mirada de Julio al despedirse. A través de la ventana, podía ver el portalón hundido y devorado por el musgo del molino y los reflejos temblorosos de los chopos sobre el río: inmóviles, solemnes, como columnas amarillas bajo la luz mortal y helada de la luna. Todo estaba en silencio, envuelto en una paz tan densa e indestructible que acentuaba más aún la desazón que yo sentía. A los lejos, sobre la línea de los montes, los tejados de Ainielle flotaban en la noche como las sombras de los chopos sobre el agua. Pero, de pronto, hacia las dos o las tres de la mañana, un viento suave se abrió paso por el río y la ventana y el tejado del molino se llenaron de repente de una lluvia compacta y amarilla. Eran las hojas muertas de los chopos, que caían, la lenta y mansa lluvia del otoño que de nuevo regresaba a las montañas para cubrir los campos de oro viejo y los caminos y los pueblos de una dulce y brutal melancolía. Aquella lluvia duró sólo unos minutos. Los suficientes, sin embargo, para teñir la noche entera de amarillo y para que, al amanecer, cuando la luz del sol volvió a incendiar las hojas muertas y mis ojos, yo hubiese ya entendido que aquella era la lluvia que oxidaba y destruía lentamente, otoño tras otoño y día a día, la cal de las paredes y los viejos calendarios, los bordes de las cartas y de las fotografías, la maquinaria abandonada del molino y de mi corazón.

A partir de aquella noche, el óxido fue ya mi única memoria y el único paisaje de mi vida. Durante cinco o seis semanas, las hojas de los chopos borraron los caminos y cegaron las presas y entraron en mi alma como en las habitaciones vacías de las casas. Luego, ocurrió lo de Sabina. Y, como si el propio pueblo fuera ya una simple creación de mi mirada, la herrumbre y el olvido cayeron sobre él con todo su poder y toda su crueldad. Todos, incluso mi mujer, me habían abandonado, Ainielle se moría sin que yo pudiera ya tratar siquiera de evitarlo y, en medio del silencio, como dos sombras extrañas, la perra y yo seguíamos mirándonos, pese a saber que ninguno de los dos tenía la respuesta que buscábamos.

Lentamente, sin que apenas pudiera darme cuenta, la herrumbre comenzó su avance indestructible. Poco a poco, las calles se llenaron de zarzas y de ortigas, las fuentes desbordaron sus cauces primitivos, las bordas sucumbieron bajo el peso del silencio y de la nieve y las primeras grietas empezaron a asomar en las paredes y en los techos de las casas más antiguas. Yo nada podía hacer por evitarlo. Sin la ayuda de Julio y de Gavín -y, sobre todo, sin el rescoldo de esperanza que, entonces, todavía mantenía-, yo estaba ya a merced de lo que el óxido y la hiedra quisieran depararme. Y, así, en apenas unos años, Ainielle fue quedando convertido en el terrible y desolado cementerio que ahora, todavía, puedo ver a través de la ventana.

Salvo la de Gavín, que un rayo atravesó de arriba abajo cuando aún prácticamente estaba intacta, el proceso de destrucción siempre era el mismo, e igual de irreparable, en cada casa. El moho y la humedad roían en silencio, primero, las paredes, más tarde, los tejados, y, luego ya, como si de una lenta lepra se tratara, el esqueleto descarnado de las vigas en que aquellos se apoyaban. Después, aparecían los líquenes silvestres, las negras garras muertas del musgo y la carcoma, y, al fin, cuando la casa entera estaba ya podrida hasta sus últimas sustancias, el viento o una nevada acababan arrumbándola. Yo escuchaba en la noche el crujido del óxido, la oscura podredumbre del moho en las paredes, sabiendo que, muy pronto, sus brazos invisibles alcanzarían también mi propia casa. Y, a veces, cuando la lluvia y la ventisca arreciaban detrás de los cristales y el río retumbaba como un trueno en la distancia, de repente, me despertaba en medio de la noche el estruendo brutal de una pared al desplomarse.

La primera en hundirse fue la cuadra de Casa Juan Francisco. Llevaba tanto tiempo abandonada, hacía tantos años de aquella tarde de verano en que mi padre y yo contemplamos la partida, entre los aliagares del camino de Escartín, del carro con las mulas que hasta entonces la habían habitado, que no pudo resistir su abandono por más tiempo y se desplomó de pronto, una noche de enero, en medio de la nieve, como un animal muerto de un disparo. El resto de la casa se derrumbó al año siguiente, al poco tiempo de morir Sabina, arrastrando consigo en su caída la cuadra y la leñera de Santiago. Hubieron de pasar más de tres años hasta que la del propio Lauro confirmara la catástrofe. Pero, luego, poco a poco, casi en el mismo orden en que habían sido abandonadas, fueron hundiéndose una a una la de Acín, la de Goro, la de Chano, y, así, prácticamente, la mayoría de las casas.

Cuando atacó a la mía, yo hacía ya algún tiempo que sabía que la muerte me estaba rodeando. Estaba en las paredes de la iglesia y en el huerto, en el tejado de Bescós y en las ortigas de la calle. Pero, hasta que una grieta abierta en la ventana de la cuadra me avisó de que las vigas del pajar empezaban a ceder, no llegué realmente a sospechar que la herrumbre y la muerte habían penetrado en esta casa. Cuando lo descubrí, me quedé desconcertado, confuso, sorprendido, incapaz de comprender que pudiera derrumbarse antes, incluso, de que yo la abandonase. Durante algunos meses, conseguí detener el avance de la grieta apuntalando la ventana con maderos y con vigas traídas de otras casas. Pero, en seguida, la grieta se abrió por otro lado, más ancha y más profunda todavía, cuarteando la pared de arriba abajo y haciendo inútil ya cualquier intento de evitar lo irremediable. Un día de diciembre, hará ahora cuatro años, el pajar se vino abajo. La podredumbre había minado por completo la estructura del tejado y el agua y la ventisca habían terminado de arrumbarlo. Saqué las pocas cosas que allí había -la leña, los aperos, las arcas donde un día se guardaran la harina y el forraje del ganado- y las amontoné por las habitaciones de la casa dispuesto a librar ya, atrincherado entre sus muros, la que, sin duda, había de ser mi última batalla.

Desde entonces a hoy, la muerte ha ido avanzando tenaz y lentamente por los cimientos y las vigas interiores de la casa. Sin vértigo. Sin prisa. Sin compasión ninguna. En sólo cuatro años, la hiedra ha sepultado el horno y la panera y la carcoma ha corroído por completo las vigas del portal y el cobertizo. En sólo cuatro años, la

hiedra y la carcoma han destruido el trabajo de toda una familia y todo un siglo. Y ahora las dos avanzan juntas, por las maderas ya podridas del viejo corredor y del tejado, en busca de esas últimas sustancias que aún sostienen el peso y la memoria de la casa. Esas sustancias viejas, cansadas, amarillas -como la lluvia en el molino aquella noche, como mi corazón ahora y mi memoria- que, un día, tal vez muy pronto ya, se pudrirán también del todo y se desmoronarán, al fin, en, medio de la nieve, quizá conmigo dentro todavía de la casa.

Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*[218]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y su obra: lugar que ocupa esta novela en el conjunto de la misma.
1.2. Marco espacio-temporal de la novela: su importancia para el contenido del relato.

2. Análisis del contenido
2.1. Tema del capítulo seleccionado: relación con el argumento de la obra.
2.2. Personajes: caracterización y función.
2.3. Aspectos de la sociedad española que se reflejan en el texto.
2.4. El título: sentido y función.

3. Análisis de la forma
3.1. Modalización o punto de vista: tipo de narrador y persona narrativa.
3.2. Tipologías textuales empleadas: sus características en el texto.
3.3. Lenguaje y estilo.

4. Conclusión

[218] Barcelona, Seix Barral, 1988. Paginas 75-84 (Capítulo 9). El título dado al fragmento es nuestro.
Argumento: La novela cuenta la última noche del último habitante de un pueblo abandonado del Pirineo de Huesca. En su monólogo, este superviviente va recordando a las gentes que vivieron, murieron o abandonaron el pueblo, mientras intenta explicar por qué él se quedará allí hasta el final.

Comentario

Julio Llamazares nació en 1955 en Vegamián, de la provincia de León, poco antes de que el pueblo quedase inundado por el embalse de Perma. Tuvo una niñez repartida entre la formación clásica en sus lecturas por ser hijo de maestro y alumno interno en un colegio de frailes, y su afición desde niño a las novelas del Oeste. Licenciado en Derecho, abandonó pronto la abogacía para dedicarse al periodismo en prensa, radio y televisión. También es guionista de cine. Vive en Madrid pero en su obra, se remite a sus viajes y a su origen leonés. Su escritura refleja una gran sensibilidad hacia la naturaleza y hacia un modo de vida que tiende a desaparecer.

Su primera novela, *Luna de lobos* (1985), que obtuvo una excelente acogida de crítica y público, trata de las vicisitudes por las que atraviesa un grupo de combatientes del ejército republicano (los "maquis") una vez terminada en Asturias la guerra civil, huidos por las montañas de la cordillera cantábrica, sin posibilidad de marcharse hacia otro sitio mejor. La obra está inspirada en casos reales.

En 1988 publica la novela objeto de este comentario, *La lluvia amarilla* (segunda obra, por tanto, en su trayectoria narrativa) que, como la anterior, fue finalista del Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Narrativa y que es el monólogo del último habitante de un pueblo abandonado del Pirineo aragonés. Su voz, a las puertas de la muerte, evoca a otros habitantes desaparecidos del pueblo, que lo abandonaron o murieron. Estas dos novelas, junto con *El río del olvido*, presentan unos motivos coincidentes aunque se desarrollan en anécdotas distintas: la soledad, la persecución, la aplastante prepotencia de la civilización tecnológica..., en definitiva, una problemática profundamente humana.

La siguiente novela, *Escenas del cine mudo* (1994), al hilo de un álbum de fotografías, relata la infancia del narrador en una remota aldea minera leonesa. Su biografía se mezcla con el paisaje, las bocaminas, los pozos, las escombreras y las dos únicas diversiones que había en aquel lugar: el baile y el cine.

El cielo de Madrid (2005) describe el periplo por el "purgatorio" de un pintor desde el territorio peligroso que representa la noche

madrileña hasta el infierno del éxito. El cielo madrileño representa los sueños de un grupo de artistas y amigos que buscan triunfar en la vida a través del éxito o del fracaso y que se reúnen en un pequeño bar del barrio de Malasaña llamado el Limbo.

Julio Llamazares se inició en la poesía; en un principio perteneció al grupo poético "Barro" y, más tarde, fue fundador de los "Cuadernos Leoneses de Poesía". Sus poemas, publicados con frecuencia en revistas literarias, han sido recogidos en las antologías *Las voces y los ecos* y *Poesía épica española*. Su primer poemario, *La lentitud de los bueyes* (1979), fue galardonado con el premio Antonio González de Lama. En abril de 1982 obtuvo el IV Premio de Poesía Jorge Guillén por su obra *Memoria de la nieve*.

También ha prestado atención a la literatura de viajes con *El río del olvido* (1990), que narra el viaje que realizó a pie por la ribera del Cusueño (León) en 1981, *Tras os montes* (1998) y *Cuaderno del Duero* (1999), crónica del viaje a lo largo de las provincias que recorre este río, y al relato breve con dos libros: *En mitad de ninguna parte* (1995) y *Tres historias verdaderas* (1998). Su obra ensayística está formada por *El entierro de Genarín* (1981), *En Babia* (1991), *Nadie escucha* (1993) y *Los viajeros de Madrid* (1998).

En general, la obra de Julio Llamazares se caracteriza por su intimismo, el uso de un lenguaje preciso y el exquisito cuidado de las descripciones. El autor da vuelta a la realidad para crear sus ficciones en la que personajes anónimos muestran cómo es la vida; su coherencia estilística en la búsqueda de un universo elemental perdido le ha valido el reconocimiento de crítica y público.

El marco *espacio-temporal* de *La lluvia amarilla* es Ainielle, un pueblo del Pirineo de Huesca que, a partir de los años 50, va despoblándose paulatinamente en el curso de veinte años hasta que queda, a la muerte de su único habitante, definitivamente vacío. Según constata el autor, Ainielle existe; "en el año de 1970 quedó completamente abandonado, pero sus casas aún resisten, pudriéndose en silencio, en medio del olvido y de la nieve, en las montañas del Pirineo de Huesca que llaman Sobrepuerto" (página 7).

Es interesante señalar que la idea de la novela surgió como consecuencia de un suceso circunstancial. En el año 1983 se rodaba

un largometraje en la región leonesa al que asistía Llamazares; uno de los numerosos pantanos de la región había sido vaciado por razones técnicas y "en la vacía barriga de un pantano" apareció su pueblo de origen, Vegamian. Como dice Carlón[219], "Se trata de su primer viaje hacia atrás en el tiempo. Entre aquel deterioro alucinante el autor pasea, en un recorrido *de profundis,* entre las casas y calles detenidas que le vieron nacer, la escuela donde su padre era maestro, la plaza con la fuente ahora terriblemente seca... sin duda esta experiencia marcará el resto de su obra". Afirma también Carlón[220] que "De hecho *La lluvia amarilla* fue concebida en un primer momento sobre la idea de un pueblo abandonado en las montañas leonesas y solamente en una elaboración posterior fue cambiada por razones estratégicas de lugar y trasplantada a un pueblo pirenaico de la provincia de Huesca". A esta motivación espacial habría que añadirle la humana: "unas cartas encontradas en un pueblo abandonado que le sugieren al autor la idea de contar la historia de un pueblo desde los vestigios personalizado en un protagonista cuyo proceso sigue, en realidad, las mismas leyes del hacia atrás que emplea en su libro de viajes"[221].

En cualquier caso, resulta evidente que la elección de un pueblo abandonado como marco espacial para la novela influye en su contenido pues la desolación del protagonista, su monotemático recuento de la gente que se fue de una manera u otra, no serían los mismos en un lugar donde hubiera habitantes, vida..., donde no tuviera que ver, diariamente, la muerte de las casas y el crecimiento de la maleza alrededor de las mismas. Este lugar, tan apreciado por él que lo ha elegido como su tumba, recuerda el mundo fantasmagórico de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo puesto que a lo largo de la novela existen momentos en los que no sabemos dónde están las fronteras entre la vida y la muerte.

El *tema* del capítulo elegido para su comentario es el relato de "la lenta y progresiva evolución" de la ruina de un pueblo. Ruina que el narrador ha ido viendo, tratando de evitar, primero con su amigo Julio, sus dos hijos y su hermano limpiando y recomponiendo las casas abandonadas, después solo, contemplando cómo hasta su propia casa se derrumba aún antes de su propia muerte. La evolución

[219] CARLÓN José, *Sobre la nieve. La poesía y la prosa de Julio Llamazares,* Madrid, Espasa-Calpe, 1996. Páginas 15 a 17.
[220] Obra citada, página 14.
[221] Obra citada. Página 26.

de esta ruina y abandono, en paralelo con el deterioro progresivo, mental y psíquico, del protagonista, constituye el hilo argumental de toda la novela. El texto seleccionado refleja ambos motivos; el narrador empieza afirmando que Ainielle "está ya muerto desde hace mucho tiempo" y que él ha visto derrumbarse las casas una a una después del paulatino abandono o muerte de sus habitantes. La última es la suya que se desmoronará, dice, "tal vez muy pronto ya" con él "dentro todavía".

El único *personaje* que tiene una presencia activa en el capítulo es el protagonista, cuyo nombre no conocemos, que es el motor y el que da sentido al relato encarnando la figura de un superviviente del mundo rural. En su monólogo existen referencias explícitas al papel del recuerdo como elemento fundamental de la existencia. Así lo vemos cuando al final del primer párrafo, al referirse al pueblo, afirma: "sé que, con mi muerte, ya solo morirán los últimos despojos de un cadáver que solo sigue vivo en mi recuerdo". Es el recuerdo de lo que fue la Casa Juan Francisco en su niñez: "el huerto donde, a veces, solíamos escondernos en nuestras correrías y juegos infantiles"; y el momento en que, estando con su padre, vieron marcharse a la familia de allí. Es también el recuerdo del "inicio de un éxodo imparable" que fue dejando a Ainielle, como a otros pueblos del Pirineo, "vacío, solitario y vacío para siempre"; la marcha de Amor "arrastrada prácticamente por sus hijos hacia una tierra que ella nunca quiso ver"; la del reciente viudo Aurelio Sasa; la de su hijo Andrés...

Este hombre sin nombre está solo con sus recuerdos desde el principio del libro sabiendo que es el último y definitivo habitante de Ainielle y que, con su muerte, desaparecerá todo su mundo. En su "diario de un Robinson Crusoe totalmente al revés", como dice Carlón, rememora continuamente a sus seres queridos desaparecidos: su hija Sara, su mujer Sabina, su hijo Camilo, probablemente muerto en la guerra... Incluso convive con el fantasma de su madre y de su mujer (que se suicidó cuando quedaron los dos solos en el pueblo); son sus nombres y sus recuerdos los que le hacen subsistir en medio de esa soledad absoluta, los que lo convierten en el guardián de una civilización perdida, de un espacio y unos años que parecen haberse detenido en la noche de los tiempos.

En el texto, el protagonista habla de algunos de los antiguos pobladores de Ainielle: de su padre, mirando hacia el camino cuando

se marcha la primera familia "como si ya supiera lo que, a partir de aquella tarde, habría de ocurrir"; de una mujer, Amor, que se marchó a la fuerza del pueblo; de Aurelio Sasa, que se fue a los pocos días de morir su mujer; de Adrián el Viejo que, cuando se quedó sin trabajo (era criado de una de las familias "desertoras") fue recogido por él mismo y su mujer hasta que un día desapareció; de Gavín y Julio los cuales, junto al narrador, trataron de mantener "vivo" al pueblo hasta que el primero murió y el segundo se fue; de Sabina; de la perra... Todos estos personajes han encontrado una salida dejando solo al pueblo, integrándose en la nada o en la civilización; todos han ido abandonando un lugar que ahora es de muerte y en el que solo queda el protagonista el cual, a través de su memoria, se empeña en demostrarnos que también fue un lugar de vida mientras imagina qué harán con él los del pueblo vecino cuando lo encuentren muerto en su casa.

El primer aspecto de la *sociedad española* que se refleja en el texto y que hemos puesto como título del mismo es la muerte de un pueblo, la desaparición de un punto de la geografía rural de nuestro país. Da igual que el pueblo que inspiró al autor para su historia sea el de su infancia sepultado por una presa; el pueblecito pirenaico del relato, Ainielle, también ha sido sepultado por el olvido. Olvido necesario para los que abandonan su *locus amoenus* natal e intentan adaptarse en la ciudad a la que "huyen" cuando la supervivencia con sus ancestrales modos de vida se hace imposible. Es lo mismo que ocurre en otros libros que hemos analizado ubicados en el espacio rural: el futuro, el progreso, la vida... están más allá de las fronteras que separan lo natural de lo artificial, lo voluntariamente aceptado de lo necesariamente asumido. Y, en medio del éxodo progresivo, un solo hombre permanece como testigo del abandono, firme en su decisión de morir donde nació, fiel a unos valores que para él se desvanecerían si se fuera y que prefiere conservar en su mundo de fantasmas, de ausencias y de olvidos.

El capítulo elegido, y prácticamente toda la novela, es una mirada sobre un paisaje humano cuyo destino no es otro que la destrucción. Y en esa mirada presente, pasada y futura, el protagonista se alimenta del recuerdo de otros momentos cuando todavía no estaba solo, cuando otros seres resistían con él al desmoronamiento de su entorno social y vital. Esos otros seres fueron Adrián el Viejo, que vivió con el matrimonio porque no tenía ni casa, ni familia, ni trabajo, después de

haber ejercido de criado cincuenta años con una familia que se fue: "le habían abandonado como a un perro tras una vida entera de trabajo y de fidelidad a una familia y a una casa"; y Gavín y Julio que, junto a su familia y al protagonista, retuvieron durante un tiempo la ruina del pueblo limpiando las presas, arreglando los huertos y las calles, cubriendo las grietas de las casas..., en un afán solidario por impedir el fin inevitable. Gavín muere y Julio se marcha; Sabina no podrá resistir la soledad y se suicida; ahora no hay ninguna persona en el pueblo salvo el narrador y con él desaparecerá el último "poblador" (como denomina Carlón a los habitantes del pueblo) de un modo de civilización "natural" que ya no tiene razón de ser.

El *título* de la novela, *La lluvia amarilla*, es una metáfora con distintos significados para el protagonista como podemos comprobar en la misma. Así, en la página 51, la identifica con el paso del tiempo: "El tiempo es una lluvia paciente y amarilla que apaga, poco a poco, los fuegos más violentos". En la página 81 (del capítulo que comentamos) simboliza el recuerdo, la tristeza ("Eran las hojas muertas de los chopos, que caían, la lenta y mansa lluvia del otoño que de nuevo regresaba a las montañas para cubrir los campos de oro viejo y los caminos y los pueblos de una dulce melancolía"), después, al amanecer, se da cuenta de que "aquella era la lluvia que oxidaba y destruía lentamente, otoño tras otoño y día a día, la cal de las paredes y los viejos calendarios, los bordes de las cartas y de las fotografías, la maquinaria abandonada del molino y de mi corazón", es decir, la destrucción. Y la última señal de esta destrucción es su propia muerte de la que dice, en el último capítulo (página 139): "nunca le tuve miedo. Ni siquiera de niño. Ni siquiera la noche en que la lluvia amarilla me enseñó su secreto".

Lo que se cuenta en el texto seleccionado, y en toda la novela, se hace desde un solo punto de vista: el del *narrador* en primera persona que es, a la vez, el protagonista de esta historia de desolación y abandono. Desde esa misma desolación y abandono, el monólogo ininterrumpido que ocupa las ciento cuarenta y tres páginas de la novela nos sumerge en un mundo antiguo, atemporal (pese a su exacta ubicación cronológica), del que solo sabemos que estuvo habitado en algún momento por los recuerdos del personaje. El poeta que también es Llamazares se ha desdoblado en este personaje "primitivo" con un lirismo que tal vez no posee por su condición de hombre rural, pero que convierte su relato en la epopeya de un

pueblo, de una forma de vida que ya no existe: la de la total identificación del hombre con su entorno.

La *tipología textual* dominante y casi exclusiva es la narración. Y decimos "casi" porque entre los hechos que cuenta el protagonista en este capítulo, a veces se le "escapa" algún retazo de descripción con el que intenta dibujar la naturaleza del lugar que él no ha querido abandonar. Así, en el segundo párrafo, nos habla del "perfil" de Ainielle: "la espuma de los chopos, los huertos junto al río, la soledad de sus caminos y sus bordas y el resplandor azul de las pizarras bajo la luz del mediodía o de la nieve". En el párrafo en el que cuenta la marcha de Julio, describe lo que ve a través de la ventana: "el portalón hundido y devorado por el musgo del molino y los reflejos temblorosos de los chopos sobre el río: inmóviles, solemnes... A lo lejos, sobre la línea de los montes, los tejados de Ainielle flotaban en la noche...". También describe la ruina física del núcleo urbano del pueblo (tercer párrafo) cuando dice que "las calles se llenaron de zarzas y de ortigas, las fuentes desbordaron sus cauces primitivos, las bordas sucumbieron bajo el peso del silencio y de la nieve y las primeras grietas empezaron a asomar en las paredes y en los techos de las casas más antiguas". Poco a poco, este será el aspecto de todas las que antaño fueron viviendas, incluida la del narrador en la que "en solo cuatro años, la hiedra ha sepultado el horno y la panera y la carcoma ha corroído por completo las vigas del portal y el cobertizo. En solo cuatro años la hiedra y la carcoma han destruido el trabajo de toda una familia y de todo un siglo". Estas descripciones y toda la narración contenida en el capítulo desembocan en la idea que resumía el título que le dimos al mismo: la muerte de un pueblo.

Con respecto al *lenguaje* y al *estilo*, consideramos que constituyen uno de los mayores aciertos de esta breve novela. El primero por su sencillez al tiempo que contundencia: el narrador dice lo que quiere decir y del modo que desea decirlo; el segundo, por sus resonancias poéticas presentes no solo en el ritmo de la prosa, encabezando cada párrafo con frases breves que sirven de preliminares al contenido de los mismos e incluso se disponen de forma anafórica en su interior, sino también por la intencionada longitud de los párrafos, entre once y diecisiete líneas los más breves. Resulta de una indudable maestría repetir la misma idea (el abandono del pueblo) durante veinte capítulos sin que el lector se aburra; para ello es imprescindible centrar la lectura en la belleza del continente y convertir el contenido

en la anécdota que lo sustenta y eso es lo que consigue Llamazares con sus veinte variaciones sobre el mismo tema.

Para lograr lo anterior, aparte de la acertada elección del léxico que, como hemos señalado, trasciende la probable capacidad lingüística de un hombre rural, el narrador se sirve de determinados recursos literarios que hacen más gráfico su relato. Entre estos recursos se pueden localizar *personificaciones* ("Ainielle está ya muerto" –que se repite dos veces-, "el grito de las piedras sepultadas bajo el musgo", "el viento silbaba por las calles", "un viento suave se abrió paso por el río", "la muerte ha ido avanzando tenaz y lentamente"...), *imágenes* referidas, sobre todo, al pueblo ("un cadáver que solo sigue vivo en mi recuerdo", "Ainielle ya es tan solo un cementerio"...), *metáforas* ("la melancolía interminable de sus ojos" –refiriéndose a Adrián-, "una tregua temporal y pasajera en una larga guerra" –la de la destrucción del pueblo-, "para cubrir los campos de oro viejo", "el esqueleto desgarrado de las vigas"...), *comparaciones* ("Parecía como si un extraño viento hubiese atravesado...", "Adrián se quedó solo, como un perro sin dueño" –la repite tres veces-, "los chopos... como columnas amarillas bajo la luz mortal y helada de la luna", "el río retumbaba como un trueno en la distancia", "se desplomó... como un animal muerto de un disparo"...), y alguna *hipérbole* ("larga y brutal agonía", "el portalón hundido y devorado por el musgo del molino"...). Todos estas figuras, unidas a las frecuentes repeticiones de palabras e ideas contribuyen a resaltar la impresión de desolación que produce un pueblo al que han abandonado sus habitantes, un pueblo que tuvo vida y que ahora es solo un fantasma perdido entre las montañas.

Es difícil resumir en pocas palabras la *conclusión* que sacamos de la lectura y el análisis de esta novela. Tal vez, en esencia, lo que se cuenta en ella no sea más que una especie de homenaje poético de su autor hacia esos pueblos de España que se han "esfumado" en aras del progreso o por un simple cambio del modo de civilización. En el fondo, el hombre está solo consigo mismo en el campo o en la ciudad, depende de sus alternativas vitales. Las del protagonista de la historia estaban centradas en Ainielle y por eso acompaña a su ruina hasta el final. Su nostalgia, la del autor y la de todos los que conocen o han conocido lugares en los que la vida parece haberse detenido, idealiza un lugar que, además, está plagado de recuerdos. Pero Llamazares no pretende mostrarnos un paraíso perdido sino la vivencia de una persona que eligió si no vivir sí morir en el mismo

sitio. No es, por tanto, el libro, una panegírico de esa persona y de ese pueblo, sino un retrato duro y real de la desaparición de ambos.

Un matrimonio "convencional"

A Prudencia le molesta mucho que su marido la trate de ignorante. Porque una, aunque no tenga estudios, ignorante ignorante no es. Él se cree muy instruido porque escucha la radio todo el día y lo que le pasa es que tiene la cabeza llena de ideas de otros. Todo va bien si oye siempre los mismos programas, pero cuando los cambian menudo lío se hace el pobre. Y también piensa que es más ilustrado que ella porque lee siempre el periódico mientras cenan. Se sonríe, si Prudencia le hace un comentario, con aire de superioridad y casi con desprecio. ¿Qué entenderás tú? Y digo yo, como de sus cosas no habla con ella, para qué querrá que entienda. Sin embargo, si Prudencia le explica algo que él no comprende le contesta: Es que tú eres muy lista. Con un tono...

Y es que una mujer no debe enmendarle la plana a su marido. Nunca. Llevan muy mal esa humillación de que su señora esté por encima de ellos en cualquier cosa.

Pero es verdad que Prudencia es muy lista. Sus amigas sí lo saben, porque con las mujeres es distinto, se puede ser lista y no pasa nada. Sus amigas saben lo que es un caldo de cultivo gracias a ella. Una tarde les explicó que la relación con su marido es un caldo de cultivo. Que llegará un día en que recoja la cosecha y entonces se va a enterar, que en el fondo él no se entera de nada porque es un insustancial. Y Prudencia de sustancias sabe mucho.

[...]

Desde que dejamos de hacer el amor, mi marido y yo hablamos menos. Durante el acto yo le preguntaba cosas y él me decía: Sí cariño, sí cariño. O sea, que me escuchaba. Pero desde que murió su padre debe ser que lo habla todo con su madre.

Mi suegra nunca me ha tenido mucho aprecio. Me decía, de novios, que yo le iba a robar a su niño. Medía casi dos metros y le seguía llamando su niño. A mí, la verdad, no me hacía mucha gracia, pero no decía nada porque a él no le molestaba. Qué iba a decir yo.

Un día me enfadé. Faltaban dos meses para la boda y me dijo mi novio que la teníamos que retrasar. Su padre se había ido de casa y no podía dejar sola a su madre. Mi niño, mi niño, decía ella. Entonces sí solté por esta boquita que ya estaba bien de tanto niño. Pero me convencieron a base de lástima. ¡Pobrecita, decía mi novio, ha sido una separación muy dolorosa! ¡Nadie se lo esperaba! ¡Y mucho menos ella! ¡Mi padre no está bien, quizá cuando mejore regrese! Y así, con la esperanza de que mi suegro se lo pensara mejor, pasaron dos años. Pero mi suegro no regresó nunca con mi suegra, sólo a comer iba con ella.

Después de dos años mi suegra conoció a un representante de comercio. Él se enamoró como un colegial y le propuso casarse. Ella desde el principio le puso claro el estado de las cosas: su primer marido seguiría comiendo en su casa. El representante aceptó la condición y mi suegra se dejó querer y consintió en pensar en boda. Por fin mi novio y yo podíamos casarnos.

[...]

Los hombres necesitan de mucho mimo y mucho cuidado. Son como los niños, que si no los tienes bien atendidos se te echan a perder. O como las plantas con eso de que hay que regarlas, también son así.

Yo disfruto teniendo a mi marido limpio y aseado. Cuando se enfada si no le tengo listo un pantalón, el que quiere ponerse, aguanto la bronca, porque sé que me la merezco. Y es que, como él dice, no tengo otra cosa que hacer y es mi obligación. Soy yo la primera que siente no haber averiguado que era el único que estaba sin planchar. Entonces tiene fácil solución porque se lo plancho en un momento.

Lo malo fue aquella mañana que justo quería la única camisa que tenía sucia. No me quedó más remedio que admitir que soy una descuidada, pedirle perdón y decirle que no volvería a pasar. Sin rechistar ni esto cuando me obligó a lavarla a mano con agua fría a las siete de la mañana; delante de él, secarla con el secador de mano, plancharla y guardarla en el armario bien dobladita, mientras él se ponía la que yo le había preparado.

Es mejor estar al tanto para que estas cosas no sucedan, espabilar y tenerlo todo al día, para que él no se disguste y no tenga que irse al trabajo de mal humor.

[...]

Es raro cómo cambian las cosas después del matrimonio. Y a Prudencia le extraña. Recuerda que, cuando eran novios, su marido estaba muy pendiente de ella, le hacía regalos, le mandaba flores y la llamaba por teléfono todo el rato. Después que se casaron, él perdió el interés. Y ella se quejaba a sus amigas. Lloraba y les decía que ya no la quería.

No fue un cambio repentino. Estaban muy enamorados cuando se casaron. El caso es que Prudencia anduvo mucho tiempo dándole vueltas y no encontró ninguna explicación.

No entendía por qué su marido empezó a ponerse arisco con ella. Un día Prudencia le pidió una caricia. ¡Ay hija, qué pesada eres!, le dijo; y le dio un beso en la mano, como a un obispo. Tampoco sabía por qué dejó de sacarla de paseo por las tardes y se iba con los amigos a jugar al mus. La pobre, si le decía que le apetecía salir, él le preguntaba si no tenía cosas que hacer en casa. Su marido empezó a tomar decisiones sin contar con ella y Prudencia empezó a sufrir. Prudencia aprendió a esperar, y su marido aprendió a hacerla esperar. Un día no la llamaba para decirle que no iría a cenar, otro se olvidaba de su aniversario. Ella se ponía muy triste y él le decía que no era para tanto.

Prudencia estaba que daba lástima, la pobre, y mi prima intentaba consolarla diciéndole que los hombres son todos así, raritos, y que cuando se casan creen que han firmado un contrato de compra-venta y que ya son dueños de la mujer y no tienen que preocuparse de más.

En el fondo mi prima y las amigas disfrutaban mucho viendo a Prudencia perder la cara de contenta que tenía cuando se casó, eso les hacía sentirse mejor, por comparación, no porque ellas fueran más felices, sino porque eran un poco menos desgraciadas que Prudencia.

[...]

Los maridos se quejan si sus mujeres engordan, si no se cuidan, y si les reciben en bata cuando llegan a casa. Hay que ver qué pintas tienes, hija, le dice su marido a Prudencia cuando la encuentra sin arreglar. Y es que es verdad, a veces está hecha una facha. A ella le

parece una tontería eso de arreglarse, total, para asomarse a la ventana, incluso si saliera a la calle le daría lo mismo. No se da cuenta de que es normal que a los hombres les guste presumir de mujer ante la gente, y también que la quieran disfrutar en casa. Ella dice que sería normal si ellos lo hicieran también, que lo que no es de recibo es que ellos no se tengan que cuidar, que se dejen crecer la barriga, por ejemplo, la curva de la felicidad le llaman, cuando sólo es dejadez. La tripa es el trofeo de una batalla ganada sin luchar.

Prudencia se queja muchas veces de que su marido es de los que piensan que la mujer tiene que estar en casa, como una santa, haciéndoles la comida, eso sí arregladitas. Ellos engordan y ellas tienen que mantener la línea.

Y digo yo, qué manía tienen los hombres con que su mujer sea una santa, como su madre.

[...]

Prudencia y su marido se querían mucho cuando se casaron, esa es la verdad. Pero también es verdad que su amor dependía de la dominación: mientras Prudencia se sometió a su marido todo fue bien. El hombre tiene el poder. Y la mujer debe aceptarlo así. El hombre toma las decisiones. Si las toma la mujer debe hacer que parezca que es el marido quien decide. Prudencia eso no lo sabía. Llegó al matrimonio diciendo a todo que sí, porque nunca había necesitado decir no. La oportunidad se le presentó cuando el marido se quedó sin trabajo. Pasaba los días buscando en los anuncios del periódico, subrayando y tachando, subrayando y tachando. Llamó a todos sus conocidos pidiéndoles recomendación, se tragó su orgullo, y se tragó también las promesas, promesas fue lo único que le dieron. Los ahorros se iban acabando. Ya había que calcular el dinero que se gastaba diariamente. Economizar. Prudencia nunca había oído esa palabra. Encender las luces cuando fuera absolutamente necesario. No llamar por teléfono. Usar el gas con moderación. Para Prudencia era como un reto, un ejercicio de ahorro que le servía para demostrar sus habilidades y presumir ante su marido de su capacidad para arreglárselas cada vez con menos dinero. Para el almuerzo comidas baratas, y que se hicieran rápidamente, para la cena embutido con pan. Un día compró velas y preparó la mesa con el mantel de hilo que ella misma había bordado para su ajuar. Hizo un ramito de flores con geranios y amor de hombre de sus macetas y lo puso en el centro de la mesa. Sacó los cubiertos, la cristalería y la vajilla. Era una buena

ocasión para disfrutar de sus regalos de boda, y para decirle a su marido que seguía siendo feliz, que con poco dinero ella era capaz de preparar una «cenita especial».

Al marido casi se le saltan las lágrimas al ver a Prudencia arreglada con sus mejores galas al lado de la mesa. La cogió de la mano y le dijo que esa noche merecía una botellita de sidra y bajó a comprarla. Estaba muy triste cuando volvió. Al descorchar la sidra se puso a llorar. Prudencia le dijo que no se preocupara, que ella se podía poner a trabajar, que le sería más fácil encontrar trabajo que a él. El marido la miró a los ojos, le cogió la cara con las manos y le dio un beso en los labios. Con mucha ternura le dijo: ¡Mi mujer no trabaja! Ella pensó que era una manera de hablar.

Al día siguiente empezó a buscar trabajo. Y lo encontró. Con mucha alegría se lo contó a su marido: que no era gran cosa; que el sueldo era pequeño de momento pero que más adelante podría mejorar. El marido se fue poniendo rojo por momentos, se acercó a Prudencia y le gritó: ¿Qué te he dicho yo? ¿Qué te he dicho? Ella no sabía qué contestar. Le sorprendió esa pregunta y siguió hablando de las ventajas de trabajar. El marido le apretó los brazos con mucha fuerza, la empujó contra la pared y zarandeándola repitió la pregunta: ¿Qué te he dicho yo? Prudencia seguía sin saber a qué se refería. Me haces daño, le dijo. Y él siguió apretando con más fuerza y le gritaba una y otra vez. ¿Qué te he dicho yo? ¿Qué te he dicho yo? No sé qué me has dicho. No lo sé. Gemía. Lloraba. ¡Que mi mujer no trabaja! ¿Te enteras? ¡Mi mujer no trabaja! Y la soltó lanzándola contra la puerta como si quisiera desprenderse de ella. Prudencia se golpeó en la espalda y se cayó. La pobre no entendía nada. Pero entendió menos todavía que su marido ni siquiera se acercara a pedirle perdón.

[...]

A los hombres hay que decirles que lo hacen todo muy bien. Y reírles las gracias. A Prudencia no le gustaba eso. Ella siempre creyó que la verdad tiene que ir por delante. A veces la verdad es demasiado mentira, o demasiado verdad. ¿Quién soporta ese peso sin enloquecer?

Se necesita mucha mano izquierda para llevar bien al marido y Prudencia andaba coja, no sólo de la pierna sino también de la mano. Digo yo que por eso entristeció. Empezó a languidecer cuando sospechó que su marido andaba con otra. Le entraron unos celos que se la comían por dentro. Los celos son muy dañinos. Al principio

tienen hasta su gracia, después te van haciendo pequeña, pequeña, diminuta, hasta que desapareces y sólo queda de ti la obsesión. Te pasas el día buscando pelos, registrando bolsillos, oliendo la ropa y preguntando que si dónde has estado, que si con quién. Hasta que el otro se cansa y te manda a meterte en tus cosas. Natural.

Y es que una tiene que acostumbrarse a que los hombres son distintos a nosotras, y lo que no encuentran en casa lo buscan fuera.

[...]

No es tan grave que te obliguen a lavar y planchar una camisa, Prudencia, no hubieras debido ponerte así. Tu marido estaba nervioso y por eso te pegó cuando le dijiste que la camisa estaba sucia. Que tú no eras la criada de nadie. Y te pegó más, mientras le gritabas que te ibas a separar de una vez, porque a él le dio mucha vergüenza cuando su padre se fue de casa y le horroriza pensar que la vergüenza sería aún mayor si te fueras tú. No lo pienses más. Se puso de muy mal humor con la carta, no debiste preguntar de quién era, ya sabes que le molesta que te metas en sus cosas. Debía ser grave porque no durmió nada en toda la noche.

Debiste hacer todo lo que él te dijera, que para eso te casaste, para ser una esposa sumisa. Cuando lloras de esa manera deberías acordarte de la gente que es más desgraciada que tú, de la gente que pasa hambre, o padece enfermedad, o de quien se le muere un hijo de los de verdad.

[...]

Descansa en paz, Prudencia.

Sé que vas a morir. Pero ahora ya no me das pena. Me has dado pena durante toda tu vida. He tenido que vivir con la compasión, como si fuera un vestido que llevara puesto por dentro y no me lo pudiera quitar. Ahora sé que vas a morir. Y tú lo sabes también. Por eso me diste las pastillas, para que muriera contigo. A mí no me importa. Si con eso logro no verte más. No ver nunca la amargura de tus ojos, siempre tristes, siempre. Estoy cansada. Deja que me desnude de ti. Déjame descansar. No quiero que me confundan contigo nunca más. ¿No te das cuenta de que les estás trastornando a todos? Incluso mi marido me llama Prudencia. ¿Le oyes? Me está llamando Prudencia. Quiere despertarme. También me pide perdón. Te pide perdón, Prudencia. Tengo sueño, duerme. Tú también tienes

sueño. Descansa. Ya duermes. Siento cómo me abandonas y tengo frío. Tantos años juntas y te vas sin decirme una sola palabra. Has sido la única que no me ha pedido perdón, te lo agradezco. Sí, ya duermes. Ahora que te has ido me encuentro muy sola. Dormir. Yo también me abandono. Me dejo ir, en silencio, como tú. Ya duermes. Mi marido no se ha dado cuenta de que acabas de morir. Ya duermo. Sigue gritándome: ¡Despierta, Prudencia, despierta!

Dulce Chacón, *Algún amor que no mate*[222]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. La autora y su obra.

2. Análisis del contenido
2.1. Motivos temáticos de cada uno de los textos seleccionados.
2.2. Personajes: características y "valores" de los mismos.
2.3. Cuestiones sociales que se abordan en los textos.
2.4. El título: su significación.

3. Análisis de la forma
3.1. Modalización o punto de vista narrativo: su trascendencia en la caracterización de los personajes y situaciones.
3.2. Lenguaje y estilo.

4. Conclusión

[222] Barcelona, Plaza y Janés, 1996 . El título global de los fragmentos es nuestro.
Argumento: La novela cuenta la historia de una mujer que, durante mucho tiempo, consiguió sobrevivir en un matrimonio desdichado donde solo encontraba soledad e incomprensión. A través de sus pensamientos, desdoblados en dos personas diferentes (ella y su conciencia), se hace un retrato del desmoronamiento personal de alguien que lo había cifrado todo en el amor y se quedó sin él.

Comentario

Dulce Chacón nace en Zafra (Badajoz) en 1954 y muere en Madrid en el 2003. Su padre falleció cuando ella tenía doce años y la familia se traslada a Madrid, donde estudia en un internado.

Comienza a publicar tarde; en 1992 publica su primer poemario, *Querrán ponerle nombre*, al que siguió *Las palabras de la piedra* (1993) y, con el tercero, *Contra el desprestigio de la altura*, en el que se reivindica el vuelo como una manera de estar en el mundo, de vivir, obtiene el Premio Ciudad de Irún en 1995; después publicará el libro de poesía *Matar al ángel.* Todos estos poemarios están recogidos en el volumen titulado *Cuatro gotas* (1999).

En 1996 sale a la luz su primera novela, *Algún amor que no mate*, que supone la revelación de una nueva y singular voz en la narrativa española de los 90. En 1997 se publica *Blanca vuela mañana*, que trata de una mujer que sabe que tiene que cortar su relación amorosa porque no la enriquece sino que la anula, y en 1998 *Háblame, musa, de aquel varón*. Con ella se cierra la trilogía (que, con el título *Trilogía de la huída*, publica Alfaguara en febrero de 2007) sobre la incomunicación de la pareja y cómo esta incomunicación lleva a la ruptura. Con *Cielos de barro*, una mezcla de ficción con historias reales que le contó su madre, obtuvo el Premio Azorín de Novela en el 2000. Su última novela publicada fue *La voz dormida*, premiada en la Feria del Libro de Madrid por el Gremio de Libreros como "Libro del año 2003". En ella se relata cómo un grupo de mujeres, encarceladas en la madrileña prisión de Ventas por su protagonismo en la República, enarbola la bandera de la dignidad y el coraje como única arma posible contra la humillación, la tortura y la muerte.

Su primera incursión en el terreno dramático se estrena en 1998 con el título *Segunda mano*, y Eduardo Vasco dirige la adaptación al teatro de su primera novela, *Algún amor que no mate*, en el 2002. También ha publicado, en España y Francia, una biografía de la torera Cristina Sánchez, *Matadora* (1998).

De las setenta y cuatro secuencias o monólogos de que consta *Algún amor que no mate*, hemos seleccionado nueve, aquellos que

perfilan, de alguna manera, ese "matrimonio convencional" que acaba destruyendo a sus protagonistas. Veamos a continuación los *motivos temáticos* de cada uno de ellos. En el *primero* se desarrolla el tópico de la ignorancia de la mujer frente a la sabiduría del hombre el cual está "al día" porque escucha la radio y lee el periódico. El *segundo* señala el papel posesivo de la suegra, su animadversión hacia la futura mujer del hijo porque piensa que esta "le iba a robar a su niño", y los recursos que emplea para retrasar la boda de la pareja. En el *tercer* monólogo, la protagonista acepta su función de "criada" del marido: se ocupa de su ropa y justifica, sumisa, el enfado de él cuando no está a su gusto porque, "como él dice, no tengo otra cosa que hacer y es mi obligación", y es que, piensa ella, "los hombres necesitan mucho mimo y mucho cuidado". En la *cuarta* secuencia se habla de la falta de atenciones del marido una vez casados, de su desinterés por la mujer y de sus "ausencias" a las horas de comer y cenar lo cual se debe, según la prima de Prudencia, a que los hombres "cuando se casan creen que han firmado un contrato de compra-venta y que ya son dueños de la mujer y no tienen que preocuparse de más". Esto les da derecho a faltarles el respeto como se comprueba en el *quinto* texto cuando el marido de Prudencia le afea su aspecto externo. Pero a ella le parece normal "que a los hombres les guste presumir de mujer ante la gente y también que la quieran disfrutar en casa"; lo que ya no entiende es que ellos no tengan que cuidarse de la misma manera. La *sexta* secuencia desarrolla el tema de la relación dominante/dominada que se establece en el matrimonio de Prudencia y de cómo esta relación amenaza con romperse el día en que ella, para solucionar la economía de la casa (que se tambalea porque él se queda sin empleo), decide trabajar; el marido reacciona con violencia, la maltrata, y ni siquiera le pide perdón porque su amor, como dice la mujer al comienzo del monólogo, "dependía de la dominación: mientras Prudencia se sometió a su marido todo fue bien". En el *séptimo* texto elegido, el motivo temático son los celos. Prudencia sospecha "que su marido andaba con otra", y sufre el infierno de los celos hasta que se agarra al tópico de que los hombres "lo que no encuentran en casa lo buscan fuera"; una vez más se culpa del fracaso de su matrimonio a sí misma. Y sigue justificando la actitud violenta del marido en la *octava* secuencia cuando este la pega por no tener limpia una camisa y por atreverse a decir que ella no era criada de nadie. Prudencia piensa que estaba nervioso por la carta que había recibido (que era de su amante despidiéndose de él para siempre) y que ella debía haber hecho todo lo que él le dijera, que para eso se casó, "para ser una esposa sumisa".

En el monólogo *noveno* de nuestra selección (último de la novela), la protagonista describe su propia muerte acusando a su *alter ego*, Prudencia, de haberle dado las pastillas para que se muriera con ella. Ya no quiere hablar más; está cansada y desea abandonar a la voz de su conciencia, le pide que la deje, le dice que duerma..., pero, al mismo tiempo, se siente muy sola, ahora ya consigo misma.

La mujer que monologa es el *personaje* principal de estos textos. Ella no tiene nombre mientras que el otro personaje en el que se desdobla sí lo tiene: Prudencia. Y este nombre que la protagonista ha dado a la mujer con la que habla tiene un valor simbólico: es como si la narradora se lo hubiera puesto a su doble para recordarle que la "prudencia" debe ser una cualidad esencial en la esposa obediente y sumisa que potenciaba la sociedad tradicional, cualidades ambas contra las que, en el fondo, ese otro yo se rebela. En cambio, ella, como podemos observar en los textos, procura ser "discreta" para no molestar al marido, para no "enmendarle la plana" con sus opiniones; es "obediente" cuando este la obliga a lavar la camisa "a mano con agua fría a las siete de la mañana..."; y es "sumisa" porque acata y justifica los comportamientos de su marido, incluso los que suponen un maltrato físico.

En el fondo, el problema de la protagonista no es otro que el de haber basado su vida en el amor. Durante años ha estado pendiente del "estado" de ese amor y cuando se da cuenta de que se ha quedado sola con ese sentimiento, que no es correspondido, no sabe qué hacer, no está preparada para otra cosa que esperar en la casa, en ese espacio cerrado y claustrofóbico en el que la han encerrado su concepto del matrimonio y la dominación del marido. Para ella, entonces, la única posibilidad de huir de esa relación que la anula, de volar libre, es la muerte.

Por "alusiones", los otros personajes que aparecen en los textos son el marido (principio y motor de todas sus reflexiones), la suegra, el suegro y el representante, la prima y la "otra". El marido es el típico hombre débil, manejado por la madre, que necesita anular la autoestima de su mujer para potenciar la suya propia; esto se observa en la primera secuencia seleccionada cuando la acusa de ignorante o de "lista" (con evidente tono peyorativo). También demuestra poco respeto por la protagonista al considerarla una persona a su servicio, que ha de tener su ropa preparada cuando él quiere y la que él quiere

(tercera secuencia). Se muestra arisco con su mujer una vez que ya la ha "conseguido"; no necesita cultivar su amor porque cree que, una vez casados, ya no hace falta, e incluso deja de ir a comer o a cenar sin avisarla (cuarta secuencia). Pero el colmo de su sentido de la propiedad sobre la mujer es su reacción cuando ella decide buscar trabajo para ayudarle económicamente; en ese momento estalla su orgullo de "macho protector", la grita, la empuja y la zarandea repitiendo: "¡Mi mujer no trabaja!" (sexta secuencia). Solo cuando ella está a punto de morir (novena secuencia) es capaz de pedirle perdón.

La suegra considera a Prudencia como una intrusa y a su hijo como un niño al que maneja a su antojo. Juega con la "pena" al hacer que se retrase la boda porque el padre se había ido de casa y esperaban que regresara. Parece una mujer muy dominante y que, al contrario de su nuera, consigue todo lo que quiere; de hecho, al casarse de nuevo, pone como condición al segundo marido que el primero seguirá yendo a comer a su casa.

Los dos "suegros" de la protagonista parecen cortados por el mismo patrón: hombres también débiles que se dejan dominar por una mujer evidentemente más fuerte que ellos. El primero se marcha de casa, probablemente porque no puede soportar a su mujer, pero en cambio después sigue yendo a comer con ella. El segundo, el representante, "se enamoró como un colegial", tanto, que acepta la presencia del primer marido en su casa. En cuanto a la prima de Prudencia (que aparece en el cuarto monólogo), intenta consolar a esta de los desprecios del marido diciéndole que "los hombres son todos así, raritos" y que, cuando se casan, piensan "que ya son dueños de la mujer y no tienen que preocuparse de más". Por lo que se refiere a la "otra", pese a que tiene un papel relevante en la obra, solo aparece mencionada una vez en los textos elegidos: en la séptima secuencia Prudencia sospecha de su existencia y en la octava sabemos que es su carta de despedida la que provoca que el marido de la protagonista esté "nervioso" y le pegue a esta cuando le pregunta de quién era la carta.

La *cuestión social* más importante que se plantea en los textos es la situación de la mujer en una pareja "desigual" en la que la primera no tiene independencia económica y, por tanto, tampoco posibilidad de elección. Este hecho, bastante frecuente hasta hace unos años, y fomentado por un tipo de sociedad patriarcal (al menos en la forma),

anulaba a la mujer como persona y la obligaba a mantener frente al marido las tres cualidades que hemos mencionado anteriormente: discreción, obediencia y sumisión. Creemos que la novela no es, como dice su autora en su entrevista con María del Mar López Cabrales[223], un alegato feminista, sino una crítica al "matrimonio convencional" tanto desde el punto de vista de la mujer como el del hombre. En este matrimonio convencional el poder lo ejerce el marido porque es quien ha sido educado para ello, es al que la sociedad ha erigido en "cabeza de familia" con unas obligaciones (ganar el sustento para esta familia) y unos derechos (considerarse el "rey" de la casa). En cambio, no estamos totalmente de acuerdo con Dulce Chacón cuando, en la misma entrevista (página 200), dice que la solución a la subyugación de la mujer no pasa por lo económico sino por un cambio de mentalidad. En una sociedad como la actual, en la que casi todo se cifra en el dinero, la independencia psicológica también se consigue con la solvencia económica. Con ella, la mujer se ha sentido fuerte para poder decidir qué tipo de pareja quiere y qué hacer cuando no lo consigue. Es esta realidad precisamente la que ha hecho trizas al matrimonio convencional y la que ha colocado al hombre en una situación de desconcierto ante la que, en muchas ocasiones, solo sabe reaccionar mediante la violencia. Y, teniendo en cuenta esta nueva realidad, es cierto que la solución a este conflicto pasa por un cambio de mentalidad, en el hombre y en la mujer, que, en la generación más joven, ya se ha asumido con naturalidad.

De esta cuestión social derivan todas las demás que se plantean en las secuencias seleccionadas: el complejo de inferioridad por no tener estudios; el papel de la mujer como "criada para todo en la casa"; el presunto derecho del hombre a hacer lo que quiera, como por ejemplo no ir a comer o a cenar sin avisar; el no cuidar su aspecto mientras le exige a la mujer que sí lo haga para "lucirla"; la "tragedia" que supone para el hombre quedarse sin trabajo y que su mujer intente ayudarle trabajando ella; y el beneplácito social (incluyendo a la esposa) que se concede al varón si mantiene relaciones extramatrimoniales, frente a la condena absoluta que suponía el caso contrario. A día de hoy, lo que nos cuenta Prudencia nos parece algo propio de hace un siglo, pero no ha pasado tanto tiempo desde que tales comportamientos sociales eran lo habitual y aún se producen en determinados contextos sociales. Carmen Martín Gaite lo plasmó

[223] LÓPEZ CABRALES, María del Mar, *Palabras de mujeres*, Madrid, Narcea, 2000. Página 199.

muy bien en su ensayo *Usos amorosos de la posguerra española*, es decir, unos cincuenta años atrás.

El *título* de la novela refleja la esperanza de la protagonista, y de muchas mujeres como ella, de encontrar "algún amor que no mate", un amor compartido, entre iguales, que dé alas en lugar de cortarlas. Existe una frase popular que dice: "Hay amores que matan", refiriéndose al daño que puede hacernos una persona por querernos mucho, por celos, por sentido de posesión. En este caso es la que ama, Prudencia, la que se destruye a sí misma por amar y no ser amada como ella soñaba; es el amor socializado del matrimonio el que la hace anularse, sentirse culpable de lo que le pasa, ser incapaz de imponerse al marido y decirle lo que los versos de Alfonsina Storni gritaban hace tanto tiempo: "hombre pequeñito, déjame volar".

El *punto de vista* desde el que se cuenta la historia es el de la propia protagonista que, utilizando la primera, segunda y tercera persona, nos muestra su mundo cerrado y centrado en un solo tema: su matrimonio. El resto de los asuntos de que nos habla son las "circunstancias" que rodean a ese matrimonio y que, como la suegra o la "otra", contribuyen a su fracaso.

Esta protagonista dialoga consigo misma y con su otro yo al que se niega a reconocer; ese "yo" que cuestiona su actitud sumisa ante el marido y le hace mirarse al espejo de su soledad e incomunicación. Por eso le da el nombre de "Prudencia" que es la cualidad que ella misma cree que debe tener para sobrellevar su situación. Cuando habla en *tercera persona* de Prudencia expresa sus verdaderos sentimientos de mujer maltratada y juzga los comportamientos de su pareja. Así, en el primer texto elegido, dice que "a Prudencia le molesta mucho que su marido la trate de ignorante" y que "Prudencia es muy lista" y que "de sustancias sabe mucho". En el cuarto texto se pone en la piel de Prudencia y expresa su conmiseración hacia ella por la paulatina falta de interés del marido y el dolor que esto le produce: "Prudencia empezó a sufrir", "Prudencia estaba que daba lástima, la pobre... En el quinto texto primero reconoce que el marido de Prudencia lleva razón cuando le dice lo de "hay que ver qué pintas tienes" por no ir arreglada, pero luego se queja de que él tampoco se cuida y se "deja crecer la barriga", y de que "su marido es de los que piensan que la mujer tiene que estar en casa, como una santa, haciéndoles la comida, eso sí, arregladitas". También en la sexta

secuencia seleccionada es la tercera persona narrativa la encargada de reflexionar sobre el verdadero sentido del matrimonio de Prudencia: "su amor dependía de la dominación: mientras Prudencia se sometió a su marido todo fue bien. El hombre tiene el poder", pero después, cuando a ella se le ocurrió buscar trabajo para ayudarle, su marido se enfurece, la golpea y Prudencia "no entendía nada" y "menos todavía que su marido ni siquiera se acercara a pedirle perdón". Y en el séptimo texto la narradora expone que a Prudencia no le gustaba decirle al marido que todo lo hace bien porque ella creía que "la verdad tiene que ir por delante". Vemos así que, en estas ocasiones, Prudencia es el "otro yo" de la protagonista que se rebela ante lo que le pasa.

Cuando quiere "regañar" a Prudencia, la narradora utiliza la *segunda persona*, como en el octavo texto en el que le dice que "no es tan grave que te obliguen a lavar y planchar una camisa. Tu marido estaba nervioso y por eso te pegó cuando le dijiste que la camisa estaba sucia. Que tú no eras criada de nadie..." y, para ella, Prudencia no debió atreverse a decirle al marido que se iba a separar de él, ni a preguntarle de quién era la carta; tenía que hacer lo que él le dijera porque se casó para ser una esposa sumisa; también le aconseja que piense que existen personas en peor situación que la suya. En el noveno y último monólogo la protagonista se despide, con cierto rencor, de Prudencia, porque le ha complicado su vida de esposa convencional con sus rebeldías; le dice que ya no le da pena, que quiere "desnudarse" de ella, que la deje descansar y que está trastornando a todos: hasta el marido la llama Prudencia y le pide perdón.

La *primera persona* es la que utiliza la narradora cuando habla de ella misma, la mujer abnegada y sumisa que trata de justificar las acciones del marido desde la perspectiva de una mujer "de las de antes". Sus razonamientos lo demuestran: en el primer texto afirma que "una mujer no debe enmendarle la plana al marido"; en el segundo culpa a la suegra (tópico habitual) del retraso de la boda; en el tercero desarrolla otro tópico ya caduco: el de que los hombres necesitan "mucho mimo y mucho cuidado" porque "son como los niños que si nos los tienes bien atendidos se echan a perder", por eso ella disfruta teniendo a su marido "limpio y aseado" y cuando se enfada si no le tiene preparada la ropa, "aguanto la bronca, porque sé que me la merezco"; y en el octavo texto reprocha a Prudencia que tenga celos

ya que "una tiene que acostumbrarse a que los hombres son distintos a nosotras y lo que no tienen en casa lo buscan fuera". Leyendo estas reflexiones, al lector de hoy le dan ganas de llamar "estúpida" a la protagonista, de zarandearla para que reaccione; parece que ese es justo el papel de Prudencia, de ahí que al final le pida que la deje descansar. Lo que ella por fuera entendía como normal en el comportamiento de su pareja, como pruebas diarias de amor al marido, por dentro la estaba destruyendo; de ahí que necesite darle un nombre a ese "Pepito Grillo" que le apunta continuamente que el amor no es eso, que no solo es dolor y abnegación, que no es poder del uno sobre el otro, que no puede, ni debe, matar sus ilusiones, en definitiva, que no es maltrato físico ni psicológico.

Por eso tiene importancia para entender al personaje y su situación el hecho de que utilice las tres personas narrativas: la primera para contar lo que es su vida; la tercera para cuestionársela y protestar por ella; y la segunda para regañarse a sí misma por dudar de lo que debe o no debe hacer. De la misma manera que la narradora-protagonista alterna su papel con el de la narradora-testigo sin un orden determinado, no sigue un orden cronológico al contar sus pensamientos y sentimientos, no los hace coincidir con la evolución de su matrimonio, dando saltos de detrás a adelante o acercándonos escenas distantes en el tiempo. Tal vez este desorden se explique por lo que dice María del Mar López Cabrales[224]de que la novela "se lee como un libro oral, es como una charla con alguien. Es como una voz muy íntima que te estuviese contando algo". Ciertamente en un relato oral el narrador realiza incisos, aclaraciones retrospectivas, anticipaciones de sucesos que luego puede o no puede desarrollar, etc.

Con respecto al *lenguaje* y al *estilo*, la nota característica de estos textos es la naturalidad con que la autora expone los sentimientos de una mujer a la que el dolor del abandono y la soledad no han desprovisto de un sentido común y de una solidez en sus planteamientos vitales que solo pueden ser llevados a la práctica con su huída de un desamor que no comprende.

Para transmitirnos estos sentimientos, la narradora emplea una prosa transparente que oculta su carga de profundidad, sus "píldoras"

[224] Obra citada, página 201.

filosóficas o acusatorias, bajo un estilo de aparente sencillez. Todo esto usando el registro lingüístico que corresponde a su situación social: ni culto, ni excesivamente vulgar, sino más bien coloquial. Se trata de un modo de hablar que todos empleamos en nuestros momentos más íntimos, sin florituras ni recursos expresivos que vayan más allá de los que todos los hablantes de la lengua estándar conocen. Así, en el nivel *morfosintáctico* encontramos diminutivos como "boquita" (segundo texto), "dobladita" (tercer texto), "raritos" (cuarto texto) y "arregladitas" (quinto texto), en los que, por el contexto, se puede apreciar un matiz irónico. También aparecen frases hechas de carácter verbal ("se dejó querer", "dándole vueltas", "no es de recibo", "se tragó su orgullo", "reírles las gracias"...) que ayudan a hacer más gráficos los pensamientos de la protagonista. Que en los textos abunden los *coloquialismos* ("todo el rato", "qué pintas tienes", "estás hecha una facha"...) no significa que no podamos encontrar *comparaciones* muy expresivas ("se enamoró como un colegial", "son como los niños que...", "le dio un beso en la mano como a un obispo", "estar en casa, como una santa", "he tenido que vivir con la compasión, como si fuera un vestido que llevara puesto por dentro"...), alguna *imagen* bastante ajustada ("La tripa es el trofeo de una batalla ganada sin luchar") y *metáforas*, unas populares ("se fue poniendo rojo", "tener mano izquierda") y otras más cultas ("deja que me desnude de ti"...).

En *conclusión*, por la actualidad del tema, por lo familiar que nos resulta su personaje, por la cuestión social que denuncia y por la forma tan sugestiva y sencilla a la vez en que lo hace, la novela de Dulce Chacón se lee con interés y agrado. La historia que se cuenta "engancha" desde el principio y nos hace reflexionar y sentirnos identificados con unos problemas tan antiguos como el mundo: el amor, el desamor y las funestas, a veces, consecuencias, de ambos sentimientos.

Comentario de cinco poemas "sociales"

LIBERTAD[225]

Crecieron así seres de manos atadas.

EMPEDOCLES

A tiros nos dijeron: cruz y raya.
En cruz estamos. Raya. Tachadura.
Borrón y cárcel nueva. Punto en boca.

Si observas la conducta conveniente,
podrás decir palabras permitidas:
invierno, luz, hispanidad, sombrero.
(Si se te cae la lengua de vergüenza,
te cuelgas un cartel que diga «mudo»,
tiendes la mano y juntas calderilla).

Si calzas los zapatos según norma,
también podrás cruzar a la otra acera
buscando el sol o un techo que te abrigue.

Pagando tus impuestos puntualmente,
podrás ir al taller o a la oficina,
quemarte las pestañas y las uñas,
partirte el pecho y alcanzar la gloria.

También tendrás honestas diversiones.
El paso de un entierro, una película
de las debidamente autorizadas,
fútbol del bueno, un vaso de cerveza,
bonitas emisiones de la radio
y misa por la tarde los domingos.

[225] Ángela Figuera Aymerich, *Belleza cruel*, México, 1978 (Tomado de *Obras completas*, Madrid, Hiperión, 1986; págs. 219-220).

Pero no pienses «libertad», no digas,
no escribas «libertad», nunca consientas
que se te asome al blanco de los ojos,
ni exhale su olorcillo por tus ropas,
ni se te prenda a un rizo del cabello.

Y, sobre todo, amigo, al acostarte,
no escondas «libertad» bajo tu almohada
por ver si sueñas con mejores días.
No sea que una noche te incorpores
sonambulando «libertad», y olvides,
y salgas a gritarla por las calles,
descerrajando puertas y ventanas,
matando los serenos y los gatos,
rompiendo los faroles y las fuentes,
y el sueño de los justos, porque entonces,
punto final, hermano, y Dios te ayude.

Sugerencias de análisis[226]

1. El poema y el libro al que pertenece.

2. Tema o complejo temático.

3. Estructura interna.
3.1. Partes en que se articula el contenido del poema.
3.2. Aspectos sociales que se aprecian en dicho contenido.

4. Forma o estructura externa.
4.1. Medida, rima, número de versos y tipo de estrofa que forman.

5. Análisis de la forma partiendo del tema.
5.1. Recursos expresivos en el nivel morfosintáctico.
5.2. Recursos expresivos en el nivel léxico-semántico.
5.3. Figuras retóricas.

6. Conclusión.

[226] Estas "Sugerencias de análisis" son las que se han tenido en cuenta en los cinco poemas analizados.

Comentario

El poema elegido de la poeta (término que ella prefería al de "poetisa") Ángela Figuera pertenece a su libro *Belleza cruel*, editado primero en Méjico en 1953 y reeditado en Barcelona en 1978.

Los poemas del libro se aplican, en su mayor parte, a procurar el testimonio crítico de su tiempo. Ya el título, tomado del primer poema del mismo, sintetiza su actitud ante la poesía: lo paradójico y ambivalente de crear belleza en un mundo de miseria e injusticia. Para ella, la única salida estaría en que se humanizara la poesía o en que se desdoblara sobre sí misma, como efectivamente sucede, al plantearse este dilema como tema poético.

Precedido por un prólogo de León Felipe, en el que el poeta rectifica sus anteriores palabras acerca de la poesía que se estaba haciendo en España (él pensaba que los poetas exiliados se habían llevado "el salmo y la canción" pero ahora reconoce que no fue así: *"los que os quedasteis en la casa paterna, en la vieja heredad acorralada... Vuestros son el salmo y la canción"*), en este libro de Ángela Figuera están (como dijimos al hablar de su obra) sus poemas de denuncia más enérgicos.

Reaparecen temas de libros anteriores pero ahora la expresión es más cortante y audaz, la nota de ira, desesperación e ironía mucho más acusada y también es mayor la agresividad. De sus convicciones ideológicas de esta etapa nace un nuevo concepto de belleza que es el que se asocia finalmente a su poesía: la búsqueda de la belleza no puede ser ya, para ella, la persecución de un ideal estético, sino el logro de un ideal moral; la belleza encerraría así lo puro, lo inocente, lo justo... y a esta belleza quiere que se encamine en adelante su poesía, renegando de los poetas que Goytisolo denominó "celestiales" y reconociéndose en otra estirpe.

El *tema* que plantea el poema seleccionado es cómo una de las consecuencias de la guerra civil, y del sistema político impuesto a partir de entonces, es la necesidad de guardar silencio y, si se habla, no pronunciar la palabra "libertad" que es la que da título a la composición.

En torno a esta idea dicha composición se *estructura* en tres partes. La primera constituiría una introducción al tema y ocupa la estrofa inicial: "a tiros" y con la cárcel, para los que no estaban en el bando vencedor, se impuso la ley del silencio. Las cuatro estrofas siguientes enumeran lo que se puede decir ("Invierno, luz, hispanidad") y hacer (buscar el sol en la calle, o un techo, trabajar, tener "honestas diversiones" como ver un entierro, ir a ver "películas permitidas" o al fútbol, beber cerveza, escuchar la radio e ir a misa) a condición de tener buena conducta y pagar los impuestos "puntualmente". Las dos últimas estrofas servirían de conclusión y enlazarían con el tema de la ausencia de libertad: no hay que pensar en ella, ni escribir esa palabra, ni oler a ella y, sobre todo, no hay que decirla ni aun en sueños no sea que, sonámbulo, se salga a la calle y se grite "porque entonces, punto final, hermano, y Dios te ampare".

Se aborda así una de las *cuestiones sociales* más duras de las primeras décadas de posguerra: la del silencio impuesto a los ciudadanos, la represión mental y física que supone un sistema dictatorial. A ello habría que sumar la necesidad de no desviarse de unos códigos morales emanados de los preceptos religiosos de una institución, la Iglesia, que se convirtió en cómplice del sistema. Ella decidiría qué películas debían ser "autorizadas" y controlaría quién iba a "misa por la tarde los domingos".

Formalmente el poema se compone de sete estrofas de desigual número de versos endecasílabos sin rima. Precisamente este tipo de verso, muy utilizado en la lírica española a partir del Siglo de Oro, es el que le da el ritmo al poema.

Como *recursos expresivos*, en el *nivel morfosintáctico* destaca el uso del "tú" (salvo en la primera estrofa que emplea un "nosotros") dirigido al anónimo lector para implicarlo en su propio sentimiento de falta de libertad. En este sentido también puede interpretarse como un desdoblamiento del "yo" poético en un personaje de los muchos o casi todos que poblaban la España de entonces, seres amordazados a los que solo cabían dos posibilidades: o colgarse un cartel donde dijera "mudo" para no avergonzarse de pronunciar las palabras convenientes, o plegarse a las "disposiciones" del momento y ocupar su ocio en las "honestas diversiones". Ambas posturas conducen al mismo fin: el sometimiento a lo establecido. Para ese "tú" al que Ángela Figuera se dirige en tono admonitorio, utiliza las oraciones

subordinadas condicionales contenidas en las estrofas segunda a quinta. Todo lo que se enumera en ellas puede hacerlo ese supuesto destinatario "si cumple" lo que es "normativo" que no es, por supuesto, lo que se desarrolla en las dos últimas estrofas mediante la oración coordinada adversativa inicial y las copulativas siguientes: gritar la palabra "libertad".

En el *nivel léxico-semántico*, las tres expresiones coloquiales de la primera estrofa (en consonancia con el estilo de la tendencia a la que se adscribe este libro), "cruz y raya", "borrón y cárcel (cuenta) nueva" y "punto en boca", vienen a significar lo mismo: no hay que volver a tratar un asunto como el de la libertad que era el grito unánime antes de la guerra; es preciso callarse, no mencionar ese concepto en un momento en el que la privación del mismo es la suprema consigna, no hay que "nombrar la soga en casa del ahorcado" que diríamos nosotros siguiendo la tónica de las frases hechas populares. También llama la atención en esta estrofa el juego de palabras que establece la autora con el vocablo "cruz" del primer verso y el del segundo ("en cruz estamos", es decir, "crucificados") y con el cambio de la frase "cuenta nueva" del tercer verso que ella, intencionadamente, transforma en "cárcel nueva". Similar transformación se aprecia en otra expresión coloquial, "caerse la cara de vergüenza", en donde cambia "cara" por "lengua". Aún podríamos mencionar otras frases hechas como "quemarse las pestañas", "partirse el pecho", "el sueño de los justos", "punto final"... Hay que añadir, en este breve recorrido por el léxico del poema, el neologismo "sonambulando" que enlaza con los restantes gerundios ("descerrajando, matando, rompiendo") de la última estrofa, aunque sin la connotación destructiva de estos últimos.

En el terreno de las *figuras retóricas*, además de los juegos de palabras señalados anteriormente, es de destacar la *ironía* contenida no solo en las frases tópicas comentadas, sino en otras construcciones nominales o adverbiales como "conducta conveniente", "honestas diversiones", "debidamente autorizadas", "fútbol del bueno"... que también se convierten en tópicos de la época. El mismo sentido irónico tiene la *sinestesia* presente en otra frase nominal: "bonitas emisiones de la radio". La *reduplicación* de la palabra "libertad" y las frases *hiperbólicas* iniciadas con los gerundios mencionados en la que hemos considerado la conclusión del poema, le dan un tono obsesivo a estos

versos con los que se intenta ahondar en la tragedia personal y colectiva que supone carecer de libertad de expresión.

Como *conclusión* podríamos decir que este poema de Ángela Figuera sobrecoge por su valor testimonial de una etapa de la historia de España en la que la palabra "libertad", la idea o sentimiento que encerraba de oposición a un sistema político no elegido "voluntariamente", estaba proscrita de la vida y el pensamiento de los españoles. La autora incluyó este poema en el apartado de su libro que llamó "Caso acusativo" y, acorde con el sentido de la frase, parece dirigirse a quienes contemplan con indiferencia la represión y la falta de libertades además de a ese "hermano" que sufre en silencio sus consecuencias.

LA POESÍA ES UN ARMA CARGADA DE FUTURO[227]

Cuando ya nada se espera personalmente exaltante,
mas se palpita y se sigue más acá de la conciencia,
fieramente existiendo, ciegamente afirmando,
como un pulso que golpea las tinieblas.

Cuando se miran de frente
los vertiginosos ojos claros de la muerte,
se dicen las verdades:
las bárbaras, terribles, amorosas crueldades.

Se dicen los poemas
que ensanchan los pulmones de cuantos, asfixiados,
piden ser, piden ritmo,
piden ley para aquello que sienten excesivo.

Con la velocidad del instinto,
con el rayo del prodigio,
como mágica evidencia, lo real se nos convierte
en lo idéntico a sí mismo.

[227] Gabriel Celaya, *Cantos iberos*, Alicante, 1955. Tomado de la Antología de Leopoldo de Luis (edición de 1969, págs. 95 y 96)

Poesía para el pobre, poesía necesaria
como el pan de cada día,
como el aire que exigimos trece veces por minuto
para ser y en tanto somos dar un sí que glorifica.

Porque vivimos a golpes, porque apenas si nos dejan
decir que somos quien somos,
nuestros cantares no pueden ser sin pecado un adorno.
Estamos tocando el fondo.

Maldigo la poesía concebida como un lujo
cultural por los neutrales
que, lavándose las manos, se desentienden y evaden.
Maldigo la poesía de quien no toma partido hasta mancharse.

Hago mías las faltas. Siento en mí a cuantos sufren
y canto respirando.
Canto y canto, y cantando más allá de mis penas
personales, me ensancho.

Quisiera daros vida, provocar nuevos actos,
y calculo por eso, con técnica, que puedo.
Me siento un ingeniero del verso y un obrero
que trabaja con otros a España en sus aceros.

Tal es mi poesía: Poesía-herramienta
a la vez que latido de lo unánime y ciego.
Tal es, arma cargada de futuro expansivo
con que te apunto al pecho.

No es una poesía gota a gota pensada.
No es un bello producto. No es un fruto perfecto.
Es algo como el aire que todos respiramos,
y es el canto que espacia cuanto dentro llevamos.
Son palabras que todos repetimos sintiendo
como nuestras, y vuelan. Son más que lo mentado.
Son lo más necesario: lo que no tiene nombre.
Son gritos en el cielo, y en la tierra son actos.

"La poesía es un arma cargada de futuro" es el penúltimo poema del libro *Cantos iberos* de Gabriel Celaya publicado en 1955. La composición encierra la postura del autor ante la creación lírica, adquiere un carácter de manifiesto estético y se convierte en uno de los libros clave de la poesía social de los años 50. Es significativo que el libro lo encabecen unos versos de Antonio Machado que corresponden al poema "Retrato" incluido en *Campos de Castilla*: "...Dejar quisiera/ mi verso, como deja el capitán su espada:/ famosa por la mano viril que la blandiera,/ no por el docto oficio del forjador preciada."

Este poemario está compuesto por veinte poemas de composición libre o semilibre. La estructura tradicional de sus formas arromanzadas junto al carácter musical y rítmico de la dicción hacen recordar formas populares de expresión literaria. El poeta utiliza, con el ropaje de un versolibrismo aparente, formas de expresión tan tradicionales como el romance y la canción. Todo ello con un lenguaje directo, prosaico y conversacional porque, según el poeta, era ese el lenguaje que podía salvar a la poesía del aislamiento en un momento histórico en el que era preciso "comulgar" con la sociedad.

En cuanto a su contenido, hay en el libro un rabioso sentimiento por el pueblo español y su demarcación; hay conocimiento "ibero" bien expresado por un "ibero"; y hay noción y anhelo de renovación, de rebeldía. El poeta se siente su genuino defensor. Así, el tema político apuntado en *Las cartas boca arriba* reaparece en estos veinte poemas con destino a tres metas urgentes: reinvención de España, enfrentamiento al régimen franquista y compromiso de la poesía con las dos metas anteriores.

El *tema* del poema elegido para su comentario es la poesía como herramienta para transformar el mundo por medio de la palabra, la poesía como compromiso con todos los que sufren. El poema ha de convertirse en un grito de protesta, en un medio de concienciación de los indecisos y en un acto de solidaridad con todos los hombres. Por eso, y porque sirve también como modo de superación del presente, la poesía es "un arma cargada de futuro" como reza el título del poema.

Este ambicioso proyecto se *estructura* en tres partes. La primera, a modo de introducción, abarcaría las cuatro primeras estrofas, y en

ella el poeta hace una "declaración de intenciones": va a "decir" la verdad, va a decir los poemas para los "otros", los "asfixiados", los oprimidos. La segunda parte, que comprende las estrofas quinta a novena, constituiría el desarrollo del tema que hemos apuntado: cómo debe ser la "nueva" poesía. En esta parte Celaya explica su postura de poeta comprometido a través de tres *fases*: la primera (estrofas quinta y sexta), es la toma de conciencia; el poeta abandona el anonimato y el individualismo y se une al "nosotros" para protestar "porque apenas si nos dejan decir que somos quien somos". En la segunda fase (estrofa séptima) Celaya se pronuncia contra el arte puro (poesía como un "lujo"), ajeno al momento histórico de la patria, y contra los que "se desentienden y evaden" sin comprometerse, porque "hay que tomar partido hasta mancharse". La tercera fase de este proceso (estrofas octava y novena) es la del compromiso poético, la fase de asumir los errores ("Hago mías las faltas") y declarar su intención de ser "un ingeniero del verso y un obrero que trabaja con otros" (en la empresa común de construir un nuevo lugar para un hombre nuevo) porque ahora siente en él "a cuantos sufren" y "cantando más allá de sus penas personales se ensancha". En la tercera parte del poema (estrofas décima a duodécima) se explicita el carácter de "manifiesto estético" del que hablábamos al principio de este comentario: su poesía es "herramienta" para cambiar el mundo; "latido unánime y ciego", es decir, compromiso ante el hombre y para el hombre; "arma de futuro expansivo" que empuña el poeta como responsable de una misión. No es, en cambio, una poesía meditada, ni "un bello producto", ni "un fruto perfecto"... Y como si de un orador en un mitin político se tratara, concluye el poeta diciendo que la poesía es "el aire que todos respiramos", el "canto" de todo lo que llevamos dentro, las palabras que todos repetimos como nuestras, "lo más necesario"...., en definitiva, "gritos en el cielo" y "actos en la tierra".

Todo lo comentado con respecto al contenido de este poema y su estructuración está dominado por la idea de la función *social* que tiene el poeta: transformar el mundo por medio de la palabra, y la poesía, convertir esa palabra en parte de la acción vital.

Esta idea se expresa en doce cuartetos compuestos por versos polimétricos (los hay alejandrinos, octosílabos, heptasílabos...), rimando al menos dos versos en asonante o consonante. Tal irregularidad métrica responde al carácter oral del poema y a la

necesidad de conseguir más que una perfección estética, un mensaje ético.

En el campo de los *recursos expresivos*, y en los aspectos *morfosintáctico* y *léxico semántico*, llama la atención, en primer lugar, la alternancia de las formas pronominales. En las tres primeras estrofas se utiliza el "se" impersonal que, aparentemente (puesto que se trata de un distanciamiento calculado para dar a los lectores una impresión objetiva), aleja al poeta de su propia experiencia y convierte lo enunciado en una afirmación genérica válida para todos. El cambio de este "se" impersonal por un "se" como dativo ético ("lo real *se* nos convierte en lo idéntico a sí mismo") incorpora al poeta a la reflexión general, incorporación que continuará con el uso de la segunda persona del plural de las estrofas quinta y sexta. En las estrofas séptima, octava y novena es el "yo" del poeta el que maldice la poesía entendida como un lujo, la poesía de quien no toma partido; es el "yo" que se solidariza con los que sufren, el que canta y el que declara que su poesía es una herramienta y un arma. Y en las dos últimas estrofas el poeta vuelve a utilizar el "nosotros" intentando definir lo que es la poesía para el hombre.

También es llamativo el empleo de adverbios terminados en *–mente* de la primera estrofa (tres en cuatro versos), dos de ellos acompañando a sendos gerundios ("existiendo", "afirmando"), lo cual confiere una impresión de lentitud y solemnidad a lo expresado con estas categorías gramaticales. Asimismo, algunos de los adjetivos del poema ("vertiginosos", "bárbaras", "terribles", "asfixiados") tienen una connotación negativa que justificaría el calificativo de "bronco" aplicado al estilo de Celaya. Por su parte, el uso abundante de las formas verbales (en la mayoría de las estrofas llegan a aparecer hasta seis, algunas con un fuerte carácter imprecatorio como "maldigo", "no pueden ser", "mancharse"), además de proporcionarle dinamismo al poema, le dan un carácter de acción muy en consonancia con lo que pretende el poeta: luchar con la herramienta de la palabra. Los sustantivos también parecen haber sido elegidos para testificar lo negativo del momento social en que vive el hombre coetáneo al poema; casi en cada estrofa hay algún nombre que remite a la oscuridad y represión de ese momento como "tinieblas" (en la primera), "muerte" y "crueldades" (en la segunda), "el pobre" (en la quinta), "golpes" y "pecado" (en la sexta),

"neutrales" (en la séptima), "penas" (en la octava), "arma" (en la décima) y "gritos" (en la duodécima).

Los *recursos retóricos* utilizados en este poema confirman la rotundidad del mensaje de Celaya. Así, la estructura paralelística de las dos primeras estrofas, encabezadas por el adverbio temporal "cuando", nos preparan para lo que se declara en la tercera: se dicen los poemas para los que necesitan el consuelo de la palabra. El mismo sentido tienen las *anáforas* localizables en las estrofas tercera ("piden"), cuarta ("con..."), quinta ("como"), séptima ("maldigo"), décima ("tal es..."), undécima ("no es...") y duodécima ("son..."), que le sirven al poeta para repetir las palabras y los sonidos clave los cuales dan a las ideas contenidas en los versos una mayor complejidad o profundidad. El componente rítmico de estas anáforas se potencia con las *reduplicaciones* que aparecen en algunos versos ("porque... porque", "somos... somos", "canto... canto") y con el procedimiento de repetir el mismo verbo (*derivación*) en distintas formas ("ser....somos", "canto... cantando"). Algunas *imágenes* ("vertiginosos ojos claros de la muerte", "fruto perfecto"...), *comparaciones* ("poesía necesaria como el pan de cada día, como el aire que exigimos"...) y la *metáfora* "ingeniero del verso" aplicada al poeta, conforman la maestría en el "oficio" de Celaya, razón por la que su magisterio en la tendencia de poesía social fue tan importante, y por la que se consideró este libro "la Biblia" del movimiento.

En *conclusión*, el poema de Gabriel Celaya es citado merecidamente como una de las composiciones más auténticamente sentidas, no solo por el "emisor" del mismo, sino por todo aquel que lo lea, sea profano o entendido en la materia. El compromiso con los demás que el poeta pretende adquirir con este poema será el paso definitivo del proceso de rehumanización de la poesía de posguerra.

PIDO LA PAZ Y LA PALABRA[228]

Escribo
en defensa del reino
del hombre y su justicia. Pido
la paz
y la palabra. He dicho
"silencio",
"sombra", "vacío",
etc.
Digo
"del hombre y su justicia",
"océano pacífico",
lo que me dejan.
Pido
la paz y la palabra.

FIDELIDAD

Creo en el hombre. He visto
espaldas astilladas a trallazos,
almas cegadas avanzando a brincos
(españas a caballo
del dolor y del hambre). Y he creído.

Creo en la paz. He visto
altas estrellas, llameantes ámbitos
amanecientes, incendiando ríos
hondos, caudal humano
hacia otra luz: he visto y he creído.

Creo en ti, patria. Digo
lo que he visto: relámpagos
de rabia, amor en frío, y un cuchillo
chillando, haciéndose pedazos
de pan: aunque hoy hay sólo sombra,
y he creído.

[228] "Pido la paz y la palabra" y "Fidelidad" son dos poemas pertenecientes al libro *Pido la paz y la palabra* (Santander, 1955) de Blas de Otero. "Censoria" se incluye en el libro *En castellano* (Méjico,1960), del mismo autor . Los tres poemas han sido tomados de la Antología de Leopoldo de Luis (edición de 1969, págs. 132 y 135).

CENSORIA

Se durmió en la cocina como un trapo.
No le alcanzaba el jornal ni para morirse.
Se dejó caer en la banqueta como un trapo
y se escurrió por el sueño, sin olvidar...
Usualmente, paren los humildes esas niñas escrofulosas[229]
que portan únicamente una sayita deshilachada sobre los
huesos.

¡Salid corriendo a verlas, hipócritas!
¡Escribid al cielo lo que aquí pasa!
¡Sobornar a vuestros monitores para admirar esto!
Españolitos helándose
al sol -no exactamente el de justicia.

Voy a protestar, estoy protestando desde hace mucho
me duele tanto el dolor, que a veces
pego saltos en mitad de la calle,
y no he de callar por más que con el dedo
me persignen la frente, y los labios, y el verso

Los poemas que vamos a comentar a continuación pertenecen a dos de los libros que componen la trilogía de la poesía social de Blas de Otero: *Pido la paz y la palabra* (1955), *En castellano* (1959) y *Que trata de España* (1964).

Pido la paz y la palabra reúne treinta y cuatro composiciones, incluyendo el poema inicial "A la inmensa mayoría" y el, a modo de epílogo, "En la inmensa mayoría". Todo el contenido del libro queda encerrado en el título. Después de amar, vivir, morir por dentro, el poeta ha bajado a la calle; deja el encierro del "yo" y se pierde en el mar del "nosotros". Con él inicia la etapa en la que el poeta se va a sentir hermanado con aquellos a los que dirige sus versos.

Los temas básicos del libro son España y la palabra poética. Denuncia la guerra fratricida y las restricciones de expresión y de libertad que sufren los españoles de posguerra bajo el régimen

[229] *Escrofulosas*: que padece *escrófula*, tumefacción fría de los ganglios linfáticos, principalmente cervicales, generalmente acompañada de un estado de debilidad general que predispone a las enfermedades infecciosas y sobre todo a la tuberculosis.

franquista. Otero protesta enérgicamente; pide paz, tolerancia, renacimiento, e incita a la rebelión porque cree en la otra España, la que respira hondo en el pueblo. Este representa el destinatario mayor, "la inmensa mayoría" mitificada, a la que ofrece su canto y su fe absoluta.

El libro fue una expresión "gancho" para muchos españoles que durante esos años habían ido comprendiendo la urgencia de superar el contexto de la guerra y posguerra dejando atrás el llamado "tiempo de silencio" (título de la novela de Luis Martín Santos que culmina y liquida la narrativa del llamado "realismo social")

Por su parte, el libro *En castellano*, compuesto entre 1951 y 1959, en la misma línea que el anterior, tuvo que publicarse, paradójicamente, en París, en edición bilingüe y con doble título: *Parler clair* (*En* castellano). No se editaría en España hasta 1977.

En él, el poeta intensifica su denuncia desde una postura más explícitamente comprometida; de ahí que se agravaran sus problemas con la censura, siempre existentes. La amargura se resuelve a veces en ironía o deriva hacia un tono combativo y descarnado, próximo a los versos metafísicos.

El título de este poemario se hace eco de un propósito, manifiesto por Otero ya en *Pido la paz y la palabra*: hablar claro, con un lenguaje que pueda ser entendido por el público mayoritario al que se dirige. Los cambios de ritmo, los encabalgamientos, sirven a esa intención que requiere, a través de su tono, una recepción obligada por parte de los lectores. Los poemas breves y los metros cortos de las cincuenta y ocho composiciones de métrica variada que componen el libro, se aproximan a las formas tradicionales. *En castellano* concluye con una especie de epílogo en cursiva ("Cantar de amigo") en el que se alude, de nuevo, a la inmensa mayoría bajo el sintagma de "hombre de la calle"

El título del primer poema seleccionado, "Pido la paz y la palabra", homónimo del libro al que pertenece, es también el resumen del *tema* del mismo: el poeta pide la paz para el país (España) y sus habitantes, y, del mismo modo, pide la palabra (la libertad de expresión) para ese país y para esos habitantes.

Esta breve composición tiene una *estructura* circular pues comienza con una introducción contenida en los cinco primeros versos, cuya última frase e idea es la petición de la paz y la palabra por parte del poeta, continúa con una especie de desarrollo de la idea (que ocupa los versos quinto –desde "He dicho"- a duodécimo), en el que Otero contrapone lo que dijo ("silencio", "sombra", "vacío"..., es decir, su poesía existencialista) a lo que dice ahora ("hombre", "justicia"...), momento en que se siente solidario con los demás, "en lo que le dejan", y termina nuevamente con los versos e idea de la introducción: pide la paz y la palabra.

En tan escasos versos Blas de Otero plantea una *cuestión social* del máximo interés para la España de su tiempo: pide la paz verdadera, la de los hombres de distinta ideología trabajando juntos, y no el estado de guerra (o de "excepción") institucionalizado políticamente desde 1939 por el régimen franquista; y pide la palabra, el poder decir cada español lo que piensa (y entre ellos, como uno más, el poeta), la posibilidad de hablar y opinar sobre su pasado, presente y futuro y de "contar" la realidad. En un país donde esta última posibilidad estaba vetada, censurada, la primera misión del escritor es luchar por este principio básico de toda existencia no alienada. Por eso Otero se convierte con este poema en testigo de su tiempo y colaborador en la lucha contra la represión; su mensaje es testimonio y su obra, acción.

Formalmente, el poema se presenta en una sola estrofa de catorce versos, la mayoría de ellos imparisílabos (los cuales riman en asonante) y, algunos, de una sola palabra. Estas irregularidades métricas y la disposición de las palabras en los versos, así como el entrecomillado de determinados vocablos que se agrupan alrededor de los verbos "He dicho"/ "Digo", le dan un aspecto icónico a la composición.

Los *recursos expresivos* de que se vale el poeta para incidir en su breve y contundente mensaje abarcan desde elementos morfosintácticos tan relevantes como el uso de la primera persona en los verbos, casi todos ellos en presente actual ("escribo", "pido", "digo"), junto al aspecto léxico-semántico de sustantivos tan significativos como "paz", "palabra", "justicia", que subrayan su misión poética, hasta recursos retóricos tan importantes como el *encabalgamiento* que, en composición tan breve, afecta a diez de sus catorce versos y que,

intencionadamente, cortan las frases para dar mayor importancia a las palabras contenidas en ellas.

El siguiente poema seleccionado, "Fidelidad", es el segundo del libro y, *temáticamente*, supone un acto de fe por parte del poeta en tres de los aspectos fundamentales del poemario: el hombre, la paz y la patria.

Estos tres aspectos se desarrollan *estructuralmente* en las tres estrofas del poema. En la primera, Otero expresa su fe en el hombre después de haberse solidarizado con su dolor físico ("espaldas astilladas a trallazos") y psíquico ("almas cegadas avanzando a brincos"), después de haber visto el dolor y el hambre de las "españas a caballo". En la segunda, el acto de fe se proyecta en un futuro en el que los hombres ("caudal humano") caminan hacia otra luz, la de la paz. Por último, la tercera estrofa declara la fe del poeta en su patria a pesar de que en ese momento esté oscurecida.

En el contexto *social* de la época, la paz (elemento medular que ya habíamos comentado en el poema anterior) se convierte en uno de los ingredientes fundamentales para suprimir la injusticia con el hombre y el dolor de una España en sombras. Hombre, sin "dolor ni hambre" y patria, sin "llameantes ámbitos amanecientes", constituirán el punto de partida para una paz "verdadera". Otero cree que hay un futuro para el pueblo español, un futuro de paz, de libertad, de justicia.

Al contrario que en el poema anterior, en este sí podemos apreciar una cierta regularidad métrica. Se articula en tres estrofas de cinco versos (aunque en la última se añade una más a modo de coda) heptasílabos y endecasílabos en su mayoría, con rima asonante en los versos impares. Tal disposición formal le confiere al poema el ritmo solemne que requiere el acto de fe que hace explícito su contenido.

Para formular su confianza en el hombre, en la paz, en la patria, Blas de Otero emplea una forma verbal, "creo", con resonancias religiosas, aunque ahora no sea Dios el destinatario de su fe. Otra vez el poeta se expresa en primera persona, y otra vez contrapone el pasado ("he visto", "he creído") con el presente ("creo", "digo"). En el pasado, los sustantivos y adjetivos del poema tienen una connotación de sufrimiento y dolor, de circunstancias negativas para

el hombre, la paz y la patria: "espaldas astilladas", "almas cegadas", "españas a caballo del dolor y el hambre", "llameantes ámbitos incendiando ríos", "relámpagos de rabia", "amor en frío"... En el presente, el valor semántico de la palabra "creo" ilumina y supone la esperanza de un mundo donde ya no concurran esas circunstancias negativas. El paralelismo que se establece, gracias a esta forma verbal, entre las tres estrofas, prioriza la fe en el hombre porque es para él que Otero quiere una paz duradera y una España luminosa. También con esta intención el poeta juega con los significados, aparentemente contrapuestos, de "creer" en lo que va a suceder, la esperanza, y "ver" lo que ya ha sucedido, la realidad. Difícilmente se puede decir tanto con tan poco.

El tercer poema que hemos seleccionado de la etapa solidaria de Blas de Otero es "Censoria", perteneciente al libro *En castellano*. En él elige como *tema* acusatorio (de ahí el título) el de las niñas humildes, enfermas ("escrufulosas"), que llegan al sueño agotadas de puro cansancio y necesidad.

Esta censura a los que no tienen en cuenta a los desgraciados de la España de entonces, a los "hipócritas" que inventaron lo del Auxilio Social para proteger a una infancia abandonada después de la guerra "incivil", se *estructura* en tres partes. En los versos primero a séptimo el poeta expone el "caso": el de una niña humilde y enferma que se duerme en una cocina; en los versos octavo al duodécimo conmina a los hipócritas, a los monitores de las presuntas organizaciones de protección de la infancia, para que se admiren de cómo hay españoles que se hielan "al sol" (y no precisamente el de la justicia); y desde el verso décimo tercero al décimo séptimo, el poeta declara su intención de protestar, de no quedarse callado aunque le sellen los labios y el verso.

Observamos así el firme propósito de Otero de no silenciar la injusticia que se comete con una de las parcelas *sociales* más desfavorecidas y abandonadas en una situación de posguerra: la de los niños. El cuenta un "caso" particular de entonces, un asunto prosaico del día a día, y se muestra dispuesto a protestar, a "no callar" en su calidad de "censor" de algo que no se puede admitir.

Y para ello escribe este poema de diecisiete versos endecasílabos, en su mayoría sin rima, donde alterna cuatro formas verbales referidas a

cada uno de los aspectos que se propone denunciar: la tercera persona del singular para presentarnos la situación de la niña que se muere de cansancio; la tercera de plural para explicar de dónde proceden esas niñas enfermas "que portan únicamente una sayita deshilachada sobre los huesos": de los humildes; la segunda persona de plural en el imperativo dirigido a los hipócritas para que la vean y "escriban en el cielo" y avisen a los monitores de lo que pasa en el país: hay españolitos que se hielan; y la primera persona del singular para declarar las intenciones del poeta: él va a protestar por lo que ve porque le "duele tanto el dolor" que no puede callarse.

A tono con esta denuncia las *expresiones* que utiliza son tan duras como la situación que cuenta: "no le alcanzaba el jornal ni para morirse", "paren los humildes niñas escrufulosas" (con tuberculosis), "hipócritas", "españolitos helándose" (diminutivo el del sustantivo que recuerda el poema machadiano "Españolito que vienes al mundo te guarde Dios...")... En definitiva, estas expresiones, junto a *comparaciones* como "se durmió en la cocina como un trapo", las *imprecaciones* dirigidas a los "responsables", la *paradoja* de los españoles "que se hielan al sol", y el *pleonasmo* contenido en "me duele tanto el dolor", contribuyen a que esta historia de "sombras" nos estremezca y a que entendamos por qué Blas de Otero decidió "hablar claro" sobre lo que pasaba en España, aunque no pudiera decirlo en España.

Con estos poemas comentados el poeta vasco mostró su preocupación por el hombre español de su tiempo, su entrega apasionada a la causa social, denunciando la injusticia, el dolor, el hambre, la falta de libertad y la indiferencia de aquellos a los que debían preocuparles todas estas cuestiones.

La esperanza de la lotería

En el mismo lugar. Las cuatro sillas traídas por los vecinos se encuentran ahora tiradas por el suelo y en fila, formando el tren de los juegos infantiles. El día siguió su marcha y la luz del sol, desde la izquierda y muy alta, cae ahora casi a plomo sobre las azoteas

(Sentada en su terraza, DOÑA NIEVES *tamborilea con la mano sobre la mesa. Una pausa.* REMEDIOS *entra.)*

REMEDIOS. -¿Me llamabas?

DOÑA NIEVES. -¿No dijiste que esa señora vendría a las cuatro?

REMEDIOS. -Sí. Pero yo no tengo la culpa...

DOÑA NIEVES. -¡Seguro que me estás desprestigiando tú en el barrio!

REMEDIOS.-¿Yo?

DOÑA NIEVES.-El domingo pasado vinieron sólo doce personas. ¡Cuatro menos que el anterior! Y hoy, a la hora que es, sólo dos.

REMEDIOS -Aún queda día...

DOÑA NIEVES. -No, sí estarán todos yéndose a la otra. ¡Valgo yo mil veces más que esa embustera, pero la novedad, ya se sabe! Y para colmo, los vecinos escandalizando aquí todo el día, y los niños jugando al tren y armando un barullo del infierno.

(Se santigua)

REMEDIOS. -Con la azotaina que tú le has arreado a Pepín no les quedará gana de volver. No te preocupes, mujer

DOÑA NIEVES. -¡Claro! ¡Tú, con sentarte a la mesa lo tienes todo arreglado! Pero ya ves que esto va de mal en peor.

REMEDIOS. - *(Suspira.*) Si tocase la lotería...

DOÑA NIEVES. –(*Despectiva.)* La lotería... *(Transición)* De todos modos sube el periódico en cuanto salga. *(Medita.)* No, y el caso es que yo misma me eché las cartas y compré el décimo y salieron muy expresivas

REMEDIOS. - Dios te oiga.

(Va a salir)

DOÑA NIEVES -Sí, Remedios: que Él lo haga. *(*REMEDIOS *se detiene, alerta.)* Porque si no... Aquí difícilmente va a haber para una sola boca... Conque calcula para dos. *(Aparta la mirada.* REMEDIOS *da un paso hacia ella).*

REMEDIOS. - ¿Qué... quieres decir?

DOÑA NIEVES. - Si no me has entendido, nada.

REMEDIOS. - *(Otro paso.)* Yo te ayudo mucho, Nieves... Y la gente cree que somos hermanas...

DOÑA NIEVES. - Pero no lo somos.

REMEDIOS.- Llevamos muchos años juntas... Ya ves: desde que nos encontramos en aquel pueblo, cuando nos evacuaron durante la guerra... Y yo te he servido como una criada, y te soy útil...

DOÑA NIEVES. - Yo sólo sé que así no podemos seguir

REMEDIOS. - *(En voz muy baja.)* ¡Dios mío! *(Se vuelve para salir y se detiene. A sus ojos asoma el rencor.)* Yo no tengo la culpa de que la otra te quite los clientes.

DOÑA NIEVES. - *(Se levanta.)* ¡Ayer te envié a su puerta y me dijiste que sólo entraron desconocidos! ¿Es que me has mentido?

REMEDIOS. - Sí. La del número dieciséis entró. Y también la señora Jacinta.

(Sale)

DOÑA NIEVES. - *(Descompuesta.)* ¡Espera! (*Se pasa la mano por la cara, se apoya en la barandilla y mira su relojito de pulsera.)* ¡Así se muera!. *(Probablemente, lo dice por "la otra" más que por* REMEDIOS. SABAS *y* PACO *entran, mohínos, en la azotea).* ¡Y ahora, éstos! (SABAS *se detiene al oírla y le saca la lengua con un gruñido desdeñoso.)*

DOÑA NIEVES. - (*Da un respingo).* ¡Groseros!.

(Y se mete en su casa. PACO *le ha reído la gracia a* SABAS*, pero éste no se digna aceptarlo. Va al pretil y se sienta, hosco.* PACO *se pone al lado, mirándolo. Un silencio)*

PACO. - ¿Qué hacemos aquí?

SA BAS. -¡Qué más da un sitio que otro!

PACO. - Vámonos al bar y escuchamos el partido.

SABAS. - No.

PACO. - Yo convido.

SABAS. - ¡No!

(PACO *pasea y se vuelve)*

PACO. - Vienen muy entrenados los daneses. Y con una delantera fantástica.

SABAS. - ¡Bah!

PACO. - Los nuestros van a tener que echar el resto.

SABAS. - Se los comerán vivos.

PACO. - ¿A los daneses?

SABAS. -¡Ahora mismo se los están merendando, idiota! Con Fiscovich y con Borelli nos sobra a los españoles para destrozarlos!

PACO. - Pues yo te digo...

SABAS - ¡Oye, imbécil! ¿Es que eres danés?

PACO. - ¡Ni danés ni imbécil! ¡El imbécil lo serás tú!

SABAS. - ¡El imbécil y el idiota y el ignorante lo eres tú, que no entiendes una palabra de esto ni de nada!

PACO.-¡Oye, tú!....

SABAS. - ¡Y cállate!

*(*PACO *se achica. Pasea y le da un puntapié a la palangana. Se detiene, la mira y la coge. Conciliador.)*

PACO.- ¿La tiramos a la calle?

SABAS. - ¡Déjame en paz!

PACO. - *(Lo piensa*). Pues yo la tiro.

(Se acerca al pretil y levanta la palangana.)

SABAS. -¡Espera!

(De un salto se planta a su lado, le arrebata la palangana y la tira. Miran. Poco después se oye el lejano ruido del metal contra las piedras de la calle.)

PACO. -*(Ríe*). ¡Menudo susto se ha pegado la vendedora! *(*SABAS *se retira también, riendo.* PACO *lo toma de un brazo.)* Oye, he pensado un bromazo bueno para la próxima verbena. Pero lo tienes que hacer tú, que eres el más bragado.

SABAS. - ¿Qué es?

PACO. - Cogemos un ladrillo grande... ¡y se lo echamos, a un churrero en la sartén!

SABAS. - *(Encantado.)* ¡Hala!... ¡Todos los churros por el aire!

PACO.- ¡Y el aceite!

SABAS. - *(Ríe.)* ¡Cuidado con los bigotes, que hay fuego!
PACO. - *(Muerto de risa.)* ¡Prohibido acercarse a los niños chicos!
SABAS. -¡La bomba hache!

(Ríen a más no poder.)

PACO. - Oye... ¿Y si «puliéramos» algunas de estas ropas?
SABAS. - No seas bruto. Nos echaban el guante escapados. Y además, que hay que reservarse para cosas más grandes, *(Misterioso, vuelve a recostarse en el pretil, con las manos en los bolsillos.*) Tengo yo una entre ceja y ceja que... me vas a ver de señorito como me salga. Lo malo es que necesito diez mil para empezar. *(*PACO *se acerca, intrigado.)* Si le tocase a madre la lotería, ya estaba. Me las ha prometido.
PACO.- ¡Pero cuéntame, chico!
SABAS.- *(Después de un momento, cauteloso.)* Tánger. Allí se pueden comprar cosas. ¿sabes? El toque está en pasarlas aquí, pero eso ya está estudiado.
PACO. - ¿Tú solo?
SABAS. -No. Hay otros.
PACO.- ¡Qué tío!
SABAS.- ¡No te vas a pasar la vida en el taller cuando todo el mundo mete la mano donde puede! Pero de eso ni una palabra. También habrá algo para ti si me ayudas.
PACO.- ¡Ya tardabas en decirlo!... Oye, favor por favor: hablé de tu parte con la Tere.
SABAS.- *(Muy interesado.)* ¿Y qué?
PACO. - Que se viene esta noche.
SABAS. -¡Paco de mi vida!

(Lo abraza.)

PACO. - Para, que ahí viene el cuatro ojos.

(Entra FIDEL*, con sus libros bajo el brazo y se detiene al verlos. Un silencio.)*

SABAS. - Me gusta. De modo que no se puede poner la radio porque el señor estudia. Y en cuanto uno ahueca, resulta que el señor... deja de estudiar.

(Avanza hacia su hermano. Se le está enrabiando la mirada. FIDEL *retrocede un paso.)*

PACO.-¡Dale ya!

FIDEL. - *(Rápido.)* Espera, Sabas... Precisamente vengo a decirte que bajes a oír el partido si quieres; que yo puedo estudiar en otro lado.

SABAS. - *(Se le endulza la expresión)* Hombre. Es el primer detalle que te veo en mucho tiempo. *(Ríe.)* Está bien, cuatro ojos. Casi se merece un premio, ¿verdad, Paco? Tenemos que llevarle un día por ahí, a que aprenda mundo.

PACO. - *(Ríe.)* Esta noche.

SABAS. - Pues no es ninguna tontería. *(A su hermano)*. Mira, yo soy mejor de lo que crees. Hasta de dejarte con la Tere era yo capaz. La chica es desenvuelta, que es lo que tú necesitas... ¿Qué? ¿Te animas?

FIDEL. - Déjalo. Otro día.

(Ríe)

SABAS. - Bueno, don Remilgos. No dirás que tu hermano no es generoso. *(A PACO.)* Yo soy así.

PACO. - *(Va a la .salida.)* Hala, vamos a ver si se tragan los nuestros a los daneses.

(*Sale*.)

SABAS.- Adiós, hombre. *(Le da un cariñoso pescozón a* FIDEL.*)* Y gracias.

(Sale.)

FIDEL.- ¡Idiota!

(Va al pretil, deja los libros y mira a la otra azotea. Luego sube a la azotea alta Para mirar mejor. Cuando va a apartar las ropas para pasar al fondo de la misma, surge de entre ellas, con la vista baja, DANIELA*)*

FIDEL.- *(Muy sorprendido)* ¿Estabas aquí?

DANIELA.- Sí. Adiós.

(Se encamina a la escalerilla, rápida.)

FIDEL.-¿Te vas por mí?

DANIELA. - *(Deteniéndose en e! rellano.)* De ninguna manera.

FIDEL.- *(Mirándola perplejo y sin saber qué decir.)* Te aseguro que no me estorbas... Si quieres, puedes quedarte.

*(*DANIELA *lo mira con un resto de esperanza, suspira y vuelve a su lado.)*

DANIELA. - Me pareció esta mañana que te disgustaba hablar conmigo.

(Se acoda en el barandal.)

FIDEL.- Qué tontería... *(Le pasa un brazo por los hombros.)* Lo que ocurre es que nos hicimos mayores. *(Sonríe.)* Precisamente el otro día se lo decía a mi hermano en Casa Claudio: «¿te acuerdas de que padre nos tenía prohibido entrar aquí cuando éramos chicos? Nos parecía algo tremendo... Y ahora vemos que sólo se trataba de tomarse unos chatos.»

(Espía el efecto de sus palabras.)

DANIELA -Yo creía... que no te llevabas bien con Sabas

FIDEL. - No lo dirás por las cosas que nos hemos dicho él y yo ahora...

DANIELA. - *(Seca).* No las he escuchado. Desde ahí atrás se oye mal. Y yo pensaba en las mías.

FlDEL. – (*Tranquilizado.)* Sabas y yo nos llevamos mal sólo en apariencia. *(Presume.)* Es que yo tengo mi genio... Pero más de una canilla al aire hemos echado juntos ya. Y puede que esta misma noche... ¡Qué demonios, se crece!

(Pausa breve.)

DANIELA. - En lo que dices hay algo que no me suena bien... Tú nunca fuiste así... Y, sin embargo, yo necesito hoy más que nunca un consejo... de amigo.

FIDEL. - Y lo somos.

DANIELA. - Pero si vas a decir que son niñerías, ¿para qué hablarte?

FIDEL . - ¿Sabes que me estás picando la curiosidad?... Vamos habla. ¿Qué te ocurre?

DANIELA .- *(Suspira.)* Es cierto que todavía soy una niña, Fidel. Pero una niña que cose, y que casi mantiene a su madre... Porque nos va muy mal.

FIDEL. - Yo creía...

DANIELA. - Creías que nos defendíamos porque nos ves salir bien vestidas, y porque mamá cuenta muchas cosas... que no son ciertas. Otros vecinos son más listos y yo les noto que nos han descubierto y que se ríen a nuestras espaldas.

FIDEL.-Tu padre lo ganaba bien...

DANIELA. - Todo se lo llevó la trampa. Yo quise entonces trabajar. Pero no a hurtadillas, como ahora, sino a la luz del sol: ganarme la vida con la frente muy alta... *(Sonríe con tristeza.)* Me ilusionaba entrar en una peluquería de señoras. Pero mi madre no quiso ni oír hablar de eso. Y ahora me mato a coser casi sin provecho y noto que mi salud flaquea; pero eso no importa. Lo horrible es la mentira constante, la necesidad de callar tantas humillaciones y bribonadas... porque ella lo quiere.

FIDEL -¿Qué es lo que te manda callar?

DANIELA - Son tantas cosas... Tú nos ves salir algunos días muy arregladas y ella dice a los vecinos que vamos a una boda, o a un bautizo... Y ellos luego se ríen, porque creen que miente. Pero es verdad... Sólo que ...nadie nos ha invitado.

FIDEL. - ¿Cómo?

DANIELA. - Ella se entera de muchos modos, y entonces vamos... ¡a comer! Si alguien nos pregunta ella sabe contestar con mucho desparpajo: «Nosotras somos las de Ramírez», o cualquier otra cosa. Pero ya nos han echado de más de un sitio... *(Breve pausa)* Y hoy, a las ocho, tenemos que ir a una de esas cosas. ¡Y yo ya no vivo de vergüenza!

(Baja la cabeza)

FIDEL.- *(Desconcertado y con algún disgusto por la magnitud de la confidencia.)* Te prometo callar, naturalmente, Y siento todo eso.

(Tamborilea, irresoluto. sobre la barandilla)

DANIELA.- *(Lo mira, anhelante.)* No sé qué hacer, Fidel... Ahora mismo la estoy traicionando al decírtelo ... ¡Pero yo quisiera vivir una vida clara y sin tapujos, aunque fuese en la pobreza! *(Baja la cabeza.)* Y todavía no te lo he dicho todo.

FIDEL.- *(Instintivamente se aparta un poco.)* Bueno, Danielita, no hay que apurarse. Reconozco que lo que me cuentas es muy triste ... Pero son las cosas de la vida. Todo se arreglará.

DANIELA. - Si alguien, al menos, me animase y me ayudase a plantear la cosa a mi madre con claridad...

(Lo ha dicho con mucha vergüenza.)

FIDEL. - *(Después de un momento.)* Todo se arreglará.

DANIELA.- ¡Es que no quiero ir!

FIDEL - Lo comprendo. Pero... si no te atreves a negarte... *(Ella desvía la vista Se aparta él unos pasos.)* No lo pienses más ahora. Ya se irá resolviendo todo. Mira: desde aquí se ven muy bien los preparativos de la verbena.

(Desaparece tras las ropas.)

DANIELA. - *(Que no se ha movido.)* Acuérdate siempre de que recurrí a ti... y me fallaste.

FIDEL. - *(Voz de.)* No digas bobadas y ven.

DANIELA. - *(Mira fijamente hacia las ropas.)* Sigues tratándome como a una niña... *(Avanza y desaparece tras las ropas.)* a quien se le enseñan juguetes para consolarla. Pero yo ya no soy una niña.

FIDEL.- *(Voz de. Súbitamente turbada.)* ¡Daniela! *(*DANIELA *reaparece, llorosa, y se encamina presurosa a la escalerilla.* FIDEL *aparece tras ella.)* ¡Daniela!

DANIELA.- *(Ya en el rellano, se vuelve.)* ¡No te preocupes, hombre! ¡Es sólo un beso... de niña! Olvídalo y vete esta noche a encanallarte con tu hermano, o a divertirte con la Tere, que bien sé que te gusta... ¿O crees que no tengo ojos en la cara?

FIDEL. - ¡Si no la conozco!

DANIELA.- *(Señala a la azotea del fondo.)* ¡Aguarda y tendrás tu premio, farsante! ¡Puede que no tarde en subir por sus ropas!

(Y baja, rápida.)

FIDEL. - ¿Eh?

(La indecisión de sus movimientos acusa lo inesperado de la revelación. Con la caja de su marido bajo el brazo, entra PILAR *y* SILVERIO *tras ella.)*

PILAR. - (Mientras va a dejar la caja sobre el pretil.) Mira lo que han hecho los críos.

(Señala a las sillas y se dispone a levantarlas.)

SILVERIO. - *(Con un ademán.)* Deja, yo lo haré.

*(*DANIELA *se detuvo al verlos. Después continúa su camino.)*

DANIELA. - *(Seca.)* Buenas tardes.

(Sale con su silla a medio levantar, PILAR *la mira.)*

PILAR.- ¿Qué le pasa? *(*SILVERIO *miró a la azoteílla donde* FIDEL *disimula, y le indica a su mujer que calle. Ella comprende al punto y pone la silla junto al pretil, abriéndole la caja.)* A trabajar, gandul, que el dinero se acaba.

SILVERIO.- Pronto habrá más. *(Le enseña, golpeándolo con un dedo, el tubo grande, que tiene ya adosado a un extremo uno de los tubos cortos. Eleva la voz.)* Caramba. Los libros de Fidel. *(Mira a la azoteílla.)* ¿Qué hace usted ahí, criatura? Baje con nosotros. *(Entretanto, ella levanta sillas y las deja en su primitivo lugar.)* Análisis gramatical... Geografía... Problemas... ¿Qué tal va todo?

FIDEL..- *(Bajando, turbado.)* No se me da mal.

SILVERIO. - ¿Cuándo son las oposiciones?

FIDEL. - En noviembre. Yo hubiera querido hacer las de Factor de Ferrocarriles, que tienen mejor sueldo; pero me tuve que agarrar a las de Empleado Administrativo... por la vista.

(Llega junto a SILVERIO. PILAR *se ha sentado y los mira, atenta.)*

SILVERIO. - y en cuanto las gane..., a casarse, ¿no?

FIDEL. - *(Sin lograr salir de su amargura)* ¿Yo? *(Baja la cabeza.* SILVERIO *lo mira con gravedad. Breve pausa.)*

SILVERIO. - Oiga, Fidel. Yo soy un poco observador. Y metomentodo. Usted se está pasando el día en la azotea...

FIDEL - *(A la defensiva)* Como usted,

SILVERIO. - Pero yo trabajo, y usted no estudia. *(*FIDEL *va a tomar sus libros y él se la impide suavemente)* ¿Me deja que le pregunte algo'? *(*FIDEL *calla, turbado,)* Yo he sido joven también y sé cómo se sueña en trabajar y triunfar, para ponerlo después todo..., a los pies de una mujer. *(*FIDEL *desvía la vista.)* Y hay mujeres tan capaces de querer, que cualquier cosa qué les demos siempre es para ellas demasiado. La mía, por ejemplo. Pero otras... *(Levísimo gesto hacia las ropas del fondo)* siempre piden más. Y si no podemos dárselo..., pisotean todo, todo lo que les hemos puesto a los pies.

PILAR. - *(Sonriente)* Ya sé de qué habláis.

SILVERIO. - Y lo sabe, no le quepa duda. En esta casa hay una muchacha que se le parece mucho... Una muchacha como ella, capaz de querer. Les he visto crecer a los dos y sé lo que me digo. Claro que usted está en la edad de las ilusiones locas. Cosas de adolescente inexperto, que cree ver su ideal a lo mejor en cualquier desvergonzada, sólo porque es guapa.

PILAR. - Hágale caso, muchacho. Todo lo que él dice siempre es bueno.

FIDEL. - *(Suspira.)* Me ha hecho usted mucho daño. De sobra sé que soy un pobre diablo: pero yo quería olvidarlo..., o hacerme la ilusión, al menos, de que dejaría de serlo. De nada sirve que alguien me quiera como soy, porque yo no quiero ser como soy.

SILVERIO. - No se desprecie tanto... Usted tiene mejores cualidades de las que cree. No las cambie por la necia ilusión de convertirse en un tipo de película.

(Fumando su pipa y con un rimero de revistas bajo el brazo, aparece ELÍAS *por la azotea del fondo y se detiene al verlos.)*

FIDEL. - *(En un arranque.)* Señor Silverio: mi madre siempre dice que soy un despistado y tiene razón. Siempre soy el último en enterarme de todo. Pero quiero creer todavía que hablamos de personas diferentes... Contésteme a una sola pregunta. ¿Usted sabe cuál es el nombre de...?

SILVERIO. - ¿De la una y de la otra?

FIDEL. - Solo de la otra.

(Lo mira con enorme ansiedad.)

SILVERIO. - *(Suave, con un leve gesto hacia la otra azotea.)* ¿Se refiere usted... a la Tere?

(*A* FIDEL *se le saltan las lágrimas y se vuelve hacia el fondo para que no lo vea* PILAR- *pero gira de nuevo rápidamente al ver a* ELÍAS.*)*

PILAR. - *(Se levanta y se acerca.)* ¿Qué le has dicho? ¡No llore, hijo! ¡Si ella le quiere! *(FIDEL coge sus libros y huye hacia la puerta, por donde sale.)* ¡Le has hecho daño!

*(*SILVERIO *deniega.* PILAR *suspira y se aparta, pensativa.)*

ELÍAS. -*(Avanza.)* ¿Qué le pasa al pollito?

SILVERIO. -Cosas... Que se encaprichó de una chica y acaba de saber que es... como la Tere.

ELÍAS. - *(Lo comenta con un gruñido de conmiseración y lanza una bocanada de humo.)* Dile a tu parienta que la mía está ya en plena faena.

*(*SILVERIO *toca el brazo de* PILAR.*)*

PILAR - *(Sale de su abstracción.)* Sí, sí. Ya sé. Ahora mismo bajo.

ELÍAS. - Pero, bueno: ¿oye o no oye?

SILVERIO. - *(Sonríe.)* Es un poco bruja, ya te lo dije.

PILAR. - *(Antes de salir.)* ¿Quieres algo? *(*SILVERIO *deniega, sonriendo.)* Ya verán qué cena más rica.

ELÍAS. -*(Le hace señas)* !Pilar!

PILAR . - ¿Qué?

ELÍAS.- *(Señala al pretil.)* Por aquí.

PILAR. - *(Ríe.)* ¡Qué disparate!

ELÍAS. - ¡Yo la ayudo! Que se vean las mozas valientes.

(Le tiende los brazos y SILVERIO *alcanza el taburete para ponerlo junto al pretil.)*

PILAR. - *(Riendo.)* Bueno, probaré... ¡Pero no se rían! *(Ayudada por su marido sube al taburete se sienta en el pretil, gira el cuerpo y cae en los brazos de* ELÍAS*, de los que se desprende al punto entre risas)* ¡Todavía estoy joven!

(Huye y desaparece tras el bloque.)

SILVERIO. - Ya no. Ya no lo está.

ELÍAS. -Sí, hombre. Joven y guapa. *(Se sienta en el pretil junto a sus revistas, gira a su vez y descansa los pies sobre el taburete.)* ¿Quieres ver revistas?

SILVERIO. - Trabajaré un rato.

(Vuelve a su silla, saca de la caja el tubo y los alicates y trabaja. Una pausa.)

ELÍAS. -*(Hojea una revista)* ¡Qué tiempos! Y hasta se componía mejor. Todo impecable, y para encontrar una errata tienes que echar instancia. Ahora todo se hace aprisa, aprisa. Y así sale. *(Da un golpe sobre el montón)* Algunas de éstas las he compuesto yo. Entonces estaba en la Tipografía Gutemberg, que tiraba *La Novela Semanal* y *El Mundo Moderno*. *(Saca uno del montón)* ¿Ves? Ésta. *(Suspira.)* A veces no me acuerdo, me echo una a la cara y me encuentro de pronto con algo mío. Es como un golpe. *(Hojea.)* ¡Je! Mercedes la Sevillana. ¿Te acuerdas? ¡Qué guapa era la condenada! El otro día me dijeron que todavía vive y que ya no tiene un cuarto. Lo menos tendrá sesenta años... ¿Te gustaba a ti Mercedes la Sevillana? *(Un silencio)* Pero hombre, ¿qué te pasa?

SILVERIO. - *(Sale de su abstracción)* Pensaba... Acabo de dar un consejo y no sé si es bueno: cambiar una loca esperanza por otra pequeñita, pero realizable.

ELÍAS. - ¿Te refieres a Fidel?

SILVERIO. - No sé por qué me siento hoy impulsado a esas cosas... Quizá sea mi día.

ELÍAS. - ¿Qué día?

SILVERIO. - En la vida todo es tan oscuro, y tan misterioso... Y los hombres somos tan pequeños... Quizá cada uno tiene sólo un día, o unos pocos días, de clarividencia y de bondad. Creo que he ayudado a Fidel; pero, al mismo tiempo, dudo. *(Sonríe.)* Tal vez no sea mi día.

ELÍAS. - Has hecho bien, hombre. Y no hay días. Todos los días son buenos para portarse bien.

SILVERIO. - Debieran serlo, al menos. *(Medita)* Pero hay días... en que a todos nos sale afuera lo peor, las cosas más brutales e inconfesables. Días en que nos convertimos en otra persona... Una persona odiosa, que llevábamos dentro sin saberlo. Y esa persona somos nosotros mismos... ¿Comprendes?

ELÍAS. - *(Con un gesto de duda.)* Creo que sí. Pero eso, ¿qué tiene que ver con Fidel?

SILVERIO. - Nada.

(Vuelve a sus tubos. Breve pausa.)

ELÍAS. -Mira. El anuncio de una pipa. Brezo garantizado, anillo de plata... Cinco pesetas. Los anuncios también son muy interesantes. «Usted sabrá lo que es música cuando adquiera la pianola Meyerbeer»... «El mejor de los tónicos es el Vino Desiles. Lo dice Enrico Caruso.» Y éste, ¿eh? «Los libros del Doctor Bonnard sobre la conducta en la vida. La fuerza de la voluntad. El secreto del éxito. La vida sin errores»... Y, sin embargo, el doctor Bonnard tenía cara de tonto.

(Ríe)

SILVERIO. - *(Se levanta)* ¡Calla, cállate!

(Se aparta hacia la derecha para mirar distraídamente a la calle)

ELÍAS. -¿Qué mosca te ha picado?

SILVERIO. - *(Finge)* Es penosa... esa manía tuya de recordar y recordar...

ELÍAS.- ¡Es que fueron buenos tiempos! Mira: entonces yo pedía a veces cosas por correo. Una vez pedí una pipa parecida a la del anuncio éste y cuando la recibí me quedé de piedra. ¡Parecía de pino! Pues ya ves luego resultó la mejor. *(Suspira.)* Pero se me ha roto.

SILVERIO. - *(Con desgana)* Yo te la arreglaré.

ELÍAS.- ¡Hombre, magnífico! Te la voy a subir para que veas las cosas buenas de entonces.

SILVERIO.- *(Exaltado.)* ¿Y el futuro, Elías? *(*ELÍAS *Io mira muy asombrado)* ¿Es que tampoco esperas nada del futuro? *(Descompuesto.)* ¿Es que te pasa lo que a mí?

(Se arrepiente de su exaltación y le vuelve la espalda. Un silencio.)

ELÍAS.- *(Grave.)* De esperanza vive el hombre, Silverio. Y tú también, aunque no lo creas. *(*SILVERIO *hace un mohín de disgusto)* Yo miro las revistas viejas... Pero quizá lo hago por ver en ellas algún reflejo de un porvenir mejor *(Se le alegra la cara.)* También yo espero cosas, no creas. Dentro de poco, ¡no te rías!, han prometido regalarme... ¡una colección completa de La Esfera!

SILVERIO. - ¡Siempre el pasado!

ELÍAS. - Puede. Ya soy, viejo. Es una manera de consolarse del presente. *(Una pausa. Suave:)* ¿Qué te ocurre?

SILVERIO.- No lo sé.

ELÍAS.- ¿Estás preocupado... por ella? *(*SILVERIO *sonríe tristemente y da unos pasos sin contestar levemente molesto:)* ¡Di que sí! ¡Antes reventar que hablar!

SILVERIO. - *(Medio en broma, pero triste)* Es... mi secreto.

ELÍAS. - *(Suave.)* Entonces ya me lo contarás. Los secretos se cuentan siempre.

*(*SILVERIO *deniega, melancólico.* ELÍAS *comienza a cargar su pipa sin perderlo de vista.* MANOLA *y* TOMASA *entran hablando y se dirigen a la escalerilla.* SILVERIO *vuelve a su trabajo,)*

TOMASA. - ¿Qué va usted a hacer luego?

MANOLA. - *(Sube.)* Me daré un paseíto por la Ronda, cenaré y a la cama.

TOMASA. -Puede que la acompañe. Veremos qué tal naipe tiene luego mi marido. *(Cruza hacia la derecha.* MANOLA *palpa sus ropas y comienza a descolgar).* Señor Silverio, ¿qué tal va eso?

SILVERIO. - Muy bien.

MANOLA. - Con el airecillo se seca la ropa en seguida. Diferencia va de tender aquí a tender en el patio. La Nati sabe lo que hace.

TOMASA.- *(Mirando a la calle.)* ¡Pues ya están todas en la acera muy resentadas a su alrededor! ¡Gentuza! ¡Aquí deberían estar, defendiendo la azotea, y no abajo!

MANOLA. - Diga usted que sí.

(Apresúrase a descolgar lo que le queda y comienza a bajar.)

TOMASA. - *(Furiosa.)* ¡Pues no van a poder! *(Se acerca a su silla, le cambia la situación de un golpe y se sienta).* ¡Si esperan a que bajemos, están verdes!

MANOLA. -(*Abajo ya.)* Y mire que se lo recalqué bien a todas...

TOMASA. - ¡Qué las zurzan! Siéntese, Manola.

MANOLA. - Es que tengo que bajar la ropa...

TOMASA. -*(Con una dura mirada.)* Pero suba, ¿eh?

MANOLA. - Pues claro, señora Tomasa. *(Corre hacia la puerta y se detiene.)* Y, además, con una sorpresa. Ya verá

(Sale. TOMASA *mira trabajar a* SILVERIO.*)*

TOMASA.- Si yo estuviera en su pellejo, señor Silverio, me forraba la faltriquera de billetes. Iba a inventar una de aparatos... ¡Uf!

ELÍAS. - En eso no anda usted descaminada.

(Vuelve a hojear su revista. SILVERIO *sonríe)*

TOMASA. - Si es que es más Adán... Le voy a dar una idea hombre. Y de balde. ¿Por qué no inventa usted un aparato para la sordera?

ELÍAS. - *(Estupefacto, la mira.)* Pero ¡qué bestia!

TOMASA. - ¿Qué dice?

ELÍAS. - *(Por la revista.)* ...Un tío que viene aquí, levantando doscientos kilos. *(La mira.)* ¡Una bestia!

TOMASA. - *(Convencida.)* Sí que lo es. Pues le decía, señor Silverio, que...

SILVERIO. - *(Frío.)* Esos aparatos ya están inventados.

TOMASA. - Ya lo sé. Pero uno mejor todavía, para que oyese su mujer.

SILVERIO. - *(Seco.)* Hay sorderas que no tienen remedio

TOMASA. - Alguno habrá, hombre. Y a usted le vendría bien; porque la pobre es buenísima, pero a veces se debe usted de desesperar con ella.

*(*ELÍAS *no puede más y recoge con brusquedad su rimero, saltando al otro lado.)*

ELÍAS. - Yo me voy. Que usted se alivie, señora.

(Se va bufando).

TOMASA. - ¿Yo? ¡Si no estoy enferma!... Este amigo de usted me parece que está algo guillado.

SILVERIO. - Cada uno es como es.

(Vuelve a su trabajo, decidido a no escucharla).

TOMASA . - Eso sí, desde luego... *(Se levanta.)* No creo que la señora Manola me la haya jugado.. *(Se asoma a la calle.)* No.

(Entra MANOLA *con un botijo pequeño, seguida de* DOÑA BALBINA*)*

MANOLA.- ¡Aquí estamos!

(Repiquetea sobre el botijo)

DOÑA BALBINA. - Buenas tardes, don Silverio.
SILVERIO. - Buenas tardes.
TOMASA. - ¿Un botijo?
MANOLA. - Agua bien fresquita.
TOMASA. - Traiga. *(Bebe un trago. Risita de* DOÑA BALBINA *y* MANOLA*)* ¡Si es vino!

(Ríen)

MANOLA. - Como mi marido está fuera, me aprovecho. *(Se lo quita y bebe.* DOÑA BALBINA *y* TOMASA *se sientan)* ¿Usted gusta, señor Silverio?
SILVERIO. - No, muchas gracias.

(Se sienta MANOLA *y deja el botijo frente a su sitio.* TOMASA *y* DOÑA BALBINA *alargan el brazo casi al tiempo.)*

DOÑA BALBINA. - *(Sonríe.)* Perdón.
TOMASA.- *(Ríe a carcajadas, coreada por* MANOLA.*)* Miren doña Balbina, cómo se anima.
DOÑA BALBINA. - *(Corrida.)* Por probarlo...
TOMASA. -Pruebe, señora, pruebe.

*(*DOÑA BALBINA *se echa un traguito, muy digna.)*

DOÑA BALBINA.- *(Entre aspavientos.)* Y pensar que se lo toman por litros en las tabernas... ¡Qué hombrones!
TOMASA.- Traiga, que se me ha secado el gaznate.
MANOLA. - (*Forcejea con* TOMASA *por el botijo).*¡Me toca a mí!

TOMASA.- ¡Yo pagaré otro si hace falta! *(Se lo arranca y bebe.)* Está rico.

DOÑA BALBINA. - *(Ríe)* ¡Huy, qué borrachillas!

TOMASA. -¡Miren la doña Remilgos, que por poco lo deja vacío!

DOÑA BALBINA. - *(Ofendida.)* ¿Yo?

TOMASA . - *(La remeda.)* Por probar solamente...

(*Empina un botijo imaginario. Entre las carcajadas de ella y de* MANOLA*, que forman contrapunto a la indignación de* DOÑA BALBINA. *Aparece en la azotea* REMEDIOS.*)*

REMEDIOS. - De parte de Nieves, que, por favor, hagan menos ruido: que tiene visita.

TOMASA. - Es verdad. (*Con el dedo en los labios.)* ¡Chist!

MANOLA. - Venga para acá, Remedios. Tome un trago.

REMEDIOS. - No tengo sed.

MANOLA. - Usted beba. *(*REMEDIOS *sospecha, toma el botijo y bebe largamente)* ¡Bueno, bueno!

(Logra bajarle el botijo.)

REMEDIOS. -Gracias, *(Se limpia)* Descansaré un ratito

(Corre a tomar el taburete y se sienta junto a ellas. TOMASA atrapa el botijo.)

TOMASA. - Lo que se están perdiendo las de abajo, ¿eh?

(Bebe un chorrito. MANOLA *recobra el botijo, bebe otro poco y lo sujeta entre sus rodillas.)*

DOÑA BALBINA.- Si es lo que yo digo. Esas tertulias de la acera no son de buen gusto. Si nos dejaran la azotea podríamos ponerla entre todos muy bonita, con toldo y todo para el verano.

MANOLA. - Si nos tocara la lotería convenceríamos a la Nati

TOMASA. -Y al casero, el dinero puede mucho.

DOÑA BALBINA. -Y que lo diga.

REMEDIOS. - *(Por el botijo)* Lo va usted a calentar...

MANOLA. – *(Compadecida)* Tome, mujer.

REMEDIOS. – Gracias.

(Bebe. DOÑA NIEVES *entra)*

DOÑA NIEVES. - Remedios

*(*REMEDIOS *deja precipitadamente el botijo, se limpia y sale de la azotea)*

MANOLA. - Es un poco de vino, doña Nieves. Pruébelo.

DOÑA NIEVES -¿Es bueno? *(Bebe)* Sí que es bueno.

TOMASA. - Siéntese un poco, mujer...

DOÑA NIEVES. - *(Se sienta en el taburete)* Un ratito nada más... Con tanta visita, se cansa una.

TOMASA. - *(Con misterio.)* Oiga, doña Nieves: ¿usted cree que nos tocará la lotería?

DOÑA NIEVES. - Las cartas son buenas. Pero hay influencias contrarias.

DOÑA BALBINA. - *(Superior)* Bueno, eso es un poco cómodo, ¿no?

DOÑA NIEVES. - *(Seca.)* Usted nunca se ha dignado venir a mi casa. Pero no se puede decir de este agua no beberé

DOÑA BALBINA. - *(Fría.)* Gracias. No quiero nada con supersticiones.

*(*DOÑA NIEVES *la mira con reprimido rencor)*

TOMASA. - Las cartas son una cosa muy seria, doña Balbina. Se lo digo por experiencia. *(*DOÑA BALBINA *se encoge de hombros)* Y a lo mejor, según se han presentado, tenemos sorpresa esta tarde. ¿Usted qué haría si le tocase el gordo, señora Manola?

DOÑA BALBINA .- Pero ¡qué ilusiones! Si no va a tocar...

TOMASA. - Y si no va a tocar, ¿por qué juega?

DOÑA BALBINA . - Por si acaso...

TOMASA . - Pues eso. Hay que esperar siempre, como dice doña Nieves cuando las echa. ¿Verdad, señor Silverio?

SILVERIO.- *(La mira, triste)* Sí. Hay que esperar siempre,

TOMASA. - ¡No lo diga con esa cara de entierro! Lo que es como a mí me toque...

MANOLA. - ¿Qué haría usted?

(Breve pausa.)

TOMASA. -¡Uf!

(El gesto lo ha dicho todo. Quedan las demás bastante impresionadas.)

MANOLA. -*(Soñadora.)* Si a mí me tocase, me volvería al pueblo. Con algún dinerillo, mis hermanos me recibirían bien y yo les ayudaría a llevar la casa y en las faenas del campo... Aquí estoy muy sola, con el marido siempre fuera... *(Con enorme tristeza.)* Porque ya saben dónde está... Está en la cárcel. *(Un silencio.* DOÑA BALBINA *no puede evitar el apartar un poco su silla.)* Si me tocase, podría ayudarle mejor, y enviarle paquetes y visitarlo más a menudo... Pero me volvería al pueblo. Estoy cansada de esto, y mi pobre Luisillo no medra. Allí le saldrían colores... Y podríamos esperar con más paciencia a que él volviese...

*(*DOÑA BALBINA *se levanta, molesta, y se aparta, disimulando, hacia el pretil.* SILVERIO*, que escucha atentamente, la mira.)*

TOMASA. - *(Melancólica)* Si a mí me tocase, me iba a reír del mundo. ¡Perra vida!... *(Sonríe.)* Bueno, y también le daría algún dinero a mi Sabas para un negocio que quiere hacer, si lograba convencer a Cristóbal...

SILVERIO. - ¿Y al otro?

TOMASA - ¿Qué?

SILVERIO. - ¿Y a Fidel?

TOMASA .- Ese ya ganará sus oposiciones. Pero también le ayudaría si lo necesitaba. Tan hijo es el uno como el otro.

SILVERIO. - ¿Y usted qué haría si le tocase, doña Balbina?

DOÑA BALBINA. - ¡Si no va a tocar!

TOMASA. - ¡Y dale ¡No nos amargue la existencia! Suponga que le toca.

DOÑA BALBINA. - Pues *(Risita.)* No lo tengo pensado. ¿Y usted, don Silverio?

SILVERIO . - Viviría como siempre... Sólo juego dos o tres pesetillas

(Vuelve a su trabajo.)

DOÑA NIEVES. - Pues yo, sintiéndolo mucho, les dejaría a ustedes. Esto es un chiscón demasiado estrecho, y como las visitas aumentan, pues... *(Sueña.)* Buscaría mi pisito soleado, y tendría muchos pájaros, y mis gatos. Iría al cine todas las noches, y... si alcanzaba..., quizá una finquita en las afueras, para el verano.

MANOLA. - *(En voz baja)* Dios mío, que toque...

TOMASA. - *(Se da una puñada en una mano)* ¡Tiene que tocar! *(Se levanta y se encara con* DOÑA BALBINA *y* SILVERIO.*)* ¡A ustedes dos se lo digo, que parece como si no esperasen ya nada de este mundo! (DOÑA BALBINA *sonríe, evasiva.* SILVERIO *se levanta despacio, disimulando la turbación que le causan estas palabras y va a la derecha para mirar a la calle.*) ¡Pues hay que esperar, qué demonios! Si no, ¿qué sería de nosotros ?...

Antonio Buero Vallejo, *Hoy es fiesta*[230]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.
1.2. Contexto literario.

2. Estructura externa
2.1. Subgénero dramático de la obra.
2.2. Estructuración: actos, cuadros, escenas...
2.3. Respeto o ruptura de las tres unidades (lugar, tiempo, acción...)
2.4. Importancia y función de las acotaciones escénicas.
2.5. Lenguaje.

[230] Madrid, Espasa Calpe, 1981. Fragmento del ACTO SEGUNDO, páginas 209 a 235. El título dado a los fragmentos seleccionados es nuestro.

Argumento: A la azotea de un edificio de pisos acuden los vecinos del mismo y nos van desvelando sus problemas y sus ilusiones. Gran parte de ellos han invertido algo de dinero en la participación de un décimo de la lotería. Al consultar el periódico ven que su número ha sido premiado. De la alegría por este acontecimiento se pasa a la rabia y desesperanza cuando se enteran de que la vecina que se los vendió les ha engañado.

3. Estructura interna
3.1. Resumen de la acción contenida en el fragmento seleccionado: su relación con el argumento de la obra.
3.2. Determinación del tema principal y temas secundarios.
3.3. Aspectos sociales reflejados en el texto.
3.4. El título: su significado y función.
3.5. Ambiente: realista, fantástico, rural, urbano...

4. Análisis de los personajes
4.1. Personajes principales y secundarios: caracterización y función en el desarrollo de la acción.

5. Conclusión

Comentario

Antonio Buero Vallejo nació en Guadalajara en 1916; murió en el 2000. Siendo joven se interesa por la pintura por lo que en 1934 se traslada a Madrid para estudiar en la Escuela de Bellas Artes. En esta ciudad participa en la vida cultural y política. Durante la guerra civil militó en el bando republicano y al finalizar esta fue condenado a muerte. Su condena fue conmutada por la de treinta años de prisión que cumplió en diferentes centros penitenciarios. En 1946 sale en libertad condicional.

Buero Vallejo se da a conocer como autor teatral con *Historia de una escalera* (1949), que marcará un cambio de rumbo en el teatro español. Con esta obra nació el drama realista en el que, a partir de un contexto, un argumento y unos personajes identificables, se intentaba hablar de la realidad desde el escenario. El 20 de septiembre de 1956 se estrenó en el teatro María Guerrero de Madrid la obra que comentaremos, *Hoy es fiesta*, la cual presenta en escena las ilusiones y decepciones que dominan a un puñado de gentes humildes, habitantes de un modesto edificio en cuya azotea se va a desarrollar todo el proceso que se extiende desde las horas iniciales de un señalado día de fiesta hasta la llegada del ocaso que se llevará consigo, además de la vida de Pilar, los sueños que todos habían depositado en el sorteo de la lotería que se celebra en esa fecha.

En el *contexto literario*, *Hoy es fiesta* pertenecería a la etapa realista o al "drama de ambiente contemporáneo" (según otra clasificación) del teatro de Buero Vallejo y es, además, una obra representativa de los temas mayores del teatro de Buero, especialmente del tema de la esperanza, fundamental en el drama. En las obras pertenecientes a esta etapa realista se recrean ámbitos sociales diferentes que van desde los niveles populares de *Historia de una escalera* (1949), *Irene o el tesoro* (1954) y *Hoy es fiesta* (1956), hasta los más elevados de *La señal que se espera* (1952) y, en parte, *Madrugada* (1953), pasando por el término medio que representa *Las cartas boca abajo* (1957). Estas obras componen un cuadro fresco y animado de la España contemporánea, un testimonio crítico de su sociedad, donde el autor indaga en el ser humano a través de unos conflictos sociales con un tiempo determinado que lo condiciona y un espacio cerrado (una escalera, una azotea, la habitación de una casa...) que puede asfixiar sus ilusiones.

En la obra que nos ocupa se pueden verificar las características de esta etapa: marco escénico realista, disposición ordenada de la trama sin quiebras temporales, personajes concebidos como "caracteres" que, a través de un diálogo muy bien perfilado, irán desvelando el conflicto, y aumento creciente de la tensión dramática hasta la revelación de una circunstancia mantenida en secreto casi hasta el final (el décimo de lotería del que se habían repartido participaciones no existía).

En el libro, *Hoy es fiesta* lleva el rótulo de "Tragicomedia en tres actos". Si atendemos a la definición de *tragicomedia*, "obra dialogada que tiene características de los géneros trágico y cómico", habríamos de considerar como cómica, la pelea de los personajes con la portera por permanecer en la azotea y algunas actitudes de Doña Nieves y Balbina que pretenden aparentar lo que no son, y como trágica, la esperanza que todos ellos han puesto en el hecho de que les toque la lotería, esperanza que se derrumbará cuando descubran que sus participaciones en la misma eran falsas. Pero, por su contenido, también se puede entender que el autor la califique de "tragedia acerca de la esperanza" que, en este caso, sería la que poseen sus personajes de obtener mucho dinero con la lotería y, con ello, salir de lo que son, de su pobreza. Y es que Buero Vallejo busca un tipo de tragedia "española" en la que los personajes no despiertan admiración, como en las tragedias griegas, sino compasión. Por otra

parte, la crítica destaca la influencia del *sainete* en esta obra por el desgarro popular con que se expresan algunos personajes y por el ambiente, también popular, en el que se enmarca la acción de la misma.

El drama está *estructurado* en tres actos de similar extensión que se corresponderían con la división clásica de la acción en *exposición* (todos los personajes y parte de sus características y problemas son presentados por el autor en la azotea), *nudo* (en el que nos enteramos de que los vecinos han comprado participaciones de lotería y lo que quieren hacer si les toca) y *desenlace* (el décimo vendido, que casualmente sale premiado, es falso; los vecinos, enfurecidos, quieren pegar a la culpable, pero al final, gracias a la intervención de Silverio, la perdonan). Si tenemos en cuenta que cada escena en que se divide un acto corresponde al período de tiempo en el que intervienen los mismos personajes, el fragmento que comentamos tendría tantas escenas como personajes van llegando a la azotea y hablando entre ellos.

Por otra parte, en *Hoy es fiesta* existe unidad de *espacio* (todo transcurre en el mismo lugar: las azoteas de dos casas contiguas) y de *tiempo* (la acción empieza por la mañana y termina al atardecer del mismo día). En cuanto a la *acción*, también parece ser unitaria pues todo parece estar estructurado en torno al tema central: la esperanza de cambiar de vida, y no existen más asuntos fuera de ese tema que no sean las características de los personajes y sus problemas personales.

Las *acotaciones escénicas* en el texto seleccionado sirven para indicarnos las acciones y los estados de ánimo de los personajes. Por ellas sabemos que Doña Nieves está nerviosa (porque hay otra echadora de cartas que le hace la competencia); que unos chicos un poco gamberros (Paco y Sabas) "juegan" a tirar cosas por la azotea; que Daniela quiere compartir su preocupación por su madre con Fidel, al que parece amar; que Silverio no quiere recordar el pasado... Estas acotaciones son importantes porque revelan cosas de los personajes que ellos no dicen expresamente pero que sirven para conocerlos, para saber cómo se sienten realmente y qué papel va a jugar eso que sienten en la acción dramática.

Con respecto al *lenguaje* de la obra este es, en general, sencillo, y con un registro coloquial a tono con la clase social a la que pertenecen los personajes. Sus parlamentos están compuestos con palabras usuales y frases hechas que ayudan a establecer una fácil comunicación con el espectador; casi todos los personajes utilizan alguna expresión coloquial en algún momento. Así, Doña Nieves se queja de que los niños "arman un barullo del infierno" y le dice a Remedios "¡Así se muera!" refiriéndose a la otra echadora de cartas de la competencia. Paco y Sabas hablan de los jugadores daneses; Paco dice de los españoles que "van a tener que echar el resto" y Sabas responde que "se los comerán vivos" y "¡Ahora mismo se los están merendando, idiota!". Fidel le cuenta a Daniela de su hermano que "más de una canilla al aire hemos echado juntos", e incluso Silverio, el personaje más serio, para ganarse la confianza de Fidel, le confiesa a este que es "un poco observador y metomentodo". Pero la que utiliza un lenguaje coloquial más expresivo es Tomasa; así, exclama: "¡Que las zurzan!" refiriéndose a las vecinas que hacen coro con la portera en la calle y, queriendo alabar las habilidades artesanales de Silverio, le dice que "si yo estuviera en su pellejo... me forraba la faltriquera de billetes" y que su amigo Elías"está algo guillado" (loco). Cuando circula el botijo lleno de vino que Manola ha subido a la azotea entre los presentes, ella lo reclama diciendo que se le ha secado "el gaznate". Las frases hechas del tipo "ir de mal en peor", "tener algo entre ceja y ceja", de esperanza vive el hombre"..., las *metáforas* populares como "cuatro ojos" (alguien con gafas) y "pollito" (joven inmaduro), y el apodo burlesco "don/doña Remilgos", presentes en el texto, completan la caracterización de "popular" atribuible al lenguaje empleado en este fragmento.

En cuanto al contenido de la acción del fragmento elegido se *resumiría* del siguiente modo: Doña Nieves y Remedios, que viven juntas, discuten porque la primera no tiene "clientes" y culpa a la segunda de ello; Paco y Sabas, dos jóvenes de la vecindad, hablan de fútbol y planean embromar a los vecinos, luego aparece Fidel, hermano de Sabas, y se burlan de él. Cuando estos se van aparece Daniela que quiere desahogarse con Fidel de lo que está sufriendo con su madre; el chico no está a la altura de sus confidencias (la madre de la joven aparenta lo que no es) y Daniela se marcha enfadada. Entra en escena el matrimonio formado por Silverio y Pilar y el primero habla con Fidel sobre su futuro, cosa que hace daño al joven. Se marcha y llega Elías, amigo de la pareja, que habla con

Silverio sobre "otros tiempos" con lo que consigue enfadar a este. Luego salen a la azotea Tomasa, Manola y Doña Balbina que comparten un botijo lleno de vino y, junto con Silverio, comentan lo que harían si les tocase la lotería. Es este último asunto el que guarda mayor relación con el argumento de la obra pues la esperanza que tienen todos los vecinos en la lotería es el núcleo temático del drama o "tragicomedia".

Por lo tanto, el *tema* principal del texto seleccionado es la presentación de la problemática vital de algunos de los personajes que "esperan" mejorar su situación: unos, la mayoría, con el posible dinero de la lotería (Doña Nieves, Manola, Tomasa); otros (Silverio, Daniela), pudiendo confesar a alguien sus problemas; y otros (Sabas, Paco), consiguiendo hacerse ricos de forma poco ortodoxa. Como tema secundario se podrían considerar las relaciones humanas que se plantean en el texto: de servidumbre, por parte de Remedios, de complicidad entre Paco y Sabas, de amor por parte de Daniela hacia Fidel, de afecto de Silverio hacia Fidel, de amistad entre Elías y Silverio y de vecindad entre Tomasa y Manola. Otro tema podría ser el de la falsa apariencia, encarnada en la figura de Doña Balbina, y el sufrimiento que esto produce en su hija Daniela.

El primero de los temas comentados tiene mucho que ver con la situación *social* que se refleja en el texto. En él, como en toda la obra, Buero Vallejo hace un retrato de la vida cotidiana de la clase media-baja de los años 50 con sus limitaciones, su escasez económica y su falta de oportunidades para superarse y triunfar. Por eso, el único sueño medianamente posible es ganar la lotería que no les sacará totalmente de su situación de pobres, porque tampoco han jugado mucho, pero que les permitirá un respiro en su agobio diario por sobrevivir. Por ejemplo, Manola podría volver a su pueblo y no sentirse tan sola con su marido en la cárcel y, además, ayudaría a este mandándole paquetes y a su hijo le sentaría bien el campo; Tomasa "se reiría del mundo" y ayudaría a su hijo Sabas en el negocio que quiere emprender; y Doña Nieves, que es la más pretenciosa, se mudaría a un "pisito soleado", iría al cine todas las noches y, "si alcanzaba", se compraría un "finquita" para el verano.

Esta situación de carencias económicas, que solidarizó a los vecinos en su conquista de la azotea en el primer acto como espacio donde "respirar" y comunicarse, pese a la resistencia de la portera, les une

también en su esperanza de mejorarla con el premio de la lotería, una ilusión, una nueva versión del tema de la lechera, que les distrae del verdadero problema: la estructuración de la sociedad que impide que todos sus miembros gocen de una vida digna y humana.

Pero, por otra parte, el hecho de que las esperanzas cifradas en la lotería se frustren al final, también nos ofrece otra "lectura" de la obra: el hombre debe luchar con su esfuerzo para mejorar sus condiciones de vida y no dejar estas en manos del azar que es caprichoso y, frecuentemente, tan injusto como la misma sociedad. Si en el primer acto, como hemos dicho, los vecinos pudieron lograr que el terreno vedado de la azotea fuera suyo, ¿por qué no pueden hacer lo mismo para conseguir salir de la miseria?. Ricardo Doménech[231] apunta que las posibilidades de su felicidad y de su libertad en este acontecimiento, en este hecho "exterior" a ellos mismos, significan dos cosas: en primer lugar que se sienten impotentes para conquistar la libertad, la felicidad, con su propio esfuerzo; y, en segundo lugar, que esa impotencia no basta para que acepten el mundo en que viven, sino que anhelan con toda su alma un mundo mejor, más humano, más justo, más libre. Por eso son claves las palabras de Tomasa al final del fragmento: "¡Tiene que tocar! ¡A ustedes se lo digo, que parece como si no esperasen ya nada de este mundo! ¡Pues hay que esperar, qué demonios! Si no, ¿qué sería de nosotros?", muy similares a las de Doña Nieves al final de la obra, cuando todos han admitido que están igual que antes, "Hay que esperar... Esperar siempre... La esperanza nunca termina... La esperanza es infinita".

El *título, Hoy es fiesta,* tiene una doble significación: el que se trata, efectivamente, de un día festivo que los vecinos emplean para ir al cine, comer con los amigos, salir a pasear, charlar en la azotea..., en definitiva, un día para romper con la rutina cotidiana, y el que es el día del sorteo de la lotería en el que todos tienen participación. Es un día de descanso, pero también de esperanza de que, a partir de él, todos los días sean "fiesta" porque si toca ya no habrá agobios económicos. Ese día de alegría compartida, de júbilo, termina en tragedia: al atardecer se dan cuenta de que no ha sido posible alcanzar

[231] DOMENECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo. Una meditación española*, Madrid, Gredos, 1993. Pág. 102.

un espacio más amplio que esa azotea que la fuerza de su deseo, la efervescencia de su esperanza, había invadido por la mañana.

El *ambiente* de la obra es claramente realista con algunas pinceladas costumbristas como el espacio elegido para el desarrollo de la acción, una azotea, lugar que antaño tenía una doble función: secar la ropa y servir de punto de reunión de los vecinos, generalmente mujeres, para intercambiar su información cotidiana o para tomar el fresco las noches de verano. El botijo, con vino, que va de unas manos a otras, es otro detalle costumbrista de la época así como la alusión a la reunión en la acera del edificio de la portera y otras mujeres, costumbre trasplantada de los pueblos a una ciudad, Madrid, que todavía tenía aires de "poblachón manchego".

Por lo que respecta a los *personajes*, Silverio puede considerarse como el personaje principal puesto que su actitud conciliadora y comprensiva sirve de nexo de unión entre unos vecinos "variopintos" entre los cuales hay sus "diferencias" de opinión y de carácter. Toda la vecindad le respeta porque da la impresión de sabiduría, de entrega y de paciencia infinita, sobre todo con su mujer, Pilar, a la que cuida como a una niña y por la que abandonó un estatus social más prometedor. Es casi el único que no espera nada de la lotería; solo una cosa le liberaría de su tristeza interna: poder confesarle a su mujer que quizá él fue el culpable de la muerte de la niña de Pilar a la que no quería por ser el fruto de una violación. En el texto lo vemos aconsejando a Fidel para que se fije en Daniela y no en otra vecina ("cualquier desvergonzada") que pisotearía sus ansias de mejorar si no puede darle lo que ella espera; también lo oímos discutir con su amigo Elías que se empeña en recordarle cosas del pasado, cuando el pasado es precisamente lo que obsesiona a Silverio.

El resto de los personajes son secundarios y componen una colectividad de "pobres gentes" que esperan mejorar su vida con un golpe de suerte. El autor no idealiza a esta colectividad, no trata de ocultar los defectos e insuficiencias de las personas que la forman. Doña Nieves, la echadora de cartas, es cruel con Remedios que "la ha servido como una criada" desde que la conoció en la guerra y a la que amenaza con "despedir" porque el negocio no da para dos bocas. Su enfado de la primera escena se debe a la envidia que le produce el éxito de la otra competidora en el oficio pese a que ella afirme que vale "mil veces más que esa embustera". Además, también es un poco

pretenciosa; si le tocase la lotería dejaría el edificio que es "un chiscón demasiado estrecho, y como las visitas aumentan...". Sabas y Paco representan la brutalidad, la falta de educación y respeto hacia los demás y hacia ellos mismos; son como dos animales que se enfrentan a ver quién puede más pero a los que les une su pertenencia a la misma especie: la de los brutos, y que planean enriquecerse como ven hacer a muchos en la posguerra, comprando una cosa "a peseta" y vendiéndola después "a duro". Fidel es un cobarde, no se atreve a enfrentarse a estos dos, uno de los cuales es su hermano, que, además, le promete dejarle a "la Tere". Daniela también tiene miedo a enfrentarse con su madre; a pesar de que piensa "lo horrible que es la mentira constante", no quiere traicionarla y pide ayuda a Fidel el cual, con su actitud pasiva ante lo que la chica le cuenta, traiciona su confianza. Elías, refugiándose en el pasado, intenta "consolarse del presente" al que no parece poder oponerse; por eso mira las revistas viejas, "por ver en ellas algún reflejo de un porvenir mejor". Hasta Tomasa, con su desgarrada franqueza, llega a ser impertinente, como cuando le dice a Silverio que invente un aparato para la sordera de su mujer. El único personaje del grupo que parece más "auténtico" es Manola, que reparte el contenido de su botijo entre todos y que no tiene reparos en confesar que su marido está en la cárcel. Todos estos personajes cumplen la función de mostrarnos las preocupaciones y los momentos de desahogo de unos seres a los que la vida no les ha dado mucho y a los que lo poco que poseen, la esperanza, les es arrebatada por un destino, un azar, que no controlan.

En *conclusión*, la obra de Buero Vallejo que hemos analizado en parte, presenta en toda su crudeza una parcela de la sociedad española de posguerra donde la única posibilidad de sobrevivir es engañando a los demás (como Doña Balbina, Doña Nieves, Sabas) o soñando que la "caprichosa fortuna" venga a visitarlos.

La vida diaria en un "barrio extremo" de Madrid

ACTO PRIMERO

Al alzarse el telón se ve una calle que, después de ocupar horizontalmente todo el primer término, tuerce en el extremo derecha y se pierde hacia el fondo, En segundo término, a la

izquierda, y ocupando algo así como la tercera parte del escenario, se ve una humilde habitación de chabola. A la derecha, una puerta. Esta da a un solar. Dicho solar, menos por delante, está cercado por una valla. A la derecha del solar, la calle arriba citada. A la derecha de la calle, o sea lateral derecha del escenario, se ve "CASA PACO", la tasca. Al perderse la calle hacia el fondo va a dar contra la fachada de una casa popular de dos pisos. Cada piso tiene un corredor. El fondo de la calle corresponde con el portal de la casa. Hacia la derecha e izquierda de ésta figura cruza otra calle. Las dos terceras partes del fondo, que es lo no ocupado por la fachada de la casa, es cielo raso. Naturalmente, todo lo anterior corresponde a un barrio extremo de Madrid. Durante los tres actos se mantiene la misma decoración.

(*En escena se ve a la* ABUELA *tendiendo ropa en una cuerda que hay en el solar. Las prendas que tiende son: unos calzoncillos, un par de calcetines, un pañuelo y un pantalón. En el solar, sentados en el suelo, están* AGUSTINILLO *y* NACHO. *Durante la escena éste fuma Luego, según la marcha de la acción, tira la colilla, la coge* AGUSTINILLO, *le da una chupada y la tira a su vez.)*

ABUELA. - (*Tendiendo)* ¿Qué pensará hacer este hombre sin camisa? ¡Que tiempos éstos! ¡Tiempos de boquilla! ...
AGUSTINILLO. - Abuela
ABUELA. - (*Sin hacer caso, sigue monologando.)* Hasta tres cuerdas de ropa llenaba yo. Y es que había brazo, tajo y ganas de arremeterle al mundo.
AGUSTINILLO.- Abuela.
ABUELA. - *(Igual.)* Sus malas ratos costaba, claro está. Pero los hombres se han hecho pa eso: pa los buenos y pa los malos ratos. Y el que no sea hombre que estire la pata y no nos haga vivir jorobás.
AGUSTINILLO. - *(Levantándose.)* Abuela.
ABUELA. - *(Acabando de tender.*) ¡Abuela! ¡Abuela! ¿Qué quieres?
AGUSTINILLO. - Sólo dos perrillas, abuela.
ABUELA. - ¿Y de dónde quieres que las saque?
AGUSTINILLO. - ¿Te lo digo?
ABUELA. - ¡Condenao! ¡Ya has vuelto a espiarme!
AGUSTINILLO. - No se lo he dicho a nadie. Y si me das las dos

perrillas...
ABUELA. - (*Furiosa.)* ¡Dos mordiscos en las entrañas te voy a dar yo a ti!

(Hace que se va.)

AGUSTINILLO. - Escucha, abuela, Sólo nos faltan dos perrillas pa...
ABUELA.- *(Enfrentándose.)* ¿Pa qué?
AGUSTINILLO. - Pa comprar unos petardos.
ABUELA. - *(Indignada.)* ¿Petardos? ¿Es que no sabes que tu padre anda sin camisa? Mira, mamarracho *(Le señala, una por una, todas las prendas:)* calzoncillos, calcetines, pañuelo y pantalón; pero ¿y la camisa?, ¿dónde está la camisa? ¡Y tú, pensando en comprar petardos!... Reúne, reúne pa la camisa de tu padre, que pueda presentarse ante el capitoste ese. ¡Y déjate de petardos!

(Coge el cubo donde tenía la ropa y se mete en la chabola.)

AGUSTINILLO.- *(A* NACHO.*)* En un calcetín amarillo guarda su dinero. No da na a nadie Dice que es pa su entierro.
NACHO.- ¡Vaya una vieja!
AGUSTINILLO. - ¿Y sabes dónde lo esconde?
NACHO.-Debajo un ladrillo, ¿no?
AGUSTINILLO. - No. Lo lleva dentro de ella, sujeto con imperdibles.

(Pausa)

NACHO. - Oye, ¿sabes qué le he dicho al señor Paco?... Que o nos eleva el nivel de vida, o no hay bellas vistas. Se las he puesto a dos reales,
AGUSTINILLO.- ¿Y qué?
NACHO. - Na; le pareció caro, "¡Pero si no para de subir to, señor Paco!", le expliqué. Y el tío, ni caso.
AGUSTINILLO.- Es un explotador, ¿verdá?
NACHO. - ¡Da asco! En cuanto le ven a uno hecho un desgraciao... Oye, ¿es verdad que tu padre no tie camisa?
AGUSTINILLO. - Sí tiene, pero son de color. Y dice mi madre que pa ir a ver a no sé quién debe ir con camisa blanca y corbata. ¿Es de marica eso?
NACHO. - Yo no iría así.

AGUSTINILLO. -Ni yo. Y menos como dice la abuela, que quiere encasquetarle también cuello duro.
NACHO. - Pues va a parecer un tío forrao de millones.

(Mira hacia el fondo de la calle y descubre a una mujer con aspecto de «visitadora».)

AGUSTINILLO. - Nacho, ¿tú crees que...?
NACHO.- *(Cortando.)* ¡Calla! ¡Cállate! *(Corre hacia la valla y mira por una de sus rendijas. Se vuelve hacia* AGUSTINILLO *y le dice.)* Avisa al señor Paco, ¡Rápido!

(Queda escondido detrás de la valla.)

AGUSTINILLO. - *(Corre hacia la tasca y, desde la puerta, exclama.)* ¡Preparao, señor Paco!

(Vuelve al lado de NACHO. *La mujer se acerca, llena, atractiva. Viste traje de vuelo.* El SEÑOR PACO *se asoma y la ve. Muy emocionado, exclama.)*

SEÑOR PACO. - ¡Os doy un duro!

(Se oculta otra vez.)

NACHO.-(*A* AGUSTINILLO.) ¡Túmbate, de prisa!
AGUSTINILLO. - (*Tirándose al suelo y retorciéndose.)* ¡Ay, mamá, mamaíta! ¡Socorro, ay, que me muero!
MUJER,- *(Corriendo a auxiliarle.)*¿Qué te pasa, chico? ¿Qué tienes?

(La MUJER *se agacha y trata de levantarle. Entonces se le acerca rápidamente* NACHO *le levanta las faldas.* El SEÑOR PACO *observa sin perder detalle. Los dos golfillos ante la indignación de la* MUJER*, salen corriendo, uno por el lateral izquierdo y el otro por el fondo de la calle)*

MUJER. - *(Alisándose las faldas, furiosa.)* ¡Sinvergüenzas! ¡Golfos!
SEÑOR PACO.- *(Que ha salido decidido de la tasca,)* ¡Granujas! ¡Ya os pillaré, ya!
MUJER. - (*Al* SEÑOR PACO*)* ¿Pero usted se ha fijado?

SEÑOR PACO. - Sin querer, señorita; involuntariamente. Y permítame decirle, con to respeto, que no lo lamento.
MUJER. - ¡Usted es un descarado!
SEÑOR PACO. - Y usté no está hecha: ¡Usté está esculpida!
MUJER. - *(Muy digna y muy ofendida, sale por el fondo derecha, exclamando.)* ¡Gentuza!
SEÑOR PACO.- (Siguiéndola un poco.) ¡Qué gachí!

[...]

(Por el fondo de la calle aparece JUAN. *Mira hacia el lado por donde han desaparecido su hijo y* NACHO. *Dirigiéndose al* SEÑOR PACO*, le pregunta.)*

JUAN. - ¿Le ha hecho algo el Agustinillo?
SEÑOR PACO. - No, no es a tu chaval al que estrangularía de buena gana (Juntos avanzan.) El Nacho ese es un golfo. Te está maleando al crío.
JUAN. - Tos andamos maleaos señor Paco.

(Se quedan parados. Del último piso de la casa de los corredores sale una voz que, irritada, exclama.)

VOZ DE MARÍA. - ¡Borracho! ¡Indecente! ¿Y a esta hora te presentas a dormir ¡Y mira la chaqueta cómo la traes! ¿Y el pantalón? ¿Pero te has visto el pantalón? ¡Se acabó, ea! ¡Que te lo zurza tu madre! ¡No te aguanto más! *(Se oye un portazo. Voz alejada.)* ¡Borracho! ¡Asqueroso!
SEÑOR PACO. - ¡Qué tía!
JUAN.- ¡Pobre mujer!
SEÑOR PACO.- *(Palmeándole la espalda.)* To se arreglara, muchacho. No hay mal que cien años dure.
JUAN.- *(Serio.)* No diga tonterías. Un verano más a la espalda y ahí, *(Señala la chabola.)* señor Paco, ¡ahí metíos! Y por si fuera poco *(Le muestra sus brazos.)* éstos en el aire, sin un puñetero ladrillo que agarrar.
SEÑOR PACO. - ¿Quieres un vasito? Anda, te invito.
JUAN. - Ahora no. Gracias,
SEÑOR PACO. - ¿Temes que la Lola se te ponga como esa prójima de ahí arriba?
JUAN. - *(Duro.)* ¡Esa prójima de ahí arriba no tardará ni un cuarto de

hora en volver a su puesto! Y usted lo sabe. ¡Así que cállese!
SEÑOR PACO.-No lo he dicho en mal plan, muchacho.

*(*JUAN *se dirige hacia la entrada de la chabola. El tabernero se le queda mirando. Luego, con un gesto de circunstancias, se mete en la tasca.* JUAN *entra en la chabola.)*

ABUELA. - ¿Qué?
JUAN. - De vacío, abuela. ¿Y su hija?
ABUELA.- Se ha ido con la niña a por unos tomates.
JUAN. - *(Sentándose en una banqueta que arrima a la mesa.)* Mañana iré al Rastro a echar un vistazo. Su hija tie razón en lo de la camisa. Hay que aparentar un poco, si no...
ABUELA. - ¡Natural, hijo! Al Anselmo siempre lo llevaba yo hecho un señor. Y porque era un poco vago, si no, nunca le hubiera faltao un tajo donde desperezar los músculos. Pero, en fin, él tiraba por lo cómodo: ¡nació portero y murió conserje! ¡Ahora, eso sí: siempre con cuello duro! Todavía guardo uno. Con él se casó conmigo. ¡Estirao y apuesto que iba el condenao!
JUAN. - ¿Ha venío el Sebas por aquí?
ABUELA. - No, no ha venío nadie, El que se va es el Manolo, el de la Luisa. Le ha escrito su primo desde Ginebra; le dice que allí hay tajo pa él. Se está yendo mucha gente, ¿sabes? Pa Alemania los más. La que ha mandao una carta entusiasmá es la Reme. Esa se ha ido a servir a Londres y dice que el pan anda tirao. Pue ser... Oye, ¿por qué no embarcas a la Lola? ¡A puñaos esperan esos países criás pa servir! Primero, ella, y, una vez instalá, arrancas tú con los chicos. *(Yendo hacia* JUAN.*)* Pero ¿qué te pasa, Juan? ¿Estás llorando?
JUAN. - No es na, abuela.
ABUELA. - Hijo.
JUAN.- Déjeme, abuela, ¡Déjeme! Esto pasa de vez en cuando.
ABUELA. – Escucha...
JUAN. - (*Dando un puñetazo sobre la mesa y levantándose repentinamente.)* ¡Déjeme en paz!

(De la tasca sale el SEÑOR PACO *con una mesa y la coloca a la puerta.)*

SEÑOR PACO.- *(Hacia dentro.)* Tráete una banqueta, chaval.
ABUELA. - *(Pelando patatas.)* ¡Si yo tuviera unos años menos! ... Pero ¿dónde va una a mi edá?

(Por el fondo de la calle entra el TÍO MARAVILLAS *con un manojo de globos de colores. Al verle, el tabernero exclama).*

SEÑOR PACO. - ¡Dichosos los ojos, Maravillas! ¡Tres días sin verte! Pero ¿tanto te dura ahora la merluza?
TÍO MARAVILLAS.- Hay que estirarla, amigo, ¿Sabe a cómo está hoy el kilo? ¡A ciento diez pesetitas, imagínese!
SEÑOR PACO. - Por eso tú las prefieres de a siete el litro, ¿eh? *(Coge la banqueta que le alarga el chaval de la tasca. Dirigiéndose a éste.)* Sácale un tintorro al tío Maravillas. Invita la casa.
TÍO MARAVILLAS.-Usté siempre da gratis el anzuelo, granuja.
SEÑOR PACO.- ¿Qué? ¿Te sientas un ratejo?
TÍO MARAVILLAS.-No, que se me escapa la clientela. ¡Es la hora de los globitos! Y a propósito, ¿ha visto usté el satélite?
SEÑOR PACO.- ¿Cuál? ¿El americano o el ruso?
TíÍO MARAVILLAS.- ¿Pero usté lee la prensa? El ruso ya ha hincao el morro. El de los garbeos ahora es el de la Coca-Cola: el "Eco, I". *(Sale el chaval con el vaso pedido.)* Trae acá, chaval, ¿Qué periódico hojea usté?

(Bebe un trago.)

SEÑOR PACO.- "Pueblo".
TÍO MARAVILLAS.- ¿Tié el de anoche?
SEÑOR PACO.-*(Al chaval.)* Sácate el "Pueblo" de anoche.

(El chico entra en la tasca.)

TÍO MARAVILLAS.-Además del peso de las botas del Di Stéfano, viene el horario y también las direcciones del balón; digo del "Eco". ¡Con tanto fútbol se hace uno un lío! *(El chaval sale con el periódico. El Tío* MARAVILLAS *lo coge. Lo hojea. Al fin, lee.)* Escuche: "Horas y direcciones pa ver hoy el satélite "Eco I" desde Madrid: 8,19 de la noche, norte de la ciudad,
58 grados NE *(Pronuncia «ne».)*, 10,24 de la noche, norte de la ciudad, 67 grados SE. *(Pronuncia «se».)* Hay que verlo, señor Paco. (*Dejando el periódico sobre la mesa*.) Aunque sólo sea pa contárselo a los nietos.
SEÑOR PACO.-Pero oye: ¿tú entiendes eso de los grados y lo del se y del ne que pone ahí?

TÍO MARAVILLAS.-Yo no me dejo complicar la vida. Alzo la cabeza, ¡y miro! ¿Sabe usté qué he pensao?
SEÑOR PACO.-Tú dirás,
TÍO MARAVILLAS.- Que el día que llenen el firmamento de satélites y los pinten de colores me inmortalizan. Algún nieto suyo leerá en los papeles: "El Tío Maravillas ¡un español!, precursor de lo interplanetario". ¡Eh! ¿Qué tal suena? *(Brindando.*) Va por mi país: ¡El reino de la fantasía!

(En la chabola, la ABUELA *ha sacado de la cómoda un cuello duro y trata de colocárselo a* JUAN.*)*

ABUELA. - Irás con aspecto de señor y te harán más caso.
TÍO MARAVILLAS.- *(Despidiéndose.)* Hasta más ver, señor Paco.
ABUELA.- Enderézate un poco.
TÍO MARAVILLAS. - *(Iniciando la salida.)* ¡Globitos!
ABUELA.- Yo creo una cosa: que en este país, cuando todos llevemos cuello duro...
TÍO MARAVILLAS.- ¡Globitos de colores! *(Saliendo.)* ¡Compren globitos!

[...]

(Por el fondo de la calle aparecen SEBAS, LOLO *y* LUIS. *Vienen comentando.)*

LOLO. - Menudo andova es el gachó ese. ¡Se las sabe toas!
LUIS.-Es un cara.
SEBAS. - *(Hacia la chabola.)* ¡Juan!
LUIS. - A mí, con tipos así, no me gusta alternar.
SEBAS. - *(Caminando hacia la chabola.)* Ir pidiendo una ronda ¡Juanillo!
LOLO.- *(Metiéndose en la tasca y hablando encima de las palabras de* SEBAS*)* ¡Hay que buscarse un buen padrino, Luis: si no, vamos daos!
SEBAS.- (*Desde la puerta de la chabola.*) ¡Oye, Juan!
LOLITA.- No está.
ABUELA.- *(Secándose con naturalidad.)* ¡Ah! ¿Eres tú, Sebas?
SEBAS. - Yo soy, abuela, ¿Por dónde anda Juan?
JUAN. - *(Apareciendo en la puerta de la tasca.)* ¡Sebas, aquí estoy!
SEBAS. - Hasta más ver, abuela. Adiós, Lolita.
ABUELA. - *(En voz alta.)* ¿Qué hay de ese viaje?

SEBAS. - (*A mitad de camino entre la chabola y la tasca.*) Con los trapos en la maleta estoy. *(A* JUAN.*)* Oye, tenemos que hablar. (*Hacia adentro de la tasca.*) Lolo, salíos p'acá, que hay más aire y traeros unos asientos. ¡Me las piro, Juanillo! *(Sacando un pasaporte y tirándolo sobre la mesa.)* Mira, el pasaporte. ¡Dentro de un año regreso con un "Volvaguen" de esos!
LUIS. - (Que sale de la tasca con dos banquetas.) Este cree en los perros y en las longanizas.
SEBAS. - *(Sentándose.)* ¡Qué perros ni qué leches! Si el jornal en marcos lo traduces en rubias y tiras éstas en un bautizo, ¡escalabras a tos los chaveas del barrio!

(Se sienta. El SEÑOR PACO *acaba de salir con una frasquilla de tinto, que deja encima de la mesa.)*

SEÑOR PACO. - *(Dirigiéndose a* SEBAS*)* En vino se te van a ir a ti los marcos. Unas docenas de chatas, y te quedas sin el sueño de las cuatro ruedas. Y verás cuando te reglamenten las idas al retrete, y no puedas liar el cigarrito durante la faena, y...
SEBAS. - ¿Y qué? ¡El que paga exige!
LOLO. -(*Que acaba de salir con una banqueta sobre la cual apoya un pie, al mismo tiempo que se palmea la frente)* Tenemos caletre de esclavos. Nos hemos acostumbrao a medirlo to por lo que cae en el cazo. Pero ¿y el ver cómo se vive por ahí fuera? ¿El observar cómo los demás pueblos se las ventilan? ¿El llevar la pupila atenta? ¿Qué? ¿Eso no es ná?
SEBAS. - (*A* LOLO, *mientras llena los vasos.*) Lolo, lo primero un peso suficiente en la cartera, un pequeño bulto, ¿sabes? No es necesario que sea muy gordo. Lo gordo le hace pupa al corazón.
SEÑOR PACO.- *(Con guasa.)* Pero tú, ¿dónde llevas el corazón?
SEBAS.- A la siniestra, amigo; como tos éstos.
SEÑOR PACO.-Pues cuando llegues a tu cuchitril, échale un vistazo a la americana, y verás que el bolsillo del bulto va a la diestra, chalao, que no sabes por dónde te andas, ¿A que llevas la cartera en el bolsillo del culo?
LUIS.- ¡A tal jornal, tal...!
SEBAS.- *(Cortando, y al tabernero.)* ¡La llevo donde...! ¡Menos guasa, señor Paco!
SEÑOR PACO.- *(Hacia la tasca.)* ¡Anda, que cómo tenéis los nervios! De un tiempo a esta parte no aguantáis un pelo.
LUIS-(*Al* SEÑOR PACO*, que se mete en la tasca.)* Si nos fuera como a usté, que cuando sube el vino sube también el agua....

(Risas.)

LOLO.- (*Riéndose y dándole un codazo a* LUIS.) ¡Bien tirao, macho!
SEBAS. - *(A* JUAN.*)* Juanillo, pero ¿qué te pasa?
LOLO.-Le ha dao por lo triste.
SEBAS.- *(Dándole una palmada a* JUAN *en la espalda.)* ¡Ánimo, Juan!
LUIS. - *(A* SEBAS.*)* ¿Sabes lo que creo que vale un "güevo" en Alemania? Lavar la ropa. Te veo como en la "mili": restregando el puño.
SEBAS. - *(A* JUAN.*)* Mira: yo cruzo pasao mañana la frontera. En cuanto llegue, echo un vistazo y, rápido, te escribo. Si lo que te cuento es bueno, agarras la maleta. *(A los otros.)* Lo mismo os digo a vosotros.
LOLO. - Yo no espero ni la carta. Quiero dar un garbeo por el mundo antes de que empiece a arrugarme. A lo mejor tengo suertecilla. ¡Quién sabe!
LUIS. -(*Señalando a* JUAN.) A éste y a mí nos complican la cosa la mujer y los críos. La cuestión vivienda creo que es un hueso. Hay sitios en que duermen como el ganao.
SEBAS. - ¡Como que se están yendo, por miles! Imaginate el problema.
LUIS.- Sin la mujer se hace un poco cuesta arriba darse el piro, *(A* JUAN.*)* ¿Verdá, tú?
SEBAS. - ¡Qué tíos! Dejarlas descansar un poco. Luego las cogeréis con más ganas.
LUIS.- No es sólo eso, hombre.
LOLO.-(*Pícaro.*) Además; las alemanitas... *(A* SEBAS*, dándole con el codo.)* ¿Eh, chato?
SEBAS. - ¡Ya salió el Lolo! No piensas más que en...

(Le da a su vez con el codo.)

LOLO. - *(Cortando.)* Que en comer, Sebas. ¡Que en comer! Y si luego...
SEBAS. - *(Con intención.)* ¿Y si luego?
LOLO. - *(Muy pícaro.)* ¡Luego, lueguito! (*Risas.* LOLO *exclama, levantándose.)* ¡Toguego! ¡Soy toguego!

(*Risas. Tararea unos compases del pasodoble "El Gato Montes» y los baila, marcándolos mucho. A esta escena se le dará mucho aire, mucha viveza desgarrada entre risas. Corta* BALBINA*, asomándose y exclamando.)*

BALBINA. - ¡No escandalicéis, leñe!
LOLO.- ¿Está usté mala?
BALBINA. - Yo no. ¡La vida!
SEBAS.- ¡Bien tirao, señora Balbina! ¡Bien tirao!

(Risas.)

LUIS. - Vaya un golpe.
LOLO.- ¿Un golpe? *(Yendo hacia* LUIS *y dándole un puñetazo en el estómago.)* ¡Un directo al hígado, macho!
JUAN. - *(Violento.*) ¿Queréis callaros?
LOLO.- ¡Anda éste! *(A los demás.)* Pero ¿qué le pasa?
LUIS. - ¡No seas chalao, Juan!
SEBAS.- *(Dándole con la mano en el hombro.)* ¡Animo, hombre!
JUAN. - ¿Animo? La última marmota que ha llegao del pueblo te suelta que si Londres, que si Ginebra, que si... Vamos, ¡que te voltea el mapa como un enterao! *(Levantándose.)* Y no hablemos de los demás desheredaos: tos quieren largarse en busca de un estupendo futuro de lavaplatos o de lo que sea (*Cambiando de tono.)* ¿Sabéis dónde está ahora mi mujer? En el Rastro. Anda buscando una camisa blanca. *(Camina un poco sin apartarse mucho de la mesa.* BALBINA *ya no está en su corredor.* LOLO *se ha sentado.)* Una camisa que, si le piden más de tres duros, no podrá comprar. Suponiendo que la traiga, mañana mismo me la pondré, y limpio de arriba abajo (*Señala la ropa tendida en la cuerda del solar.*), ¡ahí está mi traje de luces!, iré a ver al patrón y le diré que se invente un tajo pa mí que aguante el chaparrón conmigo, que no quiero, ¡que yo no quiero irme! (Pausa.) ¿Os acordáis de mi primo Antonio?
VOZ DE RICARDO. - ¡María, por tu madre! ¡Dame los pantalones!

[...]

TÍO MARAVILLAS. - *(Pregonando.)* ¡Globitos! ¡Fabricaos con materia prima nacional!

LOLO.- ¡Hola, tío Maravillas!
TÍO MARAVILLAS.- A los buenos días, señores.
LOLO.- *(Hacia dentro.)* Chaval: otra banqueta pal tío Maravillas.
SEBAS. - *(Levantándose)* Siéntese un ratejo con nosotros, ¿hace?
TÍO MARAVILLAS.- *(Sentándose.)* Se agradece.
LUIS.- Qué, ¿cómo va el negocio?
TÍO MARAVILLAS.- De globo caído, hijo. Los papás y las mamás han cerrao el calcetín y no hay tomate que me salve.
LOLO. - *(Se levanta y se acerca al* TÍO MARAVILLAS.*)* Ahogue penas, amigo, y ahora mismo le merco a usté cuatro globitos p'al cónclave éste, que está mustio. Venga, atícese el lingotazo y a despachar, que ha entrao en la tienda un tío forrao de ilusiones.

*(*SEBAS *coge la banqueta que trae el chaval y se sienta nuevamente. El chaval vuelve a la tasca.)*

TÍO MARAVILLAS. - (*A* LOLO) Unos cuantos clientes como tú y me doy al capitalismo, chato. Ahí va: el primer globito.
LOLO (*Lo coge y se lo da a* LUIS.*)* A la solapa, Luis.
LUIS.-Mis chaveas se van a alegrar.

(Se lo coloca en el ojal de la solapa.)

TÍO MARAVILLAS.- *(Dándole el segundo globo a* LOLO.*)* Sol de España, sol de España en gotas.
LOLO.- *(Dándole el segundo globo a* SEBAS.*)* Ahí va. Tié el mismo tamaño que tu cabeza. *(Cogiendo el tercer globo y ofreciéndoselo a* JUAN.*)* Toma, Juanillo…
JUAN. - *(Molesto.)* ¡No estay pa globos!
TÍO MARAVILLAS.- Cógelo, amigo. Es un trocito de infancia,

(Por la puerta de la casa de los corredores hace su aparición RICARDO. *Avanza hacia la mesa, estirado y vestido de domingo. Un buen trozo de esparadrapo le cruza una de las sienes. (Este personaje no tiene nada que ver con el «chuleta» de sainete costumbrista.)* LOLO*, al verlo, va a su encuentro con el globo que no ha querido* JUAN. *Se lo coloca en la solapa y, al mismo tiempo, exclama.)*

LOLO.- ¡Oh, Ricardito! ¡Espejo y flor de maridos mártires! En nombre de los sujetos al yugo del histerismo, te condecoro con... con... (A los de la mesa.) ¡Echarme un cable, que me he atascao!
TÍO MARAVILLAS.- *(Solemne.)* ¡Con el gran globo de la ilusión!
LOLO.- *(Yendo hacia la mesa.)* ¡Mucho, cartucho! Ampliad el corro.

*(*MARÍA *se asoma al segundo corredor.)*

MARÍA. - Ricardo, no bebas. ¡No te me emborraches otra vez!
RICARDO.- ¡No te preocupes, que sólo me queda una sien!
MARÍA.- Dentro de un ratito puedes venir a comer.
SEBAS. - ¿A comer? *(Mirándose el reloj.)* ¡Pero si son... ! *(Levantándose.)* Salgo arreando, Le prometí a la vieja...
LOLO.-¿Te las das? Aguarda un poco y te acompaño.
SEBAS. - Ni hablar, Lolo. Le he...
LOLO.- Bueno, bueno; me voy contigo. *(Voceando hacia la tasca.)* ¡Señor Paco! ¡A ver qué se le debe! *(Al* TÍO MARAVILLAS.*)* ¿Qué son los cuatro globos? Y deme el mío, ande.

(Lo coge y se lo pone.)

SEBAS. - *(A* LOLO.*)* Si tú pagas los globos, yo pago la frasquilla. *(Al tabernero, que sale de la tasca.)* Cóbrese, señor Paco.
TÍO MARAVILLAS. - *(A* LOLO.*)* Pa ti, cuatro rubias.

(Coge un duro y devuelve una peseta.)

RICARDO.-¿Es que huelo mal?
SEBAS.- Oye, no; es que me tengo que ir. Date cuenta que me largo pasao mañana.

(Se guarda la vuelta que le da el SEÑOR PACO.*)*

RICARDO.- *(Sentándose.)* ¡Aire! ¡Aire!
SEBAS. - ¡Todavía nos veremos, chalao!
LOLO. - *(Uniéndose a* SEBAS.*)* Hasta lueguito, amigos.
SEBAS. - Adiós, Juan.
LUIS.- *(Bebiéndose lo que queda en su vaso.)* Me voy con vosotros.
RICARDO.- Na; ¡la desbandá!

LOLO.-*(Acercándose, guasón, a* RICARDO.*)* Hasta más ver, Ricardito. ¡Valdepeñitas embotellao! ¡Vida mía!

(Le abraza por detrás y sale corriendo hacia el fondo de la calle ante la indignada reacción de RICARDO*, que, agarrando amenazador su banqueta, se ha puesto en pie.* SEBAS *y* LUIS*, riéndose también, se unen a él y desaparecen por el fondo. Por encima de ellos destacan los tres globos. El tabernero recoge los vasos que sobran y los mete. Mientras realiza esto,* JUAN, TÍO MARAVILLAS *y* RICARDO *no han cesado de dialogar.)*

TÍO MARAVILLAS.- *(A* RICARDO.*)* ¿Quién te ha accidentao? ¿Sigue la luna de miel?
JUAN. - (*A* RICARDO.) ¿Cómo va lo tuyo?
RICARDO.- Sin apaño ya. El maestro ha tírao las llaves del taller a la "rue" por si pasa algún jabato que las coja. ¡La ruina, Juan!
JUAN. - *(Mordiente.)* ¡Mecagüen...! .
RICARDO.- Por quien más lo siento es por la María, está desatá y no hay santo que la soporte. De noche, cuando logra dormirse, le brinca el cuerpo; le pega sacudidas eléctricas Y eso me pasa a mí a veces. Na: que tenemos los nervios cabreaos. Así te explicas que la columna de sucesos... (*Se corta y señala al* TÍO MARAVILLAS.*)* Mira el gachó este: se ha dormío como un niño.

(Alarga el brazo como para despertarle. JUAN *se lo impide.)*

JUAN. - Déjalo, no le despiertes. Se pasa las noches en vela. Está de guarda ahí abajo, en unas obras al lao del Manzanares.
RICARDO. - Es un tipo raro, ¿no?
JUAN.- Tos somos un poco raros aquí. Este tuvo un tiempo bueno: mujer, hijos, ¿Te acuerdas del Pacorro, el del pe-cé?
RICARDO.- ¿El que palmó en la montaña?
JUAN.- El mismo. Era hijo de éste. También tuvo una hija, la Pili, que se casó con José el falangista. Andan por América. Su mujer está tullía, tié no sé qué de la columna. No gana pa medicamentos.

(Por el fondo de la calle aparece LOLA*, la mujer de* JUAN. *Viene con un paquete pequeño.)*

LOLA.- Juan, cuando quieras comemos.
JUAN.- *(Levantándose.)* Ya.
LOLA.- (*A* RICARDO.*)* Pero, chico, ¿qué te ha pasao?
RICARDO. - Exceso de cariño, Lolilla,
LOLA.- ¡Pobre María! ¿Qué le has hecho? ¡No tenéis desperdicio! ¡Sigue así, condenao, sigue así y verás qué gusto te va a dar cuando la veas en Ciempozuelos! *(A* JUAN.*)* Hala, vamos pa dentro. *(Otra vez a* RICARDO.*)* Y tú, ¿qué? ¿Ahí hasta que llenes el pellejo?
RICARDO.-Y tú con la escopeta cargá, como siempre. *(Quitándose el globo del ojal de la solara y dándoselo.)* Toma: un regalo pal Agustinillo. ¡Y me voy también, aguafiestas!

(Se levanta.)

LOLA. - *(Señalando al* TÍO MARAVILLAS.*)* Y ése, por no perder la costumbre, con su sueño a cuestas. *(Siquiendo a* JUAN*, que acaba de entrar en la chabola.)* ¡Perra vida!

(El TÍO MARAVILLAS*, con su manojo de globos, queda definitivamente dormido sobre la mesa.* RICARDO *entra en la casa de los corredores.)*

LOLA. - (*Entrando en la chabola.)* Ya estoy de vuelta, madre, *(A* LOLITA.*)* ¿Y el Agustinillo? ¡Hala! ¡Arrea a buscarle! (LOLITA *sale y se va hacia el fondo de la calle. LOLA deja el globo sujeto encima de la mesa, que está puesta para comer. La punta de cordón del globo queda sujeta por un vaso, de modo que el globo quede en el aire.)* ¡Vengo asqueá! *(Desenvuelve el paquete y muestra una camisa blanca sin cuello y faltándole un trozo de la parte trasera del faldón.)* ¡Esta miseria, catorce pesetas!
LOLITA. - *(Perdiéndose por el fondo izquierda)* ¡Agustinillo!
ABUELA. - ¡Qué tiempos!
LOLA. - *(A* JUAN*)* Anda, ven acá, voy a probártela. *(*JUAN *se quita la camisa de color que lleva y se prueba la que ha traído* LOLA.*)* He pensao en el cuello que tie usté en el armario. (*La* ABUELA *Va a por el cuello.)* Y esto de atrás (*Señala el trozo que falta.*), como no se ve, con cualquier trapo se completa. *(La* ABUELA *trae el cuello duro* LOLA *lo coge. A* JUAN.*)* Siéntate. (JUAN *se sienta)* ¡Ponte tieso!

(Empieza a oirse un pasodoble. JUAN *se "atiesa", adquiriendo una postura rígida.* LOLA *le coloca, el cuello duro y, acompañada por la* ABUELA*, se apartan un poco para contemplarle. Entonces el globo se suelta y sube, lento. Los tres miran cómo se pierde en el espacio mientras cae el*

TELON

Lauro Olmo, *La camisa*[232]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra en el contexto literario de la época.
1.2. El marco espacio-temporal: su relación con el contenido del drama.

2. Estructura externa
2.1. Subgénero dramático: tragedia, comedia, drama...
2.2. Estructuración en actos, cuadros y escenas.
2.3. Respeto o ruptura de la regla de las tres unidades (lugar, tiempo y acción)
2.4. Importancia y función de las acotaciones escénicas.

3. Estructura interna
3.1. Resumen de la acción contenida en los fragmentos seleccionados.
3.2. Determinación del tema fundamental y temas secundarios. Contenido social de los mismos.
3.3. El título de la obra: su significado y función.
3.4. Ambiente: realista, fantástico, rural, urbano...
3.5. Lenguaje: características lingüísticas más relevantes de los textos seleccionados.

[232] Madrid, Escelicer, 1970.Fragmentos del ACTO PRIMERO, (Madrid, Escelicer 1970, páginas 11-15; 16-20; 27-31; 34-39).El título dado al conjunto de textos es nuestro.
Argumento: Un grupo de obreros, entre los que se encuentra Juan, el protagonista, luchan por encontrar un trabajo en España que les impida la obligada emigración a Alemania. Al no hallarlo, Lola, la mujer de Juan, decide irse a ese país a trabajar de criada y reclamar luego a su familia.

4. Análisis de los personajes
4.1. Personajes principales y secundarios: caracterización y función en el desarrollo de la acción.

5. Conclusión

Comentario

Lauro Olmo nace en Barco de Valedoras (Orense) en 1922, en una familia modesta. Cuando tiene cuatro años su padre emigra a Buenos Aires; en 1930 se traslada con su madre y sus hermanos a Madrid y en 1934 la dificultades económicas obligan a esta a internarlo en un asilo.

Al estallar la guerra, figura entre los niños evacuados por el gobierno a San Juan (Alicante). Empieza sus estudios de bachillerato, pero al regresar a Madrid en 1939 tiene que abandonarlos; es aprendiz en un taller de bicicletas, chico de los recados, vendedor... Aprovecha el tiempo libre para escribir. Mientras cumple el servicio militar, sufre una dolencia en el pulmón que le obliga a permanecer hospitalizado mucho tiempo. De vuelta a Madrid, se hace socio del Ateneo y figura activamente en las tertulias literarias de dicho centro; comienza una etapa de formación autodidacta y da los primeros pasos en su carrera literaria como poeta y narrador principalmente, colaborando en distintas revistas. En 1954 se casa con Pilar Enciso, con la tendrá dos hijos; llegan las primeras publicaciones y algunos premios. El éxito que obtiene con *La camisa* en 1962 lo orienta decididamente hacia el teatro. Su vida está dedicada por entero a la producción literaria y otras actividades relacionadas con ella: conferencias, coloquios, entrevistas, congresos, homenajes. En 1988 se le elige vicepresidente primero del Ateneo y se crea la "Cátedra Valle Inclán" que regentará hasta su muerte ocurrida en 1994.

La camisa, compuesta en 1960 y estrenada en 1962 en el teatro Goya de Madrid es el punto de arranque de su obra dramática y constituyó uno de los mayores éxitos del "Grupo realista" o "Generación realista", compuesto por una serie de dramaturgos coetáneos a los que unen algunos rasgos estéticos y una común preocupación ética por el presente y el futuro del pueblo español. *La camisa* es una obra representativa de esta generación; su realismo está actualizado

sobrepasando las barreras de la mera fotografía o de la superficialidad del costumbrismo. Es un realismo profundo, desgarrado y desnudo porque así es la concepción de la realidad que se quiere testimoniar. La obra había obtenido el Premio Valle Inclán en 1961 y en el mismo año de su estreno se le concede el Larra y el Premio Nacional. Ha sido publicada en varios idiomas y estrenada en otros países y se le considera el primer drama obrero y popular de la posguerra.

Anteriormente Olmo había escrito dos obritas cortas en 1953, *El milagro* y *El perchero*, de las cuales solo llegó a estrenarse la primera en circuito no comercial. Después estrenará *La pechuga de la sardina* (1963), *El cuerpo* (1966), *English spoken* (1968), *El cuarto poder* (1969)... y realizará adaptaciones de Bertolt Brecht y de Chejov. Como otros componentes de su grupo, Lauro Olmo derivará del realismo naturalista a la farsa expresionista y simbólica. Él aspira desde el primer momento a la creación de un teatro popular que pueda llegar a todos y exprese las inquietudes colectivas. Sin abandonar nunca su propósito, intenta dar luego a esa línea tradicional una estructuración moderna sirviéndose de los dos máximos aciertos del teatro español de principio del siglo XX: lo grotesco y lo esperpéntico.

El *espacio* en el que transcurre la acción de *La camisa*, como se indica al principio del primer acto, es una calle, con una tasca, un solar y una casa popular de dos pisos, y una habitación humilde de chabola en un "barrio extremo" de Madrid. En cuanto al *tiempo*, la obra se localiza en un período muy concreto de la historia de España: el que sigue al plan de estabilización puesto en marcha en 1959 que tiene como consecuencia inmediata el flujo emigratorio hacia las zonas industrializadas y al extranjero y el despegue económico. En el año 1960, fecha en la que se escribe la pieza, su temática era de candente actualidad con lo que el tiempo histórico y el tiempo de la acción se identifican. De hecho, en el prólogo, el autor dice que en el mes de agosto de 1960 le visitó en su casa un matrimonio obrero; la mujer, Lola, venía a despedirse porque se iba a Alemania, "a servir".

Este contexto espacio-temporal es fundamental para el contenido del drama pues lo que en él se desarrolla es la situación inhumana de un grupo de personas que se ve obligada a la emigración porque las circunstancias socioeconómicas de su lugar de origen no le permiten sobrevivir.

El autor llama "drama popular" a esta obra pero, estéticamente, entraría en el *subgénero* del sainete[233] ya que intenta ser fiel exposición de la realidad de los suburbios madrileños, con un naturalismo tradicional que ha sido calificado por algunos críticos como "poético" (Alejandro Casona dijo que con esta obra se estaba creando algo nuevo: el sainete poético) por los frecuentes rasgos líricos que se desprenden de ese medio ciudadano (sobre todo en la figura del Tío Maravillas). Otros lo califican de "sainete trágico" por mostrarnos a unas gentes vencidas y derrotadas que, o no tienen salida a sus aspiraciones o estas son inviables (el caso de Juan es una prueba de ello). Por su parte, César Oliva[234] afirma que *La camisa* se inscribe en una tendencia realista que utiliza hábitos propios del género chico[235], con el mismo leve cambio de perspectiva que diera Buero Vallejo a esos falsos sainetes que fueron *Historia de una escalera* y *Hoy es fiesta*, y concluye: "con el paso del tiempo ni el texto parece tan avanzado ni la estética del sainete descalifica una obra. *La camisa* queda como un drama suburbial, de denso lenguaje popular, con codificación plástica tradicional y un evidente sentido de denuncia social, dentro de las limitaciones que toda denuncia tenía en los años sesenta".

La obra está *estructurada* en tres actos que se desarrollan en los mismos espacios ya mencionados anteriormente y cuya acción, como indica el autor, "transcurre en Madrid en septiembre y octubre de 1960". Son dos meses en los que el protagonista, con su "camisa", acude periódicamente a buscar trabajo resistiéndose a emigrar y al término de los cuales ha de rendirse a la evidencia y aceptar que su mujer vaya a Alemania de criada. El primer acto no tiene indicación expresa de la hora del día en que se desarrolla pero, por su contenido, parece que es al mediodía. Al principio del segundo acto el autor señala que "anochece" y hacia su mitad incluso hay referencias horarias (la diez de la noche) a cargo de los locutores de Radio Nacional. En el tercer acto se marca el tiempo, otra vez de noche, porque en una acotación se dice que se enciende un farol y porque Juan da las "buenas noches" al Tío Maravillas.

Comprobamos, por tanto, que se respeta la *regla de las tres unidades* clásicas en lo que se refiere a la del espacio, pero no con respecto al

[233] *Sainete:* obra teatral en la que se reflejan las costumbres y el habla populares.
[234] OLIVA, César, *El teatro desde 1936,* Madrid, Alhambra, 1989. Página 275.
[235] *Género chico:* denominación que se aplica a un tipo de sainete cómico y de costumbres en un acto, casi siempre con diálogos y cantables, que tuvo su auge a finales del siglo XIX y principios del XX.

tiempo ya que los hechos no suceden en un solo día. En cuanto a la unidad de acción sí que se cumple en el sentido de que todo aparece estructurado en torno al tema central: las extremas dificultades económicas de los habitantes de un suburbio madrileño y la posibilidad de emigrar como medio de salir de ellas pero, en algunas escenas, los diálogos de los personajes se superponen lo cual indica que, en el escenario, estas escenas serían paralelas.

En los fragmentos seleccionados las *acotaciones escénicas* tienen dos utilidades principalmente:

- Dar notas de ambiente (la abuela tendiendo la ropa en el solar, los adolescentes haciendo gamberradas, el vendedor de globos, los hombres en la taberna, la melodía de un pasodoble como música de fondo...), un ambiente típico-tópico de un barrio de las afueras de la ciudad con cierto aire de pueblo.
- Indicar cómo son y cómo sienten los personajes (una abuela enfadada con el nieto, que no parece darse cuenta de la situación de la familia; un tabernero libidinoso que paga a los chicos para que le levanten las faldas a una mujer; un hombre derrumbado al llegar a casa sin haber conseguido trabajo; otro hombre descalabrado por una riña con su mujer...) que habitan ese espacio urbano-rural.

Estas acotaciones son muy importantes pues ofrecen el retrato de un grupo de personas en su cotidianidad, en su medio, y, junto con sus diálogos, reflejan su miseria y desesperación.

El *resumen* de los cuatro fragmentos del primer acto que hemos seleccionado es el siguiente:

- En el *primer texto* Agustinillo y Nacho interrumpen el monólogo de la abuela al ir a pedirle dinero para unos petardos. Esta no se lo da y los chicos hablan sobre el acuerdo económico con el tabernero si logran levantarle la falda a cualquier mujer que pase por la calle. Aparece una,

  Agustinillo se tira al suelo simulando un ataque y el señor Paco consigue lo que quería.
- El *segundo texto* se inicia con el diálogo de Juan y el señor Paco sobre las voces y los insultos que le da María a su marido y

continúa con la conversación de la abuela y Juan en la que se menciona por primera vez el tema de la emigración. En otra escena aparece el Tío Maravillas con sus globos el cual le explica al tabernero lo que publica el periódico sobre el satélite americano "Eco I", mientras la abuela intenta convencer a Juan sobre la importancia de llevar el cuello duro.

- En el *tercer texto* Lolo, Luis y Sebas, amigos de Juan, buscan a este para reunirse en la taberna. Sebas se marcha a Alemania y está ilusionando pensando que dentro de un año volverá rico; los demás le "embroman" sobre el asunto pero Juan no, Juan no quiere irse: confía todavía en encontrar un trabajo en España.
- Por último, en el *cuarto texto*, vemos de nuevo al Tío Maravillas que se sienta en la tertulia masculina del bar; Lolo le compra cuatro globos para sus amigos a los que se incorpora Ricardo con un esparadrapo en la cabeza. Sebas, Lolo y Luis deciden marcharse y Ricardo le explica a Juan por qué su mujer está tan insoportable: él se ha quedado sin trabajo. El Tío Maravillas se duerme y Juan cuenta la historia del vendedor de globos a Ricardo: está de guarda en unas obras, se le murió un hijo, tiene otra hija en América y su mujer está tullida. Viene Lola que dice algo a Ricardo sobre su mujer y se lamenta de la vida. La última escena del texto y del primer acto ocurre dentro de la chabola: Lola se queja del precio de la camisa (a la que le falta un trozo) y se la prueba a Juan.

El *tema* principal de la obra es la situación de miseria de unas personas y la única salida que se les plantea para resolverla: emigrar a Alemania. Este tema está presente desde el primer acto del cual analizamos una parte. Excepto el tabernero, todos los personajes de los fragmentos malviven en esa miseria y, de ellos, es Sebas el primero que ha tomado la decisión de marcharse de España; ya tiene el pasaporte y confía volver con un coche, por lo menos, dentro de un año. Otros temas, relacionados de alguna manera con este, son la astucia de Nacho y Agustinillo para conseguir unas monedas a cambio de satisfacer la lujuria del señor Paco; la pelea de Ricardo y María, su mujer, que termina con una herida en la cabeza del primero (luego conoceremos la causa de la "bronca": Ricardo se ha quedado sin trabajo); la necesidad de mostrar una apariencia externa digna

(camisa blanca y cuello duro) para buscar un empleo aún a costa de privarse de otras cosas más inmediatas; el refugio de los hombres en la taberna donde comentan su situación y se desahogan con burlas insustanciales; el enfado de Juan porque no le gusta la solución de marcharse del país; la historia de dolor y carencias del Tío Maravillas que "distrae" con sus globos de colores; y, finalmente, la adquisición de la "camisa" por parte de Lola que se queja de lo que le ha costado aún estando rota.

El *contenido social* de estos temas se hace evidente desde la misma introducción al ACTO PRIMERO cuando el autor explica lo que aparece en el escenario: estamos en un barrio pobre, donde aparece una chabola, un solar vacío, una tasca y una casa popular de dos pisos con corredor (lo que se conoce por "corrala", construcción típica madrileña). Por este escenario desfilarán unos personajes representativos de la clase social que lo habita: la clase obrera o "subproleteriado" cuya nota común es la falta de recursos económicos para sobrevivir sin agobios y sin necesidad de utilizar la picaresca para conseguir unos juguetes (como Nacho y Agustinillo) o una camisa blanca con la que pedir un trabajo digno (como Juan). Unos personajes que representan al pueblo pobre, que consuela sus penas en "Casa Paco" y que sueña con un trabajo, da igual donde, que lo saque de esa pobreza. Pobreza que se traduce en la preocupación inmediata de comer cada día, sin ir más lejos, sin cuestionarse el porqué de una estructura social que permite su miseria. Con estos personajes y su problemática, el autor pretende remover la conciencia de los espectadores, fomentar el análisis crítico de la situación de la emigración la cual, en los años 60 había alcanzado cifras tan elevadas que se convirtió en un problema social, y combatir, con sus medios, la injusticia.

Como dice García Lorenzo[236], Olmo, con su obra, pone el dedo en la llaga de uno de los problemas más tristes de cualquier sociedad como es el de la forzada emigración, el abandono de la tierra y del hogar –aunque este sea una pobre chabola-, de los hijos y de los amigos, de la lengua y de la cultura –aún cuando esta se reduzca a la lectura del "Marca"-, para buscar la realización del sueño en el "tajo" de otras tierras y con otras gentes, o "sirviendo" las mujeres en casas con un confort del que solo han oído hablar.

[236] GARCÍA LORENZO, Luciano, *El teatro español hoy,* Barcelona, Planeta, 1975. Páginas 139 y 140.

Después de estas reflexiones se entiende lo que dice el propio autor al final de su prólogo: "creo que he cumplido si se acepta *La camisa* como un honrado intento más de poner en marcha un teatro escrito cara al pueblo". Es la misma intención que guía a los escritores de la "novela social" o de la "poesía social", algunas de cuyas obras hemos analizado en este trabajo. La eficacia o ineficacia de tal "misión" no es tanto una cuestión de calidad estética (que también), como del cambio de contexto histórico, político y económico que se produce en España hacia finales de esos años 60, cambio al que contribuye, paradójicamente, el esfuerzo de unos emigrantes cuya mejora económica revierte en el país que tuvieron que abandonar.

El *título* de este drama se convierte en el símbolo de la lucha denodada y estéril de una familia por salir de la miseria. La *camisa* blanca que esa familia se sacrifica por comprarle al padre, marido y yerno es, para ellos, la clave del buen aspecto que este debe ofrecer a la hora de pedir un trabajo que se le niega sistemáticamente. Cuando Juan, borracho y furioso, se da cuenta de la inutilidad de su esfuerzo, la rasga en dos mitades destruyendo así una esperanza diariamente frustrada; y así quedará, tendida en la cuerda, "como ahorcada", hasta el final de la obra, ante el desconcierto de la abuela y recibiendo la caricia de Lola antes de marcharse a Alemania con la ternura hacia las cosas que han formado parte, aún con dolor, de nuestra vida.

Para algunos críticos de esta obra el *ambiente* en el que se desarrolla su acción es el personaje principal de la misma. Se trata de un ambiente de miseria, cerrado, asfixiante (sobre todo en la chabola de la familia de Juan), que va desintegrando a los personajes, anulando sus expectativas de salir de allí conforme se prolonga la falta de trabajo. Este ambiente, indudablemente realista, se tiñe de costumbrismo en las conversaciones en la tasca, en el lenguaje de los personajes, en las gamberradas de los chicos y en algunas situaciones más o menos humorísticas, como la estrategia de Nacho y Agustinillo para que el señor Paco "recree" su vista en una mujer con las faldas

levantadas, o la pelea y los golpes que se producen en casa de María y Ricardo.

Con respecto al *lenguaje* este es directo, sin eufemismos, con exabruptos y giros que dan una idea de la violencia contenida de los

personajes, violencia causada por la situación límite en que se encuentran. Es como si la crudeza de la expresión formara parte inevitable de la crudeza de esta situación, del propósito del autor de denunciarla. Se trata del lenguaje de la calle, el propio del entorno en el que viven los que están en ella, usado por Lauro Olmo de manera intencionada para dar mayor realismo a su obra.

Podemos observarlo en los textos seleccionados en la abundancia de terminaciones sincopadas como *pa, jorobas, na, to, verdá, tie, preparao, tos, eda, ganao...*, en voces populares como *condenao, mamarracho, capitoste, gachí, andova, gachó, macho, chato, aguafiestas...*, y en giros también populares: *estirar la pata, es un cara, me las piro, dar un garbeo, darse el piro...* También menudean los insultos (*¡sinvergüenzas!, ¡golfos!, ¡gentuza!, ¡borracho!, ¡indecente!, ¡asqueroso!...*) y algunos "tacos" o palabrotas: *prójima* (prostituta), *marica, güevo, leñe, ¡Mecagüen!, cabreaos...* Pero hasta la clase social humilde sabe utilizar la *ironía*, como cuando Nacho le dice al señor Paco que "o nos eleva el nivel de vida o no hay bellas vistas" (refiriéndose a lo que hay bajo las faldas de las mujeres cuando ellos se las levantan), o los *juegos de palabras* ("nació portero y murió conserje" –dice la abuela de su marido que era un poco vago-), o las *metáforas*: el satélite de la "Coca-Cola" que nombra el Tío Maravillas es el de Estados Unidos y el "sol de España, sol de España en gotas" son sus globos, que también son, para él, "un trocito de infancia"; las "rubias" son las pesetas de entonces, llamadas así por su color dorado.

Por otra parte, en el aguafuerte goyesco que suponen la mayoría de los diálogos de los textos no faltan las notas de *humor* que distienden un poco la tensión dramática y buscan la complicidad del espectador. Así, en el primer texto, el episodio de los "golfillos", uno de los cuales finge un ataque epiléptico para que una mujer se agache y el otro pueda levantarle las faldas, pese a tratarse de un "humor de brocha gorda", no deja de tener su gracia por el ingenio de los chicos. El diálogo del Tío Maravillas con el señor Paco en el segundo texto es de un humor más fino pero igual de eficaz pues indica la complicidad de los que pertenecen a la misma clase y comparten códigos comunes: cuando el señor Paco saluda al Tío Maravillas le pregunta si todavía le dura la "merluza" (borrachera), a lo que este responde que "hay que estirarla, amigo" porque está muy caro el kilo de la misma; el tabernero le responde que "por eso tú las prefieres de a siete el litro", refiriéndose al vino que es lo que ocasiona la "merluza" del

viejo. También es humorística la lectura que hace el vendedor de globos en el periódico sobre el satélite americano: NE (Noroeste) y SE (Suroeste) los pronuncia tal cual y el señor Paco le pregunta si él entiende lo de los grados y lo del "se" y el "ne". En el tercer texto, cuando Sebas dice que se va a Alemania, los demás amigos y el tabernero le embroman con el asunto y, al referirse a las "alemanitas", uno de ellos, Lolo, imita el acento de estas aludiendo a la forma tópica que tienen para identificar a los españoles: "¡Toguego!", "¡Soy toguego!", es decir, torero. Y, por último, también se burla Lolo de Ricardo en el cuarto texto llamándolo "Ricardito", "espejo y flor de maridos mártires", "Valdepeñitas embotellao"...

En cuanto a los *personajes*, se puede decir que hay dos bloques: el de la familia protagonista, que vive en la chabola, formada por el matrimonio Juan y Lola, la abuela y dos hijos (Lolita y Agustinillo), y el del resto de los vecinos y parroquianos de la taberna.

En el primer grupo, Juan, el padre, es un trabajador en paro, que en el segundo texto se compadece de María cuando esta insulta a su marido y le confiesa al señor Paco que está sin empleo y que tendrán que seguir en la chabola: "un verano más a la espalda y ahí..., ¡ahí metíos!". En su "casa", con la abuela habla de lo mismo y de que tendrá que conseguir una camisa para continuar buscando trabajo: "porque hay que aparentar un poco, si no..."; cuando su suegra le cuenta que se está yendo mucha gente a Alemania y que su mujer, Lola, podría hacer lo mismo, Juan llora de humillación y de rabia. En el tercer texto, Sebas y otros amigos de Juan van a buscarlo para tomar unos vinos en la taberna. En ella, y mientras todos hablan de Alemania porque Sebas ya ha decidido irse a trabajar allí, Juan "explota" y dice que él no quiere salir de España, que acudirá al patrón con su "traje de luces" (la camisa) y que le dirá que se invente un "tajo" para él, que aguante el chaparrón porque "yo no quiero irme". La tozudez de este personaje en el asunto de la emigración le honra aunque al final se impondrá la realidad: en la España de entonces no parecía haber lugar para los desheredados de la fortuna; para Juan, emigrar es huir, pero verá impotente salir a su mujer hacia Europa. Juan es un buen hombre y de la misma manera que comprende a María y a Ricardo y la causa de sus peleas, el paro, entiende que el Tío Maravillas acabe durmiéndose en la taberna porque, aparte de vender globos, trabaja de noche como guarda en unas obras.

De Lola no se dice mucho en estos textos para caracterizarla; solo observamos que se solidariza con María y regaña a Ricardo que le contesta: "Y tú con la escopeta cargá, como siempre". Cuando ve al Tío Maravillas dormido exclama "¡Perra vida!" y, ya en su casa, dice que viene asqueada: ha encontrado la camisa por catorce pesetas pero le falta un trozo, aunque ya tiene pensado cómo solucionarlo. Parece una mujer decidida que no se resigna a la miseria y que, al final, optará por marcharse a Alemania de sirvienta para solucionar el problema de la familia.

Agustinillo, el hijo, es uno de los golfantes que, en el primer texto, le pide dinero a la abuela (sabe que lo tiene guardado para su entierro) y se hace el enfermo para que una mujer se agache y pueda verla el tabernero, a cambio de unos reales para él y para su amigo Nacho (el inventor del "negocio"). La abuela es la encargada de notificarnos la situación de la familia: en el primer texto tiende cuatro prendas en el solar mientras piensa que en otros tiempos "había brazo, tajo y ganas de arremeterle al mundo". Se enfrenta al nieto cuando le pide dinero para petardos reprochándole que piense en eso cuando su padre no tiene una camisa en condiciones. En el segundo texto habla de su marido e intenta convencer a Juan para que se ponga el cuello duro con la camisa y para que deje ir a Lola a Alemania. También es una mujer fuerte y con carácter, que ha conocido tiempos mejores y que ahora hace lo que puede por ayudar a su hija y a su familia.

En el otro grupo, el de los vecinos y parroquianos, destacan como figuras individualizadas el señor Paco y el Tío Maravillas. El primero se hace antipático al espectador desde el primer texto al aprovecharse de que es el único que tiene recursos económicos para pagar a unos golfillos que le proporcionan la ocasión de satisfacer sus deseos libidinosos. Su pequeña superioridad social frente al resto de los personajes le permite juzgar a María y burlarse de la borrachera del Tío Maravillas (segundo texto) pero, en el fondo, es tan ignorante o más que ellos (caso del "se" y el "ne" del periódico). También se burla de Sebas y de su viaje a Alemania (tercer texto), "abriéndole los ojos" sobre la realidad del trabajo allí, lo cual no tiene mucho mérito porque él no necesita salir ni siquiera del barrio; mientras haya pobres que necesiten ahogar sus penas en el alcohol...

En cambio, el Tío Maravillas es el personaje más atractivo de la obra: tiene imaginación, alegría, curiosidad por aprender cosas, habilidad para subsistir a pesar de sus circunstancias (hijo muerto, hija fuera y mujer inválida), y pone la nota de color en el drama, no solo con sus globos, sino también con su sentido del humor y con su ilusión. En el segundo texto muestra este humor ironizando sobre la invitación a un tinto del tabernero: "usté siempre da gratis el anzuelo, granuja" que explica muy bien la "trampa" de invitar a la primera copa por parte del dueño del local. Luego lee en el periódico, con entusiasmo, todo lo referente al satélite norteamericano Eco I y aunque no entiende los tecnicismos con que hablan de él no le preocupa: a él le basta con mirar al cielo y considerar a sus globos como satélites de colores. Por eso dice que será el "precursor de lo interplanetario" y que tal "gloria" la dedica a su país, "¡El reino de la fantasía!". En el cuarto texto sigue pregonando su mercancía cuya venta va "de globo caído" porque "los papás y las mamás han cerrado el calcetín...". Lolo decide comprarle unos cuantos para los amigos y le invita a beber porque "ha entrao en la tienda un tío forrao de ilusiones"; luego sabremos que detrás de esas ilusiones hay una vida tan dura como la del resto: trabaja de guarda de obras por la noche ya que con los globos no le llega para mantener a su mujer enferma.

Por último Nacho, el pícaro compañero de golferías de Agustinillo, Ricardo y María, Lolo, Luis y Sebas, no están caracterizados individualmente sino que forman una especie de "coro" que sirve para comentar, explicar y representar vivencias colectivas en un entorno de pobreza y falta de horizonte.

En *conclusión*, los textos elegidos intentan mostrar "la vida diaria de un barrio extremo de Madrid" en el que sus habitantes pelean con la miseria y donde unos se quejan de ella (Juan, la abuela, Ricardo...), otros la disfrazan con la fantasía (el Tío Maravillas), otros buscan una salida (Sebas, Lola), y otro (el señor Paco) se aprovecha de esa miseria en su propio beneficio. En el pequeño recinto en el que se desarrolla la acción, Lauro Olmo nos presenta una parcela de la sociedad española de los 60 que es tan real como el problema de que se habla en el tercer texto cuando Luis dice que el asunto de la vivienda en el extranjero está difícil: "¡Cómo que se están yendo por miles!", responde Sebas. Un país al que sus ciudadanos han de abandonar

para poder vivir es un país donde algo falla; esa es la principal cuestión que se plantea en *La camisa.*

El atraco

CUADRO PRIMERO

ANTIGUO *estanco de Vallecas. El tabaco quieto, ordenado, serio y en filas como en la mili. Un derroche de luz penetra por la vieja puerta de madera abierta de par en par. Detrás del mostrador de pino despacha una anciana de aspecto rural. Es un día cualquiera en una hora cualquiera y se escuchan fuera los miles de ruidos que van y vienen a lo suyo. De pronto rompe la armonía el latido de dos corazones fuera de madre, y recortan su negra silueta en la luz de la puerta dos sinvergüenzas dispuestos a todo. Merodean de aquí para allá, primero uno y luego otro, buscando el momento propicio. Al fin se deciden y, viendo que no hay nadie, entra uno, quedándose el otro a vigilar la puerta.*

TOCHO. Un paquete de Fortuna,[237] señora. (*La anciana se lo alcanza y él se busca los duros disimulando, mientras el otro vigila de reojo. A una seña se lanzan al lío, amaneciendo en un tris en las manos del más joven un pistolón de aquí te espero, con el qe se hace dueño de la situación.*) ¡Manos arriba! ¡Esto es un atraco, como en el cine![238] ¡Señora, la pasta[239] o la mando al otro barrio!

ABUELA. ¡Ay, Jesús, María y José! ¡Ay, Cristo bendito! ¡Santa Águeda de mi corazón! ¡Santa Catalina de Siena!...

TOCHO. Déjese de santos y levante el ladrillo. No nos busque complicaciones y a lo mejor le dejamos pa[240] la compra de mañana. ¡Venga, que se nos hace tarde y nos van a cerrar! ¡Qué pasa! ¡La pasta o la pego un tiro, ya![241]

[237] Actualiza lo escrito en la 1ª edición: "Un paquete de Celtas".
[238] El cine es, desde el comienzo, la referencia ideal y el modelo de estos atracadores de pacotilla.
[239] *Pasta:* dinero. Aparece ya en Arniches y los saineteros.
[240] *Pa:* para, apócope del habla vulgar.
[241] *La pego un tiro* es un laísmo que se repite con frecuencia en los diálogos de los personajes.

LEANDRO. (*Entrando desde la puerta.*) ¿Qué? ¿Está sorda o no oye? ¡El dinero! (*La* ABUELA*, que se ha quedado un momento petrificada, se arranca de repente por peteneras*[242] *y se pone a dar unos gritos que pa qué.*)[243]

ABUELA. ¡Socorro! ¡Socorro, que nos roban!

LEANDRO. ¡Agarra a esa loca, que nos manda a los dos a Carabanchel![244]

TOCHO. ¡Calle! ¡calle, condenada o la...! (TOCHO *la sujeta a duras penas tapándole la boca, mientras* LEANDRO *echa el cierre al negocio, atrancando la puerta. Luego saca una navaja y avanza hacia la vieja y la cosa se pone negra y a punto de salir en* El Caso,[245] *en primera página.*)

LEANDRO. ¡A ver si nos estamos quieta! Esto no es una broma. Si grita otra vez le saco las tripas al aire a ventilarse. ¿Me oye?

TOCHO. ¡Será Animal, no se pone a dar gritos así por las buenas! (*Se oye un ruido arriba*) ¡Chiss, hay alguien arriba! ¡La escalera, cuidado! (*Sujeta a la vieja apuntándola, mientras* LEANDRO*, navaja en mano, se esconde junto a la escalera para coger al que baje. Aparece entonces* ÁNGELES*, la nieta, delgaducha y con gafas.*)

ÁNGELES. ¿Pasa algo, abuela? ¿Quiere las gotas?

TOCHO. Esto no se arregla con gotas. Bienvenida a la reunión, pequeña. ¡Baja, baja! Así somos cuatro y podemos echar un tute si cuadra. (LEANDRO *se acerca por detrás y ella le ve de pronto con la navaja.*)

ÁNGELES. ¡Aaaah!...

LEANDRO. ¡Calla, tú! ¡Quieta y a ser buena! No te vamos a hacer nada, ni a ella tampoco. Sólo queremos el dinero y nos vamos.

TOCHO. ¡Venga! Suelta la pasta y soltamos a tu abuela.

ÁNGELES. ¡Ay, Dios! Yo no sé dónde está. ¡Sólo lo suelto!

LEANDRO. ¡Lo suelto y lo atado! ¡Venga, rápido, el dinero, ques[246] pa hoy!

ÁNGELES. Lo guarda la abuela, de verdad. ¿a que sí, abuela?... Yo no sé dónde está... Sólo eso, lo del cajón. (*Sacan el cajoncillo de los cuartos y lo ponen en el mostrador.*)

TOCHO. ¡La calderilla! Va a parecer que venimos de un bautizo, ¡no te jode!

LEANDRO. Suéltala, déjala hablar. Que diga dónde está.

TOCHO. (*Quitándole la mano de la boca, con voz amenazante*) ¡Abuela, el dinero y van tres!

---

[242] *Arrancarse por peteneras*: empezar a hacer algo de modo inesperado. La *petenera* es uno de los cantes más autóctonos del folklore andaluz, quizá de origen hebreo.
[243] Ponderación expresiva.
[244] *A Carabanchel:* a la cárcel.
[245] *El Caso:* semanario popular de sucesos y crímenes.
[246] *Ques*: *que es*. Contracción popular, para evitar la repetición de la vocal.

ABUELA. ¡Mecagüen![247] Hasta en la leche que habéis mamao! ¡Canallas! ¡Hijos de mala madre! ¡Quererle robar a una vieja...!

TOCHO. A una vieja y a una joven. El dinero o le salto la tapa de los sesos. ¡Se acabó! A la una, a las dos, a las... (*Agarra el* TOCHO *su viejo pistolón con las dos manos, y muy peliculero, se lo pone a la vieja en el hueco las sienes*)

ABUELA. ¡Dispara, Iscariote![248] ¡Dispara si tienes lo que tienes que tener! ¡Cabronazo! (*La agarra para que no chille y se revuelve la anciana como gato acorralado*)

LEANDRO. ¡Calle! ¡Quieta! ¡Quieta, condenada, por mi madre que la rajo![249]

TOCHO. ¡Apártate, Leandro, que me la cargo de un tiro!

ÁNGELES. ¡Abuela! ¡Abuela, por el amor de Dios! ¡Que nos van a matar a las dos...!

ABUELA. ¡Drogadictos! ¡Pervertidos, que le quitáis el dinero a los trabajadores, para drogaros! ¡Gentuza! Ya nos podéis matar que no suelto un duro, ¡por la memoria de mi difunto esposo, que era guardia civil!

TOCHO. Pues si que hemos dao en hueso,[250] con la tía esta.

LEANDRO. A registrar, Tocho. Hay que encontrar el fajo como sea. Tú mira arriba. (*Sube el* TOCHO *las escaleras. Empieza* LEANDRO *a registrar el estanco, tirando todo lo que encuentra a su paso. Rompen filas los paquetes de tabaco y vuelan como mariposas los sellos de tres pesetas*)

ABUELA. ¡Quieto, desgraciao, que me hundes en la miseria! ¿No ves que la mercancía es mi comida de cada día? Si viviese mi difunto, este atropello lo pagabais con sangre.

LEANDRO. ¡Con sangre lo va a pagar usted, que ya me tiene harto! ¡Suélteme que le doy una que... (*Sujeta la vieja a* LEANDRO *y éste levanta la navaja, que brilla en el aire con ansia de algo rojo que le dé color. Se masca la tragedia de la muerte trapera y la niña se arroja a los pies del golfo en estampa de cartel de ciego*)

ÁNGELES. ¡Ay, por Dios, no la mate, que no ha hecho nada! ¡Ay, no, no, no... no la haga daño!

---

[247] *Mecagüen*: contracción de "me cago en", en el habla vulgar.
[248] *Iscariote*: Judas, traidor.
[249] *Rajar*: herir con arma blanca.
[250] *Dar o pinchar en hueso*: encontrar oposición o dificultad, fracasar.

LEANDRO. ¡Suéltame! ¡Me cargo a las dos, por mi madre! ¡Es que ya me...! (*Vuelve el* TOCHO *al oír el griterío, escaleras abajo.*) ¡Ayúdame, coño! ¡No te quedes ahí parado!

TOCHO. ¿Qué pasa? ¡Tranqui, [251] Leandro!

LEANDRO. ¡Si es que me tienen ya hasta los...! ¿Has encontrado algo?

TOCHO. Arriba es un lío. No se ve nada.

LEANDRO. (*A la chica*) Tú seguro que lo sabes y te la estás buscando. (*A la* ABUELA.) Y usted no sabe con quién se está jugando los cuartos. De aquí no nos vamos sin el dinero, así que...

ABUELA. Yo tengo principios, y no como los jóvenes de hoy, que sois peor quel diablo. ¡Mala peste sos[252] trague!

LEANDRO. ¡Que no nos dé sermones, señora! ¡Cállese y no joda más! (*Enfunda la navaja y trata de atar y amordazar a la anciana con un cinto y un pañuelo.*) A ver si se está quieta y callada de una puta vez. Encontraremos el dinero aunque tengamos que... ¡Si es que no se deja! ¡Quieta! ¡Ayuda tú, coño! ¡Ay! ¡Ay, ay! ¡Me ha mordido! (*Da un golpe a la anciana en un pronto, y cae ésta sin sentido, desmadejándose sobre las baldosas*) A ver si aflojas ahora el nervio.

ÁNGELES. ¡Ay, que la ha matado! ¡Ay, Dios mío, que ha matado a mi abuela! ¡Ay, abuela, abuela...!

LEANDRO. ¡Silencio! A ver si te voy a dar a ti también, que ya me tienes harto. No se ha muerto nadie, así que a callar.

TOCHO. Oye, esta tía está chunga...[253] Se está poniendo morada. Parece que respira, menos mal. Vamos a atarle ahora la boca, antes de que despierte y se ponga otra vez a cantar.

LEANDRO. Déjala; a ver si se va a ahogar, ¡qué fatiga! (*Sentándose en el mostrador*) ¡Más difícil esto quel[254] Banco España! Es malo este barrio, ya te lo había dicho yo.

TOCHO. Aquí hay pasta, tío. Los obreros de la fábrica de harina compran aquí el opio[255] y son a miles. Hoy sábado, día de cobro, hay un capital, seguro.

LEANDRO. Es verdad. A ver si lo tienen metido... (*Mete mano por aquí y por allá el chico a la vieja, en el buen sentido, apartando enaguas en busca de la faltriquera donde estén los verdes.*[256])

---

[251] *Tranqui:* "tranquilo". Apócope léxico muy coloquial.
[252] *Sos:* se os.
[253] *Chunga*: mala, enferma. Gitanismo.
[254] *Quel:* Que el.
[255] *Opio:* tabaco.
[256] *Verdes:* billete grande, de mil pesetas.

TOCHO. Nada. Esta tía sólo tiene pellejo. Ni un duro. (*De pronto alguien empieza a aporrear la puerta, y se oyen gritos y confusión de personas fuera.)*

UNA VOZ. Señora Justa, ¿pasa algo?... ¿Abuela, grita usted auxilios o era la radio?...

OTRA VOZ. ¡Abuela, abra usted! ¡Abra! ¡Abra la puerta!

TOCHO. ¡La madre del cordero![257] ¿Y ahora qué hacemos?

LEANDRO. ¡Chiss! ¡Calla! ¡Ni una mosca! ¡Vigila a ésa que no haga ruido! ¡Silencio!

OTRA VOZ. ¡Justa! ¡Señora Justa! ¿Está usted bien?

OTRA VOZ. Eran dos, que los he visto entrar...

OTRA VOZ. ¡Abran ahora mismo la puerta o llamamos a la policía!

OTRA VOZ. ¡Ir a llamar, correr! ¡Que vaya alguno al bar! (*La cosa se pone que arde. Brillan los ojos de los dos maleantes ante la situación de peligro, cambiando de color.*)

TOCHO. ¿Qué hacemos, Leandro?

LEANDRO. ¿Era fácil, eh? Lo mejor es largarse ahora mismo antes de que vengan más, o llegue la policía. Abrimos la puerta y corre.

TOCHO. ¿Y la pasta?

LEANDRO. Para sus herederos. ¡Vamos! (*Abren y salen regresando a toda velocidad. Cierran y atrancan la puerta con todo lo que encuentran ante el gran griterío que se organiza fuera.*)

LEANDRO. Por ahí no hay quien pase. Hay que salir por otro sitio. Tú (*A* ÁNGELES *que sigue pálida junto a la* ABUELA.), ¿por dónde se sale?

ÁNGELES. Sólo hay esta puerta. Arriba hay un balcón pero da justo ahí, a la plaza. Además está muy alto. No se puede salir más que por aquí.

LEANDRO. Pues por aquí no se puede salir.

ÁNGELES. El dinero, de verdad que no sé dónde lo esconde la Abuela. Yo no sé nada, así que...

TOCHO. Ya el dinero no importa. Que se lo meta tu abuela, cuando despierte, por el culo.

LEANDRO. Una ventana habrá a un patio, o cualquier cosa para descolgarse.

ÁNGELES. No, de verdad que no hay, lo siento. Ni un agujero para las ratas.

---

[257] Exclamación de asombro, admiración o sorpresa.

TOCHO. Yo antes, cuando he subido, sólo he visto el balcón...

LEANDRO. Todas son facilidades, da gusto. Pues hay que largarse de aquí como sea.

TOCHO. (*Mirando por el ojo de la cerradura.*) ¡Tío! ¡Ahí fuera hay más gente que en un partido de fútbol! ¿Qué hacemos, Leandro? ¿Salimos y nos abrimos paso a tiros?

LEANDRO. Tú has visto muchas películas del Oeste. Eso es lo malo.

TOCHO. ¡Oye!, ¡que vienen otra vez! ¡Uy, la hostia![258] (*De nuevo los de fuera llegan hasta la puerta. Ahora son más y están más agresivos que antes.*)

UNA VOZ. ¡Venga, salid si sois hombres!

OTRA VOZ. ¡Os vamos a linchar, hijos de puta!

OTRA VOZ. ¡Asesinos, canallas, ahora vais a ver! (*Suenan palos y piedras contra la puerta, que se queja lo suyo.*)

LEANDRO. La puerta parece fuerte, no creo que ceda...

TOCHO. ¡Hay que joderse! ¡Hay que joderse la que se ha armado en un momento! (*Sigue levantándose la tormenta fuera.*)

UNA VOZ. ¡Asesinos! ¡Criminales!

OTRA VOZ. ¡Ahora vais a pagar los que le hicisteis el otro día al sastre!

TOCHO. ¿A qué sastre?

ÁNGELES. Es que el otro día mataron a un sastre aquí al lado para robarle. Dos mil pesetas se llevaron. Deja viuda y tres hijos. Uno en la "mili".

TOCHO. Si nosotros no hemos sido... A ver si nos van a colgar a nosotros el muerto, ¡no te jode!

LEANDRO. Vete a explicárselo, anda. (*Dejan de aporrear la puerta.* TOCHO *mira por las rendijas.*)

TOCHO. Se está organizando, tío. ¡Maldita sea! Hay una gorda ahí fuera animando al personal para darnos el pasaporte,[259] que me está dando ganas de mandarla al otro barrio desde aquí, por lianta, por hija puta, y por gorda.

LEANDRO. ¡Te quieres estar quieto de una puñetera vez! ¡Mecagüen la leche! ¡La culpa la tengo yo por meterme en esto contigo! ¡Y deja ya de una vez de dar vueltas a la pistola, que me estás poniendo nervioso!

TOCHO. Ha sido sin querer, Leandro, no te mosquees.[260]

LEANDRO. ¡Anda, vete a mear!

---

[258] Expresión de asombro o sorpresa.
[259] *Dar el pasaporte:* matar, asesinar. Igual que *mandar al otro barrio.*
[260] *Mosquear:* enfadar.

TOCHO. ¡Mira, hay un teléfono! ¡Podíamos pedir refuerzos!

LEANDRO. Sí, a Fidel Castro, ¡no te jode! ¡Tú estás gilipollas! ¿Estás gilipollas, eh, o qué? ¿No te das cuenta que nos la estamos jugando? (*En esto, se oyen sirenas de la policía. El* TOCHO *bichea*[261] *por las rendijas y salta entusiasmado ante el gran interés que ha tomado de pronto su persona.*)

TOCHO. ¡La bofia![262] Ya están aquí los veinte iguales. Esto se anima, tío. Una... dos... tres.... ¡Puff!, más de diez lecheras[263] que traen... ¡Que somos sólo dos, tíos; dónde vais tantos!

LEANDRO. Por un montón de calderilla nos van a poner a caldo. Y del talego[264] salimos de viejos, si salimos...

TOCHO. ¡Ay, va! Ahora llegan las ambulancias. La cosa impone.

José Luis Alonso de Santos, *La estanquera de Vallecas*[265]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y la obra.

2. Estructura externa
2.1. Subgénero dramático: comedia, tragedia, drama...
2.2. Estructuración en actos, cuadros y escenas.
2.3. Respeto o ruptura de la regla de las tres unidades (lugar, tiempo, acción).
2.4. Importancia y función de las acotaciones escénicas.

[261] *Bichear*: aquí, "atisbar". Otras veces, "sospechar" o "robar".
[262] *La bofia*: policia del Cuerpo Nacional.
[263] *Lecheras:* coches y furgones de la Policía Armada.
[264] *Talego:* cárcel.
[265] Madrid, Castalia, 1995. Páginas 57 a 65. Las notas a pie de página están tomadas de esta edición y de la de María Teresa Olivera en Alhambra, Madrid, 1988.
Argumento: Dos rateros de poca importancia intentan atracar un estanco de un barrio popular madrileño, pero la dueña se resiste, no consiguen su propósito y son rodeados por las fuerzas del Orden Público avisadas por los vecinos; los cacos se atrincheran en la casa donde acaban haciéndose amigos secuestradores y secuestradas. Al final, se produce la rendición de los dos delincuentes aunque Tocho intenta escapar y es herido.

3. Estructura interna
3.1. Resumen de la acción contenida en el fragmento seleccionado.
3.2. Ambiente de la obra: su relación con la sociedad del momento.

4. Análisis de los personajes
4.1. Personajes principales y secundarios: su caracterización y lenguaje.

5. Conclusión

Comentario

José Luis Alonso de Santos nace en Valladolid en 1942. En 1959 se establece en Madrid, en cuya Universidad Complutense obtendrá la licenciatura de Filosofía y Letras (rama de Psicología) y en Ciencias de la Información (especialidad de Imagen). Su formación escénica se inicia en el Teatro Estudio de Madrid (TEM) con maestros tan importantes como Miguel Narros, Maruja López y William Layton; a través de este último conoció el método Stanislawski, una de cuyas bases es "vivir sincera y realmente las experiencias imaginarias que se dan en escena". Asimismo, cursa estudios de interpretación y dirección en la desaparecida Escuela Oficial de Cinematografía.

A partir de 1965, y a lo largo de quince años, trabaja con los grupos teatrales "Tábano" (creado en 1968, en el que permanecerá tres años), TEI (Teatro Experimental Independiente), y en el Teatro Libre de Madrid como director, actor y autor (hasta 1980, además de con el TEM. Son los años del teatro ambulante, del montaje portátil, de ese ir y venir por pueblos y ciudades para dar a conocer las más diversas obras, lo que dará ocasión a que se estrenen algunas de las suyas. Durante el curso 1968-69 ejerce como profesor de Interpretación en la mencionada Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. De 1971 a 1973 lleva la dirección del Aula de Teatro de la Universidad Complutense. En 1971, inicia su labor de dirección del grupo independiente Teatro Libre.

En 1985 obtiene el Premio Nacional de Teatro como reconocimiento a toda una trayectoria teatral y en 1986 el premio Mayte. Diez obras estrenadas, ocho publicadas y otras seis inéditas, constituyen su aportación dramática hasta 1988. Redactor habitual de la revista "Primer Acto", ha reunido, junto con Fermín Cabal, las entrevistas más significativas aparecidas en esta revista con un volumen titulado *Teatro español de los 80* en el que informan directamente de la situación (grupos o autores) más reciente del teatro español.

Alonso de Santos es, ante todo, un "hombre de teatro"; en el teatro lo ha hecho casi todo, además de escribirlo: interpretarlo, dirigirlo, enseñarlo (desde 1978 es profesor de la Escuela Superior de Arte Dramático de Madrid), organizar la representación y recorrer con el autobús, como los cómicos de la legua, muchas carreteras españolas. Todo este aprendizaje le ha sido muy útil a la hora de hacer vivir sobre las tablas un conflicto dramático y crear unos personajes creíbles. Además, posee una extraordinaria capacidad para comunicarse con el público y transmitirle sus emociones, sus sentimientos y sus opiniones.

La estanquera de Vallecas se estrena en noviembre de 1981 en la sala El Gayo Vallecano (fue repuesta en el Teatro Martín en septiembre de 1985) y constituyó el primer gran éxito de Alonso de Santos en la línea de un teatro popular y humorístico. Este éxito determinó que numerosos grupos independientes montaran la obra y la representaran por toda España: Ibiza, Albacete, Marbella, Jaén... Con su eficacia teatral tan directa, la obra se convirtió casi en la bandera del teatro independiente vocacional. Y no solo en España, también en América: Méjico, Argentina, Chile, Perú... Fue llevada al cine por Eloy de la Iglesia y obtuvo también así una amplia difusión.

Alonso de Santos parte de una noticia periodística que apenas mereció unas breves líneas de compromiso informativo: dos delincuentes de poca monta intentan atracar un estanco en Vallecas, pero son rodeados por las fuerzas del Orden Público. El propio autor confirma la realidad del hecho en su "Nota" inicial: "recibí últimamente la carta de Leandro desde Carabanchel donde reside en la tercera galería..." cumpliendo condena por los acontecimientos que se relatan en la obra. El hecho real terminó trágicamente, la obra, en cambio, se desarrolla por la vía del humor.

En cuanto al *subgénero dramático* al que pertenece la obra, buena parte de la crítica se apresuró a emparentarla con el *sainete*, en el sentido de que, como los de Lope de Rueda, Ramón de la Cruz, Arniches... se trata de un teatro popular, con unos personajes y lenguaje también populares, de base costumbrista y tono humorístico. Julia Arroyo, después de la reposición de la obra en 1985, la considera "un sainete de nuestro tiempo" (diario"Ya", Madrid, 27-8-1985). En cambio, para Eduardo Galán[266] "la perspectiva dramática con que Alonso de Santos aborda el hecho teatral se aleja radicalmente de este género y se aproxima más a la comedia de humor, a la comedia moderna de compromiso social en clave de humor...; su teatro no es costumbrista en el sentido de que no hace una pintura de las costumbres de un grupo o colectividad elevando sus características a la categoría de modelos o arquetipos".

Para nosotros, esta obra es todo lo que dice Medina Vicario[267] a este respecto sobre Alonso de Santos: "su COMEDIA *La estanquera de Vallecas* lo es por los personajes, su condición social y la situación) se instala en las raíces del DRAMA (los "delincuentes" de *La estanquera.* no lo son por profesión sino por necesidad). El drama, por su parte, no renuncia a las dosis de humor (podemos observarlo desde el primer cuadro en la manera de comportarse de los "atracadores") que le corresponden para hacerse creíble. Los permanentes rasgos de TRAGEDIA (la obra empieza mal y acaba peor) que se estilizan hasta rozar límites GROTESCOS (la actitud de los supuestos ladrones, la reacción de la estanquera...). y el ABSURDO (sobre todo a partir del segundo cuadro en el que se nos presenta una situación "familiar" de atracadores y atracados en perfecta convivencia) sazona convenientemente la totalidad de los restantes géneros como elemento sustantivo en toda acción humana.

La estanquera de Vallecas está *estructurada* en cuatro cuadros. En el primero se muestra inmediatamente el conflicto (el atraco), a los personajes que lo generan (Tocho y Leandro) y a los que lo sufren (la estanquera, su nieta y el policía "infiltrado"). Todo es movimiento y agresividad. En el segundo y tercer cuadro la acción se "remansa"; agresores y agredidas juegan a las cartas, bailan un pasodoble, se inicia

[266] Revista "Primer Acto", número 227, año 1989, página 40.
[267] MEDINA VICARIO, Miguel, *Los géneros dramáticos en la obra teatral de José Luis Alonso de Santos*, Madrid, Ediciones Libertarias, 1993. Páginas 18 y 19.

una relación amorosa entre uno de los primeros y una de las segundas... Solo la acción del policía al intentar quemar el estanco rompe transitoriamente la armonía. En el cuarto y último cuadro vuelve la tensión y el movimiento: el policía se ha escapado, los delincuentes discuten entre sí, deciden entregarse, salen y uno de ellos, al intentar huir, recibe dos balazos. Todo ha acabado, sin robo (salvo el del policía que se "adueña" de un paquete de cigarrillos) y con sangre (la de Tocho).

En la obra se respetan las tres unidades puesto que todo ocurre en el mismo *lugar*: el estanco, conectado con el exterior por la puerta y el balcón del piso superior y la puerta del estanco detrás de la cual se oyen los gritos de los vecinos, las voces de los megáfonos... El *tiempo*, veinticuatro horas, lo marca el autor en las acotaciones: es mediodía el momento del atraco, "un derroche de luz..." (primer cuadro); cuando empiezan a "intimar" los ladrones y las dos mujeres va anocheciendo, "atardece" (segundo cuadro); la nieta y uno de los ladrones intiman aún más cuando ya "es noche cerrada" (tercer cuadro); y los ladrones frustrados deciden entregarse "al día siguiente por la mañana" (cuarto cuadro). Hay una sola *acción* dramática: la relación entre los atracadores y las atracadas en un proceso de agresión, amistad y otra vez agresión, pero desde el exterior.

En las *acotaciones escénicas*, aparte de señalar los movimientos o acciones y de describir el lugar (y las cosas que hay en él) en el que transcurre la acción, es donde se aprecia ese tono humorístico y casi hilarante de la obra y donde Alonso de Santos despliega toda una vena poética y literaria con evidentes reminiscencias de Valle Inclán como podemos comprobarlo en el texto que comentamos. Antes de que empiece la acción, el autor nos sitúa en un estanco de Vallecas, "antiguo", en el que el tabaco, "quieto, ordenado, serio y en filas...", se personifica comparándolo con soldados. La dueña del establecimiento tiene "aspecto rural" y los ruidos de fuera, como las personas, "van y vienen a lo suyo". Aparecen los delincuentes, "dos corazones fuera de madre", uno de los cuales amenaza a la estanquera "con un pistolón de aquí te espero", la cual "se arranca de repente por peteneras y se pone a dar unos gritos que pa que"; el delincuente trata de hacerla callar ahora sacando una navaja con lo que "la cosa se pone negra y a punto de salir en El Caso". Cuando Leandro (el otro ladrón) registra el estanco buscando dinero para robar, tira todo lo que encuentra a su paso y, otra vez personificados, "rompen filas los

paquetes de tabaco y vuelan como mariposas los sellos de tres pesetas"; la abuela le planta cara "y este levanta la navaja que brilla en el aire con ansia de algo rojo que le dé color" (otra personificación y una metáfora). "Se masca la tragedia de la muerte trapera y la niña (Ángeles) se arroja a los pies del golfo en estampa de cartel de ciego". Para acabar de complicar las cosas, fuera del estanco se oyen voces que exigen a los ladrones, con insultos, que salgan, y el autor rompe la tensión con una frase humorística: "Suenan palos y piedras contra la puerta que se queja lo suyo", como si esta puerta fuese una más de las agredidas. Todas estas acotaciones en apenas ocho páginas dan una idea de la importancia de las mismas para transformar una situación dramática en una especie de parodia.

El *resumen* de la acción contenida en el fragmento seleccionado constituye el motivo inicial de la obra: el atraco a un estanco en el barrio obrero de Vallecas. Dos delincuentes entran en el establecimiento para robar porque, según Tocho, "aquí hay pasta, tío. Los obreros de la fábrica de harina compran aquí el opio y son a miles..."; pero no cuentan con la resistencia de la estanquera que les complica la "operación". Registran el estanco, no encuentran el dinero y, ante el ataque de la dueña, a mordiscos, uno de los ladrones le da un golpe que la deja sin sentido. Ante los gritos y el jaleo que se organiza dentro, la gente de la calle se congrega delante de la puerta del estanco amenazando con llamar a la policía. Los ladrones deciden huir pero no pueden hacerlo: solo hay una salida, la de esa puerta precisamente; hay un despliegue policial fuera y los rateros, entre asustados por la posibilidad de la cárcel y orgullosos por todo lo que han "montado", no saben qué hacer.

El *ambiente* de la obra en su principio y en su desenlace es realista: dos ladrones entran en un estanco y, a punta de pistola, amenazan a su dueña con matarla si no les da el dinero. Esta chilla, pide auxilio, los insulta... hasta que uno de ellos la golpea y la deja sin sentido. El jaleo de la calle por parte de los vecinos, la llegada de la policía, el nerviosismo de los delincuentes al comprobar que no pueden escapar, su posterior entrega siendo abatido uno de los delincuentes al intentar huir..., forma parte de una situación de "robo con intimidación", en este caso frustrado, que puede constituirse en titular de cualquier noticia en la crónica de sucesos de un periódico. Lo que ya no parece tan real (aunque se dan casos del llamado "síndrome de Estocolmo") es que en los cuadros segundo y tercero veamos a los ladrones

jugando al tute con la estanquera "secuestrada", que bailen todos al compás de un pasodoble y que entre el más joven de los delincuentes y la nieta de la estanquera se produzca una relación amorosa.

Sin embargo, este ambiente de familiaridad entre agresores y agredidos es lo más literario y humano de toda la obra y lo que se corresponde mejor con el tono humorístico que el autor ha dado a su "tragicomedia" desde el momento mismo del atraco. En el espectro de la *sociedad* a que pertenecen, las "habitantes" del estanco de Vallecas y los delincuentes forman el mismo grupo de gente que se gana la vida como puede en un barrio pobre de Madrid, aunque aún quepa hacer una distinción entre ellos: Leandro y Tocho representarían el "mundo suburbial", abocado a la delincuencia, y la estanquera y su nieta al estrato social simplemente "humilde". De ahí que no les cueste entenderse y compenetrarse aunque al final a cada uno le coloque la sociedad en su sitio: la cárcel para unos, y el humilde negocio para otras. Lo sucedido en el tiempo de espera a que se solucionase el conflicto planteado en el cuadro primero es como un paréntesis antes de que la maquinaria social funcione asignando a cada uno el lugar que le corresponde. Pero, como afirma Andrés Amorós en el prólogo de la edición consultada, "*La estanquera de Vallecas* no es un alegato, ni un estudio sobre la marginación, ni una reflexión crítica: es, ante todo y sobre todo, teatro. Está repleta de lo que constituye la raíz misma del fenómeno teatral: conflictos" (página 27).

Con respecto a los *personajes*, al principio de la obra (momento al que pertenece el fragmento seleccionado) forman dos bloques genéricos antagónicos: los que entran a robar (Leandro y Tocho) y las víctimas del robo (la abuela y la nieta); después, y ante la dificultad de salir del estanco de los primeros, y la situación de rehenes de las segundas, los cuatro, con un estoicismo "castizo", aceptan la situación. La tensión y el malestar de unos y otras se disuelve con una partida de cartas, un baile y una relación amorosa que rebajan el dramatismo de esta situación con humor y afecto.

Leandro y Tocho son, como diría Medina Vicario[268], dos "amiguetes" de la periferia que entran a robar al estanco con bastante energía pensando que allí van a encontrar mucho dinero. Pero no

[268] Obra citada , página 67.

cuentan con la resistencia de la dueña ni con sus gritos que alertarán a la gente del barrio, lo cual les desconcierta pues, como todos los críticos coinciden en afirmar, no son unos "profesionales" sino unos aprendices de delincuentes. En el texto, Tocho es el que se muestra más en su papel de "ladrón de película" ("¡Esto es un atraco, como en el cine!"), agresivo, chulesco y dispuesto a todo, y es el encargado de dar la nota cómica con sus salidas de tono: "No nos busque complicaciones y a lo mejor le dejamos pa la compra de mañana" –le dice a la abuela-, "Esto no se arregla con gotas...¡Baja, baja! Así somos cuatro y podemos echar un tute si cuadra", "¡La calderilla! Va a parecer que venimos de un bautizo" –a Ángeles-, "¡La bofia! Ya están aquí los veinte iguales". Leandro parece mayor, al menos es el que da "órdenes" a Tocho de lo que ha de hacer, calmándole a veces y exaltándose él mismo otras. En cualquier caso, en el texto, habla menos que su compañero y es más expeditivo: le da un golpe a la abuela para que se calle porque ya está harto de los gritos de esta y de las exclamaciones de su nieta.

La abuela, cuyo nombre es Justa, es un personaje de una pieza y el de más calado teatral de los cuatro; constituye, como dice María Teresa Olivera[269], "un auténtico carácter que defiende como gato acorralado lo que es suyo, haciendo frente a las amenazas de los delincuentes, centrando, desde el principio, la acción dramática... Entereza, valentía y humanidad se manifiesta en este personaje que es un catalizador de tensiones, pero, a la vez, el desencadenante de las situaciones más hilarantes de la obra". Después del primer momento de asombro ante el atraco que resuelve invocando a la Sagrada Familia y a dos santas, y de pedir auxilio a gritos, se enfrenta a Tocho y le reta a que dispare "si tiene lo que tiene que tener". Los acusa de "drogadictos" y "gentuza" y les dice que la maten si quieren pero que "no suelta un duro". Un par de veces menciona a su difunto esposo, que era guardia civil, y declara que ella "tiene principios" resistiéndose a que Leandro la ate y amordace con un mordisco lo que provoca que este le dé un golpe que la deja sin sentido.

Ángeles, la nieta, es un personaje inocente, fresco, que adora a su abuela y que se enamora de Tocho con la misma naturalidad y espontaneidad con que aparece en escena preguntando a su abuela si le pasa algo y si quiere las gotas, y con que le dice a Tocho: que ella

[269] Prólogo a la edición de Alhambra, página 41.

no sabe dónde está el dinero, que lo guarda su abuela, "de verdad". Mientras esta última se resiste ella ruega a Leandro que no la mate, que no "la haga daño", y cuando los ladrones intentan buscar una salida para huir al llegar la policía, Ángeles les dice que solo hay la puerta del estanco "pero da justo ahí, a la plaza. Además está muy alto", mostrando así preocupación por la integridad física de los rateros en lugar de engañarlos que sería lo normal en esta situación.

El *lenguaje* de los tres personajes que generan la situación dramática, es decir, los dos delincuentes y la estanquera, es popular; coloquial y castizo, típico del habla urbana de barrios periféricos como el de Vallecas, el de la estanquera, vulgar y bronco el de Leandro, y perteneciente al argot "cheli" el de Tocho. Podemos comprobarlo en el texto cuando la abuela comienza su "resistencia" diciendo a los atracadores "¡Mecaguën hasta en la leche que habéis mamao! ¡Canalllas! ¡Hijos de mala madre!", o cuando insulta a Tocho llamándole "cabronazo" y maldice a Leandro con un "¡Mala peste sos trague!". La ira de Leandro ante lo fallido del "golpe" también se manifiesta en las expresiones dirigidas a la tozuda estanquera: "Si grita otra vez le saco las tripas al aire a ventilarse", "¡Quieta, condenada, por mi madre que la rajo!", "¡con sangre lo va a pagar usted, que ya me tiene harto!¡ Suélteme que le doy una que...!" "Que no nos dé sermones, señora! ¡Cállese y no joda más! A ver si se está quieta y callada de una puta vez". En cuanto a Tocho, ejemplos de su vocabulario y expresiones "cheli" son *pasta*, para referirse al dinero, *le salto la tapa de los sesos, hemos dao en hueso, tranqui, chunga, cantar* (hablar o chillar)*, opio, tío, ¡la hostia!, colgar el muerto* (culpar a alguien de algo)*, darnos el pasaporte, mandarla al otro barrio, no te mosquees, la bofia...*

En *conclusión*, *La estanquera de Vallecas* es una obra divertida y entretenida con un tema de actualidad paradójicamente "desdramatizado" gracias a la calidad humana de los personajes que trascienden el supuesto papel que la vida les ha asignado: unos ladrones que no son tan malos como parece o les corresponde ser; una estanquera que se enfrenta a ellos pero que, al mismo tiempo, es capaz de comprender después sus "desdichas"; una joven tierna e inocente que logra conquistar a uno de los delincuentes con su bondad... Los únicos que están en su "papel" son la gente de la calle y las fuerzas del Orden Público (incluyendo al policía infiltrado). Ya desde el momento del atraco (situación que se plantea en el texto seleccionado) la obra arranca nuestra sonrisa por el modo

"peliculero" en que se realiza el mismo, por el desgarro castizo con que le planta cara la dueña del establecimiento "atracado" y por la ingenuidad de su nieta a la que, superado el miedo al ver a su abuela en el suelo, los atracadores le parecen una visita más, unos hombres que "pasaban por allí" y que en un momento dado "tienen que marcharse" pero no pueden.

ANÁLISIS DE CINCO RELATOS DEL SIGLO XX

La vida por la opinión

Esto no son cuentos. Ocurre que, por su carácter vehemente, o quizá por falta de experiencia cívica, los españoles han propendido siempre a tomar la política demasiado a pechos. La última guerra civil los dejó deshechos, orgullosísimos, y con la incómoda sensación de haber sufrido una burla sangrienta. Apenas les consolaba ahora, rencorosamente, el ver a sus burladores enzarzados a su vez en el mismo juego siniestro pues había comenzado en seguida la que se llamaría luego Segunda Guerra Mundial...

Yo soy uno de aquellos españoles. Habiendo leído a Maquiavelo por curiosidad profesional y aun por el puro gusto, no ignoraba que la política tiene sus reglas; que es una especie de ajedrez, y nada se adelanta con volcar el tablero. Pero si envidiaba -y cada día envidio más- la prudente astucia de los italianos, que saben vivir. También me daba cuenta de que, por nuestra parte, nos complacemos nosotros en no tener remedio, y estamos siempre abocados a abrir de nuevo el tajo y caer al hoyo. Ningún escarmiento nos basta, ni jamás aprendemos a distinguir la política de la moral. Recién derrotados, ¿no estábamos cifrando acaso todas nuestras esperanzas en el triunfo de aquellas mismas potencias que, atados de pies y manos, acababan de entregarnos a la voracidad fascista? Sí; como tantos otros exiliados, esperaba yo desde la otra orilla del océano lo mismo que esperaban en la Península millones de españoles: la caída de la sucursal que el eje Berlin-Roma tenía instalada en Madrid; lo mismo que, con temerosa expectativa, aguardaban también los titulares, partidarios y beneficiarios de ese régimen.

Unos y otros, los españoles de ambos bandos estábamos engañados en nuestros cálculos. Podían ser éstos correctos, e irreprochables los razonamientos en que se fundaban; pero ¿a qué confundir lógica e historia, que son dos asignaturas tan distintas? Después de aniquilar a Mussolini y Hitler, las democracias tendieron amorosa mano a su tierno retoño, que se tambaleaba; no fuera, ¡por Dios!, a caerse. En vista de lo cual, amigos, *lasciate ogni speranza*[270]

Para entonces -año de 1945- vivía yo en la ciudad de Río de Janeiro, por cuyo puerto pasaban, rumbo al sur, algunos escapados de aquel

[270] "Abandonad toda esperanza". Frase de Dante en "Infierno", *La Divina Comedia,* Canto III.

infierno. Tuve ocasión de hablar con varios. Recuerdo, entre otros, a un joven de acaso treinta años, o no muchos más, tan nervioso el infeliz que cuando alguien lo interpelaba, saltaba con un repullo[271]. Y se comprende: nueve años había vivido con la barba sobre el hombro, de un lugar a otro, bajo nombre supuesto. Era un maestrito de Ávila, quien, al producirse la sublevación militar en 1936, escapó de la ciudad, y huido había estado desde entonces, prácticamente, hasta ahora. No iba a ser tan cándido -me explicó- que estando inscrito en el Partido Socialista se quedara allí para que lo liquidaran. Su familia había tenido amistad con el diputado don Andrés Manso[272], y así le fue a su familia. (No conseguí que me contara -ni tampoco me pareció discreto, piadoso, insistir demasiado- lo que a su familia le había pasado. En cuanto al señor Manso, es bien sabido cómo su apellido sugirió a las nuevas autoridades la idea de hacerlo lidiar públicamente en la plaza de toros, y que esa muerte le dieron.) En fin, mientras nos tomábamos nuestros cafeciños en un bar de la avenida Copacabana hasta la hora en que salía su barco, el hombre me contó lo que buenamente quiso, con miradas de soslayo a las mesas vecinas y siempre en palabras medio envueltas, acerca de la que él llamaba su odisea -una odisea de tierra adentro, cuyos puertos habían sido poblachones manchegos o andaluces donde trabajaba por nada, apenas por poco más que la comida (y esto era lo prudente), y de donde se largaba tan pronto como lo juzgaba también prudente, casi todas las veces a pie, hacia otro pueblo cualquiera, pues en todos ellos hay estudiantes rezagados a quienes preparar para los exámenes, u opositores al cuerpo de correos o de aduanas, encantados de aprovechar los servicios de profesor tan menesteroso.

¿Que por qué no había intentado salir antes de España? Pues a la espera de que concluyese la guerra mundial y, con el triunfo de las democracias... ¿Que por qué, ahora que había terminado, se iba? Ésta era la cosa.

Sonrió con una sonrisa amarga, y se bebió de un trago el café dulzón (echaba a sus jícaras una cantidad absurda de azúcar, las saturaba: años y años hacía que el azúcar faltaba en España). Me contó luego que la noticia del triunfo laborista en las elecciones inglesas[273] le había sorprendido (aunque, claro está, no fue sorpresa,

[271] *Repullo*: movimiento brusco y rápido del cuerpo provocado por una sorpresa o por un susto.
[272] Don Andrés Manso, diputado y miembro distinguido del Partido Socialista, fue asesinado por los rebeldes en los primeros momentos de la Guerra Civil.
[273] El triunfo electoral laborista en Inglaterra despertó grandes esperanzas entre los republicanos españoles, esperanzas que rápidamente fueron defraudadas.

lo esperaba; la buena racha había empezado); en fin, cuando se supo la noticia estaba él en cierto pueblo de la provincia de Córdoba, creo que me dijo Lucena, donde se ocupaba en llevarle los libros a un estraperlista de marca mayor, aunque no del todo mala persona, a final de cuentas. Aquella noche, en la oscuridad del cine, se formó un tole tole[274] colosal, con gritos, vivas, mueras y palabras gruesas, hasta que encendieron la luz, y no pasó nada. En lugar de las medidas *naturales*, se produjo al otro día un fenómeno increíble: las gentes del régimen estaban despavoridas en el pueblo. Es claro: en Madrid, ya los grandes capitostes estarían liando el petate; pero los jerarcas provincianos, con menos recursos, tenían que acudir a congraciarse por todos los medios, y buscaban a los parientes de las víctimas, les daban explicaciones no pedidas, querían convidar, se sinceraban: «Ven acá, hombre, Fulano; anda, vamos a tomarnos una copa de coñac, que tengo que hablar contigo. Mira, yo quiero que sepas... A ti te han contado que a tu padre fui yo quien... Sí, sí, no digas que no. Yo sé muy bien que te han metido esa idea en la cabeza; es más, me consta que Mengano ha sido quien te vino con el cuento. Pero, ¿sabes tú por qué? Pues, precisamente, para sacarse él el muerto de encima. Escúchame, hombre: es bueno que estés enterado de cómo pasó todo. Resulta que ese canallita de Mengano... Pero tómate otra copa de coñac.» Etcétera. Y a vuelta de vueltas se producían protestas de amistad, ofrecimientos de un empleo «digno de ti» o de participación en algún negocio, porque, «lo que yo digo, hoy por ti y mañana por mí»; mientras que los ahora solicitados, que no se chupaban el dedo (¿quién, hoy día, no sabe latín en España?), callaban, asentían, se contemplaban la punta de los zapatos, saltándoles dentro del pecho el corazón de gozo a la vista de portentos tales.

Pero, ¿qué sucedió? Sucedió que, antes de que todo se fuera por la posta[275], le faltó tiempo al compañero Bevin[276] ahora elevado a ministro del Exterior, para levantarse en la Cámara de los Comunes y ofrecerle a Franco la seguridad de que el nuevo gobierno británico no daría paso alguno en contra suya. Esto ocurrió en agosto; en septiembre empezaron los juicios de Nuremberg, y también los camaradas soviéticos olvidaron magnánimamente que cierta División

[274] *Tole tole*: alboroto, pelea o tumulto de gente.
[275] *Por la posta*: con prisa o velocidad.
[276] Ernest Bevin (1884-1951). Líder del Partido Laborista inglés, jugó un papel importante en la caída de Neville Chamberlain y la subida al poder de Winston Churchill. En contra de las esperanzas republicanas, el ministro Bevin aseguró a Franco que Gran Bretaña no actuaría en contra de su gobierno.

Azul[277] los había combatido sin declaración de guerra en el suelo mismo de la Santa Rusia.

«Entonces yo -prosiguió el maestrito socialista de Ávila- me eché a andar hacia la frontera portuguesa, pude cruzarla, y aquí estoy ahora rumbo a Buenos Aires, donde tengo parientes.»

No he vuelto a saber nada de él; espero que le haya ido bien, y que tenga a estas horas los nervios más tranquilos.

Esto, como antes decía, no son cuentos. Es que los españoles jamás terminamos de aprender las reglas del juego; somos incapaces de entender la política: la tomamos demasiado a pechos, nos obcecamos, nos empecinamos, y si cuestión fuera de escribir un cuento, bien podría ello hacerse a base de lo que me relató otro fugitivo que, pocos meses después, llegó a mi puerta con carta de presentación de uno de mis antiguos amigos. Se trataría de un «caso de honra», y el cuento podría llevar un título clásico: *La vida por la opinión*. Pero ¿cómo escribirlo, digo, cómo adobar en una ficción hechos cuya simple crudeza resulta mucho más significativa que cualquier aderezo literario? Me limitaré a referir lo que él me dijo.

Mi nuevo visitante era un sevillano gordete, peludo y de ojos azules, tostado todavía del sol y del aire marino. Llegó a casa, y se instaló en una butaca de la que no había de rebullir ni moverse en cinco horas. Más que nada, quería orientarse, que orientara yo sus pasos primeros por el Nuevo Mundo. Le ofrecí un cigarrillo, y lo rechazó con una sonrisa. «Antes fumaba», me explicó; y yo comprendí que ese antes era antes de la guerra, «pero dejé de fumar, porque hubiera sido un peligro constante. La colilla olvidada en un cenicero, el mero olor del humo, hubiera bastado a delatar la presencia de un hombre en mi casa». Entonces me contó su historia.

Pero al reproducirla debo adelantarme a advertir que es una historia bastante inverosímil. A la invención literaria se le exige verosimilitud; a la vida real no puede pedírsele tanto.

El gordete era también profesor (¡dichosa actividad docente!); pero éste, no de primeras letras como el maestro de Ávila, sino de enseñanza secundaria; era de los que por entonces se llamaron cursillistas, profesores formados a toda prisa para cubrir las plazas de los institutos que la República había creado, y estaba destinado en uno de Cádiz, o cerca de Cádiz, cuando empezó la danza llamada

[277] "División Azul", se llamó a la unidad española que Franco envió a combatir contra Rusia a petición de Hitler.

Glorioso Movimiento[278]. Tuvo que esconderse, claro está: durante la pasada campaña electoral había trabajado con entusiasmo por uno de los partidos republicanos...

Catedrático reciente de un reciente instituto, nuestro hombre estaba también recién casado: se había casado hacía pocas semanas, al principio de las vacaciones estivales, y el susodicho movimiento o danza de la muerte sorprendió a los tórtolos anidados en casa de la madre del novio, viuda, que vivía en Sevilla. Allí se encontraban en aquella fecha memorable.

Se recordará que en Sevilla la lucha fue larga y la confusión grande. Ante la perspectiva del previsible desenlace, el joven profesor imaginó y puso en práctica un ingenioso expediente que le permitiera salvar el pellejo; y fue, conseguir de un albañil vecino suyo que, con el mayor secreto, le ayudara a preparar un escondite, especie de pozo excavado en el rincón oscuro de la sala interior donde el nuevo matrimonio tenía instalada su alcoba; un agujero del ancho de cuatro losetas, y lo bastante hondo para que él se metiera de pie; tras de lo cual, ajustando en su sitio aquellas cuatro losetas pegadas sobre una tabla a modo de tapadera, no había medio de que se notara nada debajo de la cama.

Lo acordado era que nadie sino la madre y la esposa, ellas y nadie más, conocerían su presencia en la casa y su escondite. El albañil amigo, un buen hombre que nunca hubiera hablado, porque en ello le iba la vida, tampoco podía hablar ya, pues de todas maneras los fascistas lo liquidaron no bien se hubieron apoderado del barrio; de modo que era secreto garantizado: la madre y la esposa; el resto de la familia, hermanos, tíos, primos y demás parientes, cuando se interesaban por su paradero obtenían de ambas mujeres la mismísima respuesta que los vecinos curiosos y que las patrullas falangistas: Felipe (Felipe se llamaba) desapareció el día tal sin dejar dicho adónde iba, y desde entonces no habían vuelto a tener noticias suyas; lo más probable era que en aquellos momentos estuviese el infeliz bajo tierra. Esto, entre lágrimas y suspiros que el interesado escuchaba, embutido allí como un apuntador de teatro.

Su vida se redujo, pues, con esto a la de un ratón que a la menor alarma corre a refugiarse en su agujero; o mejor, a la de un topo[279].

[278] En la retórica franquista se llamó "El Glorioso Movimiento" a la sublevación contra la República. Después el partido unico del gobierno se denominó Movimiento Nacional, en representación del cual había siempre un Ministro en los gobiernos de Franco.

[279] La asimilación a este animal que vive bajo tierra y cuyos ojos se encuentran por ello atrofiados, daría lugar al título que Jesús Torbado y Manuel Leguineche dieron a su libro: *Los Topos*.

En el agujero mismo, sólo se metía cuando alguien llegaba a la casa, ya fueran falangistas husmeantes, y a veces otros imprecisos investigadores, que él oía trajinar, rebuscar e interrogar, y amenazar y hasta maltratar a su madre y a su mujer, saltándosele el corazón de temor y de ira; no sólo -dígo- se enterraba vivo cada vez que venían en su busca quienes quisieran matarlo (y no tardaron poco en convencerse y desistir), sino también cuando acudían a preguntar por él quienes lo querían bien: sus hermanos mayores, casados, su suegro, algún temeroso amigo. Y las dos mujeres, que habían sabido mantenerse irreductibles en su negativa, incluso las veces que las llevaron a declarar en el cuartelillo dejándolo a él más muerto que vivo, irreductibles fueron también frente a los que se angustiaban por su suerte. Oculto a pocos metros de ellos, escuchaba esas conversaciones morosas en que se hablaba de lo que estaba ocurriendo y con indignada lástima se comentaba el destino de algún conocido que había caído en sus manos, volviendo siempre al tema de nuestro pobre Felipe, y qué habría sido de él, mientras el pobre Felipe, a dos pasos, se distraía con su charla o, aburrido pronto de los largos silencios, se impacientaba, deseoso de que por fin dieran término a la visita y se marcharan para poder salir de su escondrijo.

Pero si en éste se refugiaba tan sólo cuando llegaba gente a la casa, vivía por lo demás encerrado en ella como un topo, sin salir nunca de la habitación oscura. Habían decidido, por astuta precaución, tener abiertas de par en par las puertas de la calle durante todo el santo día -era la mejor manera de disipar sospechas-, y él se lo pasaba en la alcoba del fondo. Ahí hacía su vida, sí vida podía llamarse a semejante confinamiento en el que, para estar ocupado en algo y no volverse loco, se entretenía en tejer toquillas de lana, que su madre vendía luego, o se aplicaba a tareas increíbles, tales como la de redactar, con una letrita minúscula de cegato, un galimatías exclusivamente compuesto por nombres y adjetivos inusuales, expurgados con paciencia benedictina del diccionario cuyos volúmenes adornaban el estantito junto al rincón. A base de vocablos como «dipneo»[280], «gurdo»[281] y «baltra»[282], que rebuscaba durante horas y cuyas más raras acepciones retenía en la memoria, iba escribiendo en un cuaderno -que, llegado el caso, sepultaba consigo en el agujero- un absurdo relato ininteligible, a pesar de hallarse formado por palabras todas ellas legítimas de la lengua castellana.

[280] *Dipneo*: se aplica al animal que tiene respiración bronquial y pulmonar.
[281] *Gurdo:* persona necia, insensata o de poco entendimiento.
[282] *Baltra:* vientre, panza.

Me tendió el cuaderno, que traía dentro de una cartera; me hizo leer dos o tres párrafos, y aguardó el efecto con sonrisa satisfecha. Yo estaba de veras fascinado: aquello era un arcano[283]; era poesía pura. «¿Cree usted que se podrá hacer algo con este trabajo?», me preguntó. No supe qué contestarle. Agregó: «Me da pena la idea de destruirlo. Son casi nueve años de esfuerzo»

Casi nueve años, pronto se dice. ¡Qué no será capaz de soportar el ser humano! Nueve años, casi. Primero, con la esperanza de que el gobierno republicano ganara la guerra; después, con la esperanza de que las democracias triunfaran del eje Berlín-Roma. Como un topo, nueve años. Y no es que careciera el hombre de compensaciones durante ese tiempo. Aunque los recursos económicos de la casa escaseaban, de un modo u otro procuraban las mujeres prepararle platos sabrosos (y él protestaba, divertido: «Van ustedes a hacer que me ponga gordísimo, y un día no cabré en el agujero. Ha de pasarme como al ratón de la fábula[284], sino que al revés: él se quedó preso dentro, y yo no voy a poder meterme cuando haga falta.» Ellas se reían, y contestaban a su broma con otras por el estilo. Sin trabajar, tenía Felipe las dos cosas por las cuales, según el libro del Arcipreste, trabaja el hombre: mantenencia, y fembra placentera, pues a la noche disfrutaba el amor conyugal, sazonado por cierto con las especias picantes del furtivo, ya que más de una vez, empujado por alarmas que no siempre resultaron falsas, tuvo que saltar de la cama y esconderse a toda prisa bajo ella, para meterse entero, de cabeza, en el seno de la tierra.

Nueve años, uno tras otro, siempre a la espera de poder asomar sin peligro a la luz del día. Hasta que, por fin, empezó a parecer que se divisaba la salida del largo túnel: desembarco aliado en África[285], ídem en las playas de Normandía... El momento se acercaba; la hora iba a sonar; ya era cosa hecha: la democracia había destruido al totalitarismo; y, para colmo, los laboristas ingleses, en cuya propaganda electoral se había usado con mucho efecto el tema de España, ganaban el gobierno.

Por Sevilla corrió esta noticia como reguero de pólvora. Llorando de gozo la pobre vieja, la madre de Felipe le preparó aquel día a su

---

[283] *Arcano:* que es secreto o recóndito.

[284] Alude el escritor a la conocida "Fábula del ratón que engordó": habiéndose metido un ratón por una rendija en un cajón lleno de trigo, comió tanto que cuando quiso salir le resultó imposible. Felipe teme que le suceda al revés que al ratón de la fábula.

[285] El panorama general de la Segunda Guerra Mundial –y con él las esperanzas de los republicanos-, comenzó a cambiar cuando los aliados desembarcaron, a fines de octubre y principios de noviembre de 1942, en el norte de África.

hijo un frito riquísimo de criadillas y sesos con pimientos morrones, y trajo una botella de sidra; brindaron los tres alegremente. Y a la noche el matrimonio se abandonó a las naturales efusiones sin precaución, ni postcaución, de clase alguna, puesto que la libertad, y la felicidad, estaban a la vista.

Eso pensaban ellos. Pero ya es sabido lo que ocurrió. Expectativas que tan seguras parecían, se desinflaron en seguida. Y Felipe volvió, rabiosamente, a su diccionario, en busca de palabras raras con que seguir hinchando el volumen de su absurdo manuscrito; encarnizado y oscuro, procuraba no pensar en nada, ahora.

¡No pensar en nada! ¡Como si se pudiera acaso no pensar en nada! El cuaderno crecía y crecía, y seguía creciendo. Pero he aquí que también el vientre de la descuidada esposa empezó muy pronto a dar señales ostensibles de que el fugaz momento de la esperanza no había sido infecundo.

Y esto, que -de no haberse malogrado aquella esperanza- hubiera completado el cuadro de su ventura, en las circunstancias actuales debía traerle a nuestro pobre topo serias tribulaciones. Felipe era hombre de honor. Si todo el mundo, si Sevilla entera lo daba por ausente, ¿con qué cara?..., ¿a dónde iría a parar ese honor cuando se hiciera notorio y no pudiera ocultarse más el embarazo de su esposa? Con toda claridad -pues ya hemos podido darnos cuenta de que era persona tan lúcida como, a pesar de todo, razonablemente previsora - se le planteó este problema no bien el calendario, vigilado con ansiedad por todos tres en la casa, autorizó los primeros barruntos, confirmando los temores de marido, mujer y suegra. De ahí en adelante sería una carrera desesperada con el mismo calendario. No era posible, a pesar de todos los desengaños, que los aliados triunfantes sostuvieran en España al engendro de Mussolini y Hitler. Los juicios de Nuremberg habían comenzado, y el comandante de la División Azul era, en Madrid, capitán general de la región ¿Cómo no iban los rusos, caramba...?

Pero, supongamos que no -se decía Felipe-. Pongámonos en lo peor, ya que esa gente no da señales de tener prisa ninguna. Digamos que, entre unas cosas y otras, siguen pasando semanas y meses, llega el momento en que ya no pueda disimularse más la preñez de mi mujer. ¿Quién va a adivinar entonces que el gallo tapado es nada menos ni nada más que su legítimo esposo? Felipe está huido, Felipe falta de Sevilla hace dos años; y ahora su señora nos sale con una barriga... No, eso no, eso nunca. ¡Nunca! ¡Mejor la muerte! Aunque

me dejen como al gallo de Morón[286] , yo tengo que cantar en lo alto del palo y hacer que me vean antes de que nadie pueda figurarse cosas. ¡Bueno fuera! ... Por otro lado -pensaba Felipe-, si el tiempo corre y la situación no cambia, ¿hasta cuándo voy a seguir yo agazapado aquí como un conejo, asustado como un ratón, metido en este agujero como un topo? ¿Es que no voy a asomar ya nunca a la luz del día? ¡De ningún modo! Correría su suerte; y si querían matarlo, que lo mataran.

Decidido, pues, a salir del escondite, nuestro hombre, que no carecía de recursos, urdió para ello una trama de negociaciones, con cierto tufillo a contubernio[287], que había de darle resultado positivo. Descubriéndose a un cierto pariente suyo que tenía vinculaciones oficiales, le encargó de sondear a las autoridades. El momento era muy favorable: aún no se habían repuesto éstas del susto pasado; todavía no las tenían todas consigo, y el régimen hacía títeres e insinuaba divertidas morisquetas[288] para congraciarse a los vencedores de la guerra mundial. Cómo se arregló, no lo sé a punto fijo. Mi visitante no se mostraba explícito acerca de los detalles, eludía mis preguntas. Pero el caso es que nuestro gordote, a quien un puntilloso sentimiento del honor había desalojado de su agujero, venía provisto de pasaporte en regla y traía consigo, para venderlos en América, unos cuantos objetos preciosos, imágenes de talla, cofrecillos antiguos y no sé qué más me dijo. De objetos tales está lleno el mundo. El tesoro artístico de España ha debido de sufrir, en siglo y medio, considerables mermas. Si en el muro de una iglesia un lienzo moderno, o primoroso cromo, sustituye a algún viejo retablo, o si falta un crucifijo de marfil, que era bastante feo después de todo, el saqueo se atribuirá a las tropas de Napoleón o, ahora, al vandalismo de los rojos. No quise ver lo que se había confiado a la gestión de mi visitante, ni tampoco supe orientarlo en lo que le interesaba. Tenía urgencia por deshacerse de aquellas cosas; sólo cuando las hubiera vendido podría sacar de Sevilla a su familia: madre, esposa y, ya, una hermosa niña de pocos meses.

«¡Ah! ¿Fue una niña?», dije yo. «Una niña hermosísima, Conchita. Nombre bien español, ¿eh?: Concepción. Y bien sevillano: Murillo no se cansaba de pintar Inmaculadas. Sólo que yo -agregó- bajo esa inicial coloco siempre mentalmente alguna otra palabra: si no Imprudente, o Inoportuna, por lo menos la Incauta Concepción... »

---

[286] La tradición popular dice que "al gallo de Morón lo dejaron sin plumas y cacareando...".
[287] *Contubernio:* alianza o asociación de personas o intereses censurable, ilegal o ilícita.
[288] *Morisqueta*: mueca, mohín.

Desde luego, él se había exhibido ampliamente por las calles de Sevilla durante más de un mes antes de emprender su viaje; todo el mundo pudo verlo, y nadie abrigaría duda alguna sobre el embarazo de su mujer; las habladurías estaban eliminadas. «Los primeros días no podía yo ponerme al sol, me dolían los ojos, estaba deslumbrado, no veía, tuve que usar gafas verdes; y también mi cara estaba verde como las acelgas, de tantísimos años en la oscuridad.»

Ahora, tras de cruzar el océano, lucía un saludable color tostado. Con su mano peluda acariciaba todavía, al despedirse de mí, su absurdo manuscrito. Estaba encariñado con él. «Nueve años de mi vida, fíjese; lo mejor de la juventud. ¿Valía para esto la pena...?»

Francisco Ayala[289]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y su obra: lugar que ocupa el relato en la misma.
1.2. Relación del cuento con el contexto histórico-social de la época.
1.3. Marco espacio-temporal del relato.

2. Análisis de la historia
2.1. Determinación de la historia o asunto.
2.2. Formulación del tema o complejo temático.
2.3. Tipo de cuento: popular, literario, realista, fantástico...
2.4. Aspectos sociales que se reflejan en el texto.

3. Análisis de los personajes
3.1. Personajes principales: su caracterización.
3.2. Personajes secundarios: caracterización e importancia en el desarrollo de la intriga.

[289] Relato incluido en *La cabeza del cordero*, edición de Rosario Hiriart, Madrid, Cátedra, 1989. Páginas 235 a 248.

4. Análisis del discurso
4.1. Determinación de la introducción, desarrollo y desenlace.
4.2. El título: su significado y función.
4.3. Tipo de narrador y persona o personas narrativas.
4.4. Recursos estilísticos y literarios.
4.5. Lenguaje y estilo.

5. Conclusión

Comentario

Francisco Ayala nació en Granada en 1906; allí cursó los estudios de bachillerato y, más tarde, en Madrid, adonde su familia se había trasladado en 1921, emprendió los de Derecho y Filosofía y Letras a la vez que cultivaba su vocación de escritor.

En 1925 publica su primera novela, *Tragicomedia de un hombre sin espíritu*, en 1926 otra novela titulada *Historia de una amanecer* y en 1927 *Medusa artificial*. Son obras de tanteo que se inscriben en una línea narrativa tradicional; luego se pone en contacto con los grupos de vanguardia y publica en "Revista de Occidente" varios de sus relatos "deshumanizados" que más tarde recogerá en forma de libro: *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930). En 1931 obtiene el título de Licenciado en Derecho y contrae matrimonio; en 1932 el de Doctor y empieza a enseñar en la Facultad de Derecho de la Universidad Central en Madrid. En 1934 gana por oposición una cátedra de Derecho Político y ese mismo año nace su única hija. Con su esposa y la niña emprende en 1936 una gira de conferencias, recorriendo varios países de América del Sur. La Guerra Civil les sorprende en Buenos Aires donde aguardan a que se resuelva la situación pero, al no ser así, deciden regresar a España y Ayala sirve al gobierno de la República como funcionario de Relaciones Exteriores. Al concluir la Guerra Civil, en la que perdería a su padre y a uno de sus hermanos fusilados por las fuerzas nacionalistas, la familia se traslada de Barcelona a París y de ahí a América para establecerse definitivamente en Buenos Aires.

En la Argentina colabora frecuentemente en el diario "La Nación", en la revista "Sur" y en otras publicaciones; enseña Sociología en la

Universidad de la Plata, publica libros y funda una revista, "Realidad, revista de ideas", aparecida de 1947 a 1949. En este último año se publica *La cabeza del cordero*, conjunto de relatos sobre la Guerra Civil, y *Los usurpadores*, libro compuesto por siete narraciones cuyo tema común es el ansia de poder. Como consecuencia de la represión del régimen del general Perón, Ayala decide abandonar la Argentina; organiza una serie de conferencias y, en 1950, se traslada a Puerto Rico donde dirigió la revista "La Torre". Años más tarde se trasladaría a los Estados Unidos en los que ejerció la docencia de Literatura Española y de Sociología en las universidades de Princenton, Nueva York y Chicago. En 1954 publica *Historia de macacos* escrita con un humor sarcástico y satírico. *Muertes de perro*, quizá la más conocida de sus obras de imaginación, se publicó en Buenos Aires en 1958 y constituye una denuncia de la situación de un pueblo sometido a una dictadura, al tiempo que presenta la degradación humana en un mundo sin valores.

En 1960, después de veintiún años de ausencia, regresa por primera vez a España que, a partir de entonces, visitará con frecuencia. Viaja constantemente, dicta conferencias en diversas universidades de los Estados Unidos, Hispanoamérica y Europa. En estos años publica tres nuevos libros de ficción, *El fondo del vaso* (1962), *El As de Bastos* (1963) y *El Rapto* (1965), compra un piso en Madrid y, a partir de 1965, viaja con regularidad a España en donde se instalará de forma definitiva en 1980.

Durante estos años sus libros alcanzan gran difusión en España. La editorial Aguilar decide publicar sus *Obras narrativas completas* en 1969, viéndose obligada a imprimir en México el tomo donde se incluía *La cabeza del cordero* debido a la resistencia que el régimen franquista oponía a esta obra. En el mes de junio de 1970 varios periódicos españoles publicaron un documento de salutación a Francisco Ayala donde se insistía en "su recuperación para la vida cultural española"; diversas casas editoriales publicaron la mayoría de sus obras. Su libro de ficción *El jardín de las delicias* (1971), en el que se encierran el presente, el pasado y el porvenir, la vida y la muerte, lugares, cosas, y hasta personas amadas, recibe el Premio de la Crítica Española. En 1972 se hace la primera edición española de *La cabeza del cordero* que tampoco pudo circular libremente y de la que tuvo que excluirse el relato que comentaremos, "La vida por la opinión".

En 1982 apareció *De triunfos y penas* y en 1988 *El jardín de las malicias* donde recogió seis cuentos escritos en diferentes épocas de su vida. A ellos habría que añadir los libros *Un caballero granadino y otros relatos, Cuentos imaginarios* (1999) y unas interesantes memorias, *Recuerdos y olvidos* (1982, 1983, 1988 y 2006), así como una importante obra ensayística que abarca temas políticos y sociales, reflexiones sobre el presente y el pasado de España, el cine y la literatura. En 1983 fue elegido miembro de la Real Academia Española de la Lengua y obtiene el Premio Nacional de Novela y Narrativa por su obra *Recuerdos y olvidos*. En 1991 se le concede el Premio Cervantes y en 1998 el Premio Príncipe de Asturias de las Letras.

Numerosas obras de ficción, muy breves en extensión y no recogidas aún en forma de libro, han aparecido en los últimos años en diversas revistas y periódicos de España, México y la Argentina. Por otra parte, es extensa la lista de trabajos críticos, libros y ensayos dedicados al estudio de su obra narrativa. En la actualidad, Francisco Ayala comparte alternativamente su tiempo entre España y los Estados Unidos; viajero incansable, pronuncia conferencias en diferentes países o asiste como profesor invitado a dictar seminarios y cursos a estudiantes españoles y extranjeros.

La primera edición de *La cabeza del cordero*, séptimo libro de su obra narrativa, fue publicada, como ya hemos apuntado, en Buenos Aires en 1949 y constaba de cuatro relatos: "El mensaje", "El Tajo", "El regreso" y "La cabeza del cordero. La segunda edición, también argentina, añadía un quinto relato, "La vida por la opinión", fechado en 1955. Este libro puede ser considerado como muestra del conjunto de su producción narrativa; la guerra no está tratada de modo anecdótico sino más bien en profundidad. Este tratamiento recoge e intensifica todos los otros temas que hasta entonces habían sido objeto de la actividad literaria del autor, en particular las narraciones contenidas en el libro inmediatamente anterior, *Los usurpadores*. Los relatos de *La cabeza del cordero* están ordenados según una cronología que comienza con el titulado "El mensaje", anterior en su emplazamiento a la Guerra Civil, finalizando con relatos situados años después de su terminación como "El regreso", "La cabeza del cordero" y "La vida por la opinión". Solo "El Tajo" presenta la guerra en su actualidad pero de un modo indirecto puesto que no hay en él ninguna operación militar de envergadura. Cada uno de los relatos enfoca directamente a los personajes en acción. El

carácter de los personajes ayalianos no está explicado; los conocemos a través de sus actos, palabras y circunstancias. Con este procedimiento Ayala logra que la conducta de cada personaje, no solo de sus protagonistas, resulte equívoca. Las vidas de todos los personajes del libro *La cabeza del cordero* están, según el propio autor, engarzadas en la guerra; más aún: la guerra está hecha con sus vidas, con su conducta.

El relato que comentamos, "La vida por la opinión", puede considerarse como un "episodio" más de la guerra civil española, el de aquellos hombres que decidieron permanecer en España encerrados en agujeros habilitados en sus casas para no ser objeto de la represión franquista posterior al conflicto. Basado, según su autor, en un hecho real, tiene referencias *históricas* concretas como el desembarco aliado en África, que ocurrió en 1942, el de Normandía, en 1944, el triunfo de los laboristas en Inglaterra por esas fechas, los juicios de Nuremberg, la alusión al comandante de la División Azul, Agustín Muñoz Grandes... Para el protagonista del relato, y para los "vencidos" de la Guerra Civil, estos acontecimientos suponían un posible restablecimiento del orden de las libertades políticas y sociales anteriores al conflicto. Pero no fue así, y aún hubieron de pasar bastantes años para que tanto los que quedaron escondidos en España, los "topos" (como el exalcalde de Mijas que se menciona en el relato), como los exiliados (caso del mismo autor-narrador), se reintegraran en la vida social de su país.

Por lo que respecta al marco *espacio-temporal* del relato, el lugar y el momento en los que el protagonista cuenta su historia al autor es Río de Janeiro, en el año de 1945, cuando dicho protagonista llega a América para vender algunos objetos preciosos y espera traer a su familia, mientras que el lugar y el momento de lo que cuenta que le sucedió en España es la ciudad de Sevilla, en el agujero de la habitación de su casa donde permanecerá escondido durante nueve años.

La *historia* que durante cinco horas desgrana este "fugitivo" ante el autor es la siguiente: siendo él profesor de Instituto, estaba destinado en uno cerca de Cádiz y se había "comprometido" políticamente con uno de los partidos republicanos. La sublevación militar de 1936 le sorprendió en Sevilla, donde estaba en casa de su madre con su reciente esposa, durante las vacaciones estivales. Temiendo las

represalias posteriores a la guerra ideó, con un albañil amigo, practicar un agujero en el suelo debajo de la cama de matrimonio. Allí permaneció oculto durante nueve años, en los cuales se entretuvo en tejer toquillas de lana y en escribir en un cuaderno cosas ininteligibles. Hacia 1944, con los desembarcos aliados en África y Normandía, él y su familia pensaron que se había acabado su encierro y el matrimonio lo celebró abandonando sus precauciones "conyugales". Fruto de este descuido es el embarazo de su mujer ante el que al protagonista se le plantea la disyuntiva entre seguir escondido y que se "manche la honra" de su mujer y la suya propia, o salir arriesgando su vida. Se decide por lo segundo no sin antes pergeñar una estrategia que le permita salir y escapar salvando su "vida" y la "opinión". Lo consigue y, en una especie de autoexilio en América, mientras espera a su esposa, madre e hija, le cuenta al narrador su historia.

El *tema* principal del relato es la decisión de un hombre de arriesgar su vida para que nadie dude del honor de su familia. Otro tema importante es el de su encierro en la casa materna como consecuencia de la derrota republicana sin cuya circunstancia no se hubiese visto en la necesidad de esconderse primero y salir, con gran riesgo, después. Son estos dos motivos temáticos los que sostienen y motivan el interés del lector por su peripecia.

Estamos ante un *cuento literario* pues aunque se basa en una historia real, hay una recreación fabuladora en los detalles y en la caracterización del personaje principal. Al mismo tiempo, y por tratarse de una historia similar a la de otros españoles en la posguerra, se puede afirmar que su tipología específica es la de un relato *realista*: personajes, situaciones y modos de vivirlas forman parte de una etapa de la historia española del siglo XX.

Teniendo en cuenta este matiz realista del cuento, los *aspectos sociales* que se reflejan en el mismo son:

- El contacto entre exiliados españoles en América: el narrador es uno de ellos y analiza al principio del texto sus sentimientos de nostalgia y las esperanzas de regreso que él, como los demás, depositaron en el final de la Segunda Guerra Mundial y en lo que podía suponer para ellos. El desengaño de estas expectativas hace pronunciar al autor la frase "dejad toda esperanza" de *La Divina Comedia*. En Río de Janeiro, en donde vivía por entonces (1945) el autor, se

encuentra con otros exiliados, un "maestrito de Ávila" que había huido de la ciudad en 1936, con el que toma unos "cafeciños" en el bar mientras el "huido" le cuenta su "odisea de tierra adentro", y el profesor sevillano convertido en "topo" primero y en exiliado después cuya aventura vital motiva el título del relato: prefirió arriesgar la vida por la opinión.

- El miedo "fundado" a la persecución y muerte después de un conflicto bélico que en un caso (como el que cuenta el "maestrito de Ávila") hace que los de un bando, el vencedor, pidan perdón a los del otro, el vencido, cuando parece que van a "perder" lo que obtuvieron, y en otro (el del protagonista del relato) obliga a buscar la manera de eludir lo que parece su trágico destino.
- La preocupación por el qué dirán, por el "honor", propio y de la familia, que, a veces, como en el caso del profesor sevillano, está por encima no solo de la propia vida sino también de cualquier convicción política por muy liberal que se sea.

El *personaje principal* de la historia que se nos cuenta es Felipe, "un sevillano gordete, peludo y de ojos azules, profesor de enseñanza secundaria antes de la guerra, "topo" durante nueve años después de la misma, y "vendedor" de objetos artísticos en el momento de relatarle al autor su peripecia. Es un hombre de recursos pues, ante las dos situaciones en que peligra su vida, es capaz de recurrir a su ingenio para eludirlas: primero, acudiendo a un amigo albañil para que le fabrique un agujero en la casa en el que esconderse, y después, al decidir salir de la misma para "salvar su honra", recurriendo a un pariente para que "sondeara a las autoridades" enterándose así de que "el momento era favorable" para escabullirse de España a la menor ocasión.

Evidentemente su figura resulta tragicómica ya que se trata de un hombre cuya muerte parecía inevitable en la posguerra por su adscripción republicana y que claudica de sus principios liberales por lo que pudieran pensar del embarazo de su mujer ejerciendo, en el exilio, el papel de vendedor de tesoros artísticos de España de adquisición dudosa. Y es que, a la manera calderoniana, el "honor" es para él un concepto superior no solo a la vida, sino también a cualquier convicción ideológica. Pero, a la vez, resulta un personaje

muy humano, capaz de adaptarse al medio (en su encierro escribe una especie de relato ininteligible, teje y cohabita de forma natural, aunque clandestina, con su mujer y su madre) y de elegir, entre lo malo, lo mejor. Si para él lo mejor es dar la cara después de haber "embarazado" a su mujer, nadie puede reprochárselo y, además, no deja de ser ese acto de valentía que hasta los más cobardes tienen en algún momento de su vida.

Como *personajes secundarios* aparecen su madre, viuda, de la que solo se dice que vendía las toquillas que Felipe tejía en su encierro y que, contenta por el desembarco de las tropas aliadas le preparó a su hijo cuando lo supo "un frito riquísimo de criadillas y sesos"; su mujer, que, indirectamente, origina el conflicto de honor de Felipe al quedar encinta; el albañil que le hace el agujero, "un buen hombre que nunca hubiera hablado porque en ello le iba la vida" y al que "liquidaron" los fascistas; el pariente que le da noticias a Felipe de la situación política después de que este decida salir de su escondrijo; y, por último, la hija de Felipe, Conchita, "una niña hermosísima" cuya existencia fue el factor determinante en la decisión paterna de abandonar su vida de "topo".

El texto seleccionado se puede considerar *estructurado* en dos bloques narrativos. El primero correspondería a la parte en que el autor diserta sobre el exilio y nos cuenta su entrevista en Río de Janeiro con uno de los exiliados, un maestro de Ávila que se había quedado en España después de la guerra huyendo de un pueblo a otro y que la abandonó definitivamente al terminar la Segunda Guerra Mundial para ir a Buenos Aires, donde tenía unos parientes. Este bloque serviría de introducción al relato propiamente dicho, puesto que nos pone en antecedentes de cómo conoció la historia que da título al mismo. El segundo bloque desarrolla esa historia y tiene, a su vez, una *introducción*, en la que el narrador nos habla de su encuentro con el protagonista del cuento, de su aspecto físico y origen, de su profesión antes de la guerra y de su reciente matrimonio en las fechas del conflicto; un *nudo*, que desarrolla todo el relato de su peripecia: temiendo ser capturado y muerto por haber participado en la campaña electoral de un partido republicano, decide esconderse en un agujero practicado en la alcoba que comparte con su mujer en casa de su madre y allí pasa nueve años entretenido en tejer toquillas de lana y redactar "un galimatías exclusivamente compuesto por nombres y adjetivos inusuales...", disfrutando de la comida que le preparaban la

madre y la esposa y del amor conyugal de esta última al que se entrega sin "precauciones" por la alegría del desembarco aliado en 1944, y cuyas consecuencias en forma de embarazo lo colocan en el dilema final entre la vida y la opinión; y un *desenlace* que ocuparía los cinco últimos párrafos del relato y en los que se nos cuenta cómo el hombre decide salir de su escondite, consigue un pasaporte y un pretexto para abandonar España, se exhibe por Sevilla para que nadie dude de su paternidad y llega a América esperando vender unas "cosas" para sacar de Sevilla a su madre, esposa e hija.

El *título* del cuento está tomado de la obra de Calderón de la Barca *El alcalde de Zalamea* (Jornada I, Escena XVI) cuando Juan, hermano de la mujer agraviada, dice estar dispuesto a "perder la vida por la opinión". Es este sentido del honor, propio y de la familia, el que empuja al protagonista a salir de su agujero para que, al conocerse el embarazo de su mujer, nadie dude ni de su "honra" ni de la de su esposa. La dimensión tragicómica del personaje a que aludíamos antes proviene del hecho de que considere un deshonor el embarazo oculto de su mujer y, en cambio, no tenga en cuenta que "esconderse" de las posibles represalias por su ideología, no ser consecuente con ella y dar la cara, también puede suponer "deshonor" aunque parezca más justificable. En definitiva, el protagonista se plantea dar la vida por la opinión de los demás, pero no por la suya propia.

El *narrador* es el propio Ayala que cuenta un suceso que a él le contó su protagonista, adoptando una distancia un tanto burlona con respecto a ese suceso y a ese personaje. Este narrador habla en primera persona en lo que hemos considerado el primer bloque narrativo del texto y después, en la parte que corresponde al episodio que da título al relato, se convierte en un narrador en tercera persona con algunas valoraciones personales sobre el protagonista, sobre su libro, sobre su vida de "topo", sobre sus esperanzas..., que dan al lector la impresión de que el autor no siente demasiado respeto por un hombre que no ha huido de España por razones políticas sino estrictamente personales.

En consonancia con este sentimiento destacan, como *recursos literarios y estilísticos*, una *adjetivación irónica* para referirse al protagonista, "un sevillano gordete, peludo y de ojos azules, tostado todavía del sol y del aire marino", que tiene "un puntilloso sentimiento del honor";

alguna *metáfora*, también irónica, como llamar "danza de la muerte" a la sublevación franquista o "tórtolos" a los recién casados "anidados en casa de la madre del novio"; varias *imágenes* como la del "ratón que a la menor alarma corre a refugiarse en su agujero", referida a la vida de Felipe en su escondrijo, o la que califica a los líderes del fascismo italiano y alemán de "engendros", o la que se refiere a la actitud del régimen franquista "que hacía títeres e insinuaba divertidas morisquetas para congraciarse a los vencedores de la guerra mundial" y algunas *comparaciones* muy gráficas aplicadas a la figura del protagonista "encerrado como un topo", a la noticia del desembarco aliado que corrió por Sevilla "como reguero de pólvora" y a la cara de Felipe que estaba "verde como las acelgas" cuando salió de su encierro. Asimismo, encontramos alguna *paradoja* ("llorando de gozo"), *repeticiones* ("el cuaderno crecía y crecía y seguía creciendo") y *exclamaciones* e *interrogaciones retóricas* en boca del protagonista cuando se percata del embarazo de su mujer y se plantea la solución a su problema.

Las figuras comentadas y el *lenguaje*, predominantemente coloquial, del relato, configuran el *estilo* de Ayala en el mismo que se puede calificar de irónico y humorístico, tal vez para quitarle un poco de hierro al tema de aquellos hombres que, después de la guerra española, y ante el temor de perder la vida, decidieron esconderse "bajo tierra" esperando que su situación de "vencidos" fuera provisional, cosa que no sucedió. Esa ironía y humor se aprecia incluso en las citas literarias que van desde las más elevadas de Calderón, como la que da título al cuento, hasta las más populares del Arcipreste de Hita el cual, en su *Libro de Buen Amor*, escribe que el hombre trabaja por dos cosas, "mantenencia y hembra placentera", pasando por las tradicionales fábulas como la del ratón que engordó a la que alude Felipe cuando está encerrado y "bien alimentado" y teme no caber en su "agujero".

En *conclusión*, Francisco Ayala nos presenta un suceso que podría ser materia de una crónica periodística más o menos curiosa pero que, dada la magnitud del conflicto que lo motivó, más bien formaría parte de la leyenda negra de España en la inmediata posguerra: huida o muerte de muchos de los vencidos (como Felipe y el albañil que le ayuda) cuyo único delito fue el de pertenecer al "otro bando" antes de la sublevación militar. El tono humorístico, incluso sarcástico, del relato comentado no oculta esa trágica realidad.

Quería dormir en paz

Dormía sobre un banco de madera, las piernas recogidas, el brazo izquierdo dando calor al estómago, el derecho sirviéndole de almohada y colgando hacia el asfalto, rozado apenas por las yemas de los dedos, duras, insensibles, hinchadas como pelotas. Dormía sobre un banco despintado y carcomido. Una pernera del pantalón, un poco subida, dejaba ver la carne pálida y el vello abundante. Los calcetines pardos, arrugados y tristes, tenían altas soletas[290] de remiendo del color de las ojeras, que sobresalían de las alpargatas negras. El hombre que dormía sobre el banco lloraba entre sueños, suave, tenuemente, como un niño enfermo.

El paseo estaba solitario. Los árboles recién florecidos daban grandes sombras recortadas por la luz de los faroles. Desde el cielo la mancha calina del camino de Santiago y las chiribitas[291] de las estrellas picaban el sueño en los ojos de los serenos.

Se oían los pasos lentos de una pareja de guardias y su conversación a media voz. Una rata en un alcorque[292] devoraba, alertada, restos de merienda infantil.

Los guardias gastaban el tiempo, pasito a paso, hablando de sus cosas. Eran guardias viejos con muchos hijos, que cuando dejaban el servicio se dedicaban a trabajar en algún sitio para completar el jornal. Saludaron a un sereno, sentado en el umbral de un portal.

-Buenas noches, ¿qué hay por aquí?

-Buenas noches, salud y buenas intenciones.

-Hasta luego.

-Hasta luego.

Los guardias siguieron andando. Uno de ellos abrió una cartuchera y sacó una onza de chocolate.

-¿Quieres?

-No, que estoy fumando.

-Es que esto me lo pone mi mujer para distraer el hambre de la noche.

-Te iba diciendo que mi cuñada se ha colocado en una fábrica. Nos viene muy bien esta ayuda.

Se acercaban al banco donde el hombre que dormía lloraba entre sueños.

---

[290] *Soleta*: trozo de tela usado para remendar calcetines o medias.
[291] *Chiribitas:* lucecillas que, por alguna anormalidad, alteran la visión del ojo.
[292] *Alcorque:* hoyo que se hace al pie de las plantas para detener el agua de los riegos.

-¿Y si nos sentamos un ratito?

-Bueno. Por aquí tiene que haber algún banco.

Los guardias detenían sus miradas en las sombras.

- Ahí hay uno.

La claridad que difundía el cercano farol cortaba el banco por uno de sus extremos. El hombre que en él dormía estaba cogido en la oscuridad. Le blanqueaba suciamente la pierna descubierta. Los guardias estaban ya a unos pasos.

-¿Quién hay ahí?

El guardia del chocolate quitó importancia al descubrimiento.

-Algún borracho.

El guardia de la cuñada colocada en una fábrica, cuya ayuda les venía tan bien, molesto por encontrar el banco ocupado, olvidó las obras de misericordia y que aquel que allí dormía pudiera ser un peregrino.

-Borracho o lo que sea hay que despertarle.

Pero no fue necesario. El hombre se despertó. El hombre bajó las piernas al suelo y quedó sentado. El hombre, con un pañuelo blanco amarillento partido por una costura, recorte tal vez de una sábana demasiado vieja, se enjugó la última lágrima.

-¿Qué?

-¿Qué hace usted ahí? ¿No sabe que está prohibido dormir en los bancos de los paseos?

El hombre se extrañaba.

-¿Dormir? ¡Ah! Sí. Me he quedado dormido. Pero yo tengo mi casa, ¿saben?, yo tengo mi casa... Es que he salido a tomar el aire y me senté. Ustedes se darán cuenta.

Los guardias hicieron un aparte.

-No parece que esté borracho.

-Entonces es peor; hay que pedirle la documentación.

El guardia del chocolate dijo:

-A ver, ¿me hace usted el favor de la documentación?

-¿La documentación? -el hombre se asombraba-. ¿La documentación? --casi silabeaba las palabras.

-Sí, hombre. ¿No tiene usted algún papel que diga quién es?

El hombre del banco se puso de pie. Era de estatura media, podía tener cuarenta años. Estaba sin afeitar. La cabeza, por un lado peinada, y por el otro, el que había apoyado en el brazo para dormir, despeinada, con el pelo revuelto y las canas disimuladas en el negror de un lado, allí, al aire, avejentándole, haciendo de él un hombre demasiado gastado, como el pañuelo con que se enjugó su lágrima del

sueño. El guardia del chocolate insistió:

-¿No tiene algún papel que demuestre quién es usted?

El hombre se metió las manos apresuradamente en los bolsillos de su chaqueta. Los guardias esperaban. El hombre se miró la ropa.

-Es que... me puse esta americana vieja para estar en casa y... ¿se dan ustedes cuenta?...

El hombre dejó caer los brazos a lo largo del cuerpo.

No... No tengo aquí la documentación.

-¿Usted vivirá cerca?

El hombre titubeó.

-Sí..., bueno... no tanto. Es que he venido paseando hasta aquí...

El guardia que había olvidado las obras de misericordia tenía en la mano una libreta.

-¿Su nombre?

José Fernández Loinaga.

-¿José Fernández Loi ...? -el guardia guiñó un ojo, torció la boca y puso el oído atento.

-Loinaga. Pero mire usted, yo le puedo explicar...

-Limítese a contestar; lo que tenga que decir lo dice en Comisaría.

-¿Profesión u oficio?

-Ahora peón, aunque mi profesión es maestro entibador[293]. Estuve en las minas; he perdido mucha vista y ya no sirvo. Uso gafas, mis gafas que he dejado en casa.

El guardia continuó con sus preguntas:

¿Dónde vive?

-Al lado del río, cerca del Puente Grande.

-¿En qué calle?

-No es una calle.

-¡Cómo que no es una calle!

-No, es que vivimos allí algunas familias...

El guardia del chocolate cortó el interrogatorio.

-Bueno, que nos acompañe y se lo explique todo al comisario.

José Fernández Loinaga se echó a temblar y quejumbrosamente imploró:

-Por Dios, déjenme marchar. Tengo un hijo...

-Muy bien, pero primero nos acompaña; es una simple formalidad.

José Fernández Loinaga se metió las manos en los bolsillos del pantalón y comenzó a andar. Los guardias se colocaron a sus lados.

---

[293] *Entibador:* trabajador u operario encargado de llevar a cabo una *entibación* o colocación de maderos y tablas para apuntalar las paredes de las minas o de otras excavaciones que ofrecen riesgo de desmoronamiento.

El del chocolate le animó:

-Hombre no es nada, usted demuestra quién es y listo:

El compañero añadió:

-Y ahora no se le ocurra hacer tonterías aprovechando la oscuridad.

Al pasar frente al sereno sentado en el umbral del portal, éste dijo:

-Buenas noches. ¿Qué ha hecho ése?

-No lo sabemos. Buenas noches.

La rata corrió por el canal del alcorque y se perdió entre las sombras de los árboles. El sereno comenzó a liar parsimoniosamente un cigarrillo mientras pensaba que hogaño había más maleantes que antaño, cuando él vino de su pueblo a la capital por consejo de un tío suyo mozo de equipajes en la estación. Sonaron unas palmas y el sereno golpeó con el chuzo[294] el bordillo de la acera; luego sacó el reloj; las cuatro. Siguió pensando. Y pensaba que el que llamaba debía ser don José, el del 7, que todas las noches llegaba alumbrado a su casa. Acudió.

Sí, era don José, el del 7, que todas las noches llegaba borracho a su casa.

-Buenas noches, don José

Don José tartajeaba y se balanceaba asquerosamente.

-¿Qué ha hecho ese que llevan los guardias?

-No sé, don José, habrá intentado robar.

El sereno encendió la luz del portal y alargó la mano. Don José depositó en ella dos realitos.

En Comisaría los guardias hicieron su declaración y dejaron a José Fernández Loínaga solo con el comisario. El comisario era un hombre gordo y bondadoso, con una afición desmedida por los crucigramas. A poco salió seguido del detenido.

-Oiga, guardia, que éste se siente por ahí hasta las siete y media y luego uno de ustedes le acompaña a su casa para comprobar su filiación. Si está todo claro, nada; si no, se lo traen de vuelta.

José Fernández Loinaga se sentó en un banco de color ocre y se cruzó de brazos, la cabeza reclinada sobre el pecho.

El guardia del chocolate le alargó su petaca.

-Fume, hombre.

-No fumo, gracias. He dejado de fumar.

En el despacho el comisario daba vueltas en su cabeza a una palabra que empezaba por «h» y terminaba en «o». José Fernández Loinaga se quejó al guardia.

---

[294] *Chuzo:* arma semejante a la lanza, formada por un pincho de hierro fijo en un palo.

-Yo soy un hombre honrado, no he hecho nada malo. No sé por qué me tienen aquí.

-Cálmese. Luego le acompaño yo y listo.

Listo era la palabra preferida del guardia.

José Fernández Loinaga se explicó:

-Es que salí de mi casa a pasear, ¿sabe? Tengo un chico enfermo, muy grave y he estado todas estas noches velándole, sin dormir, y luego a trabajar, ¿entiende? Por eso me quedé en el banco. Estaba cansado. Quería dormir en paz.

El guardia lo comprendía todo.

-Pero, hombre, a quién se le ocurre salir de casa sin un papel. Nosotros tenemos órdenes y las órdenes son órdenes.

Pasaba el tiempo. Dieron las siete y media en el gran reloj de la Comisaría.

-¿Listo?

-Vamos.

Cuando llegaron al Puente Grande, José Fernández Loinaga se adelantó algunos pasos.

-Por aquí, guardia.

Bajaron hasta un ribazo, donde se apoyaban unas chabolas construidas con adobes y trozos de latas.

-Mi casa es ésta, pase usted, guardia.

El guardia asomó la cabeza. Dos mujeres sentadas en unas sillas pequeñitas miraban una mesa de madera blanca, sobre la que estaba extendido un niño. En un rincón, sobre un colchón, tres chiquillos miraban asombrados al guardia. Este volvió la cabeza.

-Pase usted, José. Ya está comprobado.

El guardia sacó algo de un bolsillo y le dio la mano a José.

Adiós, José.

-¿Qué?

El guardia caminaba de prisa. En las manos de José quedaban arrugados, sucios y misericordiosos dos billetes de cinco pesetas.

El niño de José dormía en paz. Al atardecer se lo llevaron camino del cementerio.

Ignacio Aldecoa[295]

---

[295] *Cuentos completos*, Madrid, Alianza, 1981, Volumen I, Páginas 257 a 262.

El cuento "Quería dormir en paz" se publicó por primera vez en la revista "Alcalá" el 10 de agosto de 1952 y se incluyó en el libro *Espera de tercera clase* (1955).

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y su obra.
1.2. Relación del autor con el contexto literario de su época.

2. Análisis de la historia
2.1. Determinación de la historia o asunto.
2.2. Formulación del tema o complejo temático.
2.3. Tipo de cuento: popular, literario, realista...
2.4. Cuestión social que se plantea en el cuento.

3. Análisis de los personajes
3.1. Personajes principales. Su caracterización.
3.2. Personajes secundarios. Caracterización e importancia en el desarrollo de la intriga.

4. Análisis del discurso
4.1. Determinación de la introducción, desarrollo y desenlace.
4.2. Formas textuales: narración, descripción, diálogo. Su significación.
4.3. El título. Su significado y función.
4.4. Tipo de narrador y persona o personas narrativas.
4.5. Orden de la narración: lineal, retrospectiva...
4.6. Espacialización. Determinación de los enclaves espaciales y su relación con la estructura temporal y con los personajes.
4.7. Lenguaje y estilo. Recursos literarios y estilísticos.

5. Conclusión

Comentario

Ignacio Aldecoa nació en Vitoria en 1925 y murió en Madrid en 1969. Estudió Filosofía y Letras en Salamanca donde traba amistad con Carmen Martín Gaite, y en 1945 se traslada a Madrid para seguir estudiando; allí entra en contacto con los jóvenes escritores que le rodean como Fernández Santos, Sánchez Ferlosio, Alfonso Sastre,

José María de Quinto, Medardo Fraile... Participa en las tertulias del Café Gijón, del Lyon... Son tiempos de vida bohemia en los que se siente fascinado por los novelistas americanos: Faulkner, Truman Capote, Steinbeck...

A finales de los años 40 da sus primeros pasos en el campo de la lírica (publicará dos únicos poemarios: *Todavía la vida*, 1947, y *Libro de las algas*, 1949) y la narrativa breve. Colabora en publicaciones como "La hora", "Alcalá", "Juventud", "Correo literario"... En 1952 se casa con la escritora Josefina Rodríguez, con la que tendrá una única hija. Participa en la fundación de "Revista Española" (publicación literaria que aunó a un grupo de escritores de la posguerra española que se darían a conocer como la "Generación de los niños de la guerra") y escribe para "Clavileño". Los años que siguen, en pleno apogeo de su carrera, están marcados por la actividad literaria y los viajes. Muere repentinamente de un ataque al corazón el 15 de noviembre de 1959.

Ignacio Aldecoa da a conocer sus primeros cuentos (según los críticos, lo mejor de su narrativa) a partir de 1948; llegaron a constituir setenta y nueve relatos que, casi en su totalidad, se agruparán en sucesivos volúmenes. El primero de ellos es *Espera de tercera clase* (1955), donde se incluye el relato que comentaremos, en el que predomina el cuento muy breve y se ofrece una gran diversidad de temas centrados en las vidas humildes. Luego aparecerán *Vísperas del silencio* (1955), con piezas bastante más extensas pero de características similares, en el que se abre paso la obsesión por la muerte, aludida en el título; *El corazón y otros frutos amargos* (1959), con diez relatos cortos dedicados a distintos oficios; *Arquitectura* (1961), que da cabida en algunos cuentos a las preocupaciones de la clase media e introduce la veta caricaturesca; *Caballo de pica* (1961), que ofrece un amplio mosaico de los distintos grupos sociales e intensifica la actitud de denuncia contra la burguesía; *Pájaros y espantapájaros* (1963) cuyo título anuncia los rasgos deshumanizadores que caracterizan a sus personajes; y, por último, *Los pájaros de Baden-Baden* (1965) con cuatro novelas cortas protagonizadas por individuos acomodados pero de vida vacía.

Como novelista, Aldecoa es un escritor metódico y sistemático que planifica sus producciones, pero no logra rematar sus proyectos más extensos. Concibe primero la creación de una trilogía con "La España inmóvil", ambientada en un mundo de guardias civiles, gitanos y

toreros. Solo aparecen las dos primeras novelas: *El fulgor y la sangre* (1954), que narra la espera frustrada de tres mujeres de guardias civiles para saber cuál de ellos es el que ha muerto a manos de un delincuente, y *Con el viento solano* (1956), sobre la vivencia individual de un gitano que a lo largo de seis días huye de sus perseguidores. La tercera, *Los pozos*, no llega a publicarse. También la segunda trilogía, dedicada a los trabajadores del mar, se interrumpe después de los dos primeros volúmenes: *Gran sol* (1957), que cuenta las andanzas de los pescadores del Cantábrico en una de sus expediciones a los bancos del "Great Sole" en el Atlántico Norte, y *Parte de una historia* (1967), donde asistimos a las humildes tareas cotidianas de los pescadores de una pequeña isla del archipiélago canario alteradas por el naufragio de un yate de recreo cuyos pasajeros, cuatro turistas norteamericanos, conviven con ellos durante unos días.

En el *contexto literario* de la época en que se inscribe Aldecoa, años 50, se inicia y desarrolla el movimiento denominado *realismo social* que aborda una descripción crítica de la realidad contemporánea, a cuyo servicio se instrumenta un objetivismo narrativo. Nuestro autor pertenecería a la tendencia "neorrealista" de este movimiento en la que, no ajena a la problemática histórico-social del hombre, esta se analiza desde una postura más humanitaria que política.

En los libros de Aldecoa hay un trasfondo social pero este no actúa como intención deliberada y por esa razón son pocos los críticos que de forma abierta lo declaran social. Lo que sí es cierto es que compartió con los escritores del realismo social su interés por Pío Baroja y por el cine neorrealista italiano, y también su preocupación por las clases más desfavorecidas socialmente. Sin embargo, le distanciaba de ellos su independencia política y literaria, aunque fuera un hombre de ideas progresistas. De su literatura quería que le recordasen como un narrador de historias. En una entrevista Aldecoa señaló que la preocupación por lo social era la base fundamental de sus obras pero que pretendía también que tuvieran calidad literaria, hálito poético.

La *historia* que se presenta en este relato es la siguiente: un hombre está durmiendo sobre un banco de un paseo solitario cuando una pareja de guardias civiles, que vienen hablando de sus cosas, se lo encuentran; le piden la documentación y, al no tenerla consigo, deciden llevarlo a comisaría pese a las protestas del hombre y a haber

contestado todas las preguntas sobre su identidad. Allí, el comisario les dice a los guardias civiles que lo retengan hasta las siete y media de la mañana para comprobar su filiación. En la espera, uno de los guardias le ofrece tabaco e intenta tranquilizarlo mientras el hombre protesta por su retención y le cuenta que había salido de su casa porque tenía un hijo enfermo y había estado varias noches velándole; por eso se quedó dormido en el banco. Cuando llega la hora prevista, el guardia acompaña al hombre a su casa; allí ve a dos mujeres sentadas mirando a una mesa en la que estaba tendido el niño, muerto. El guardia se despide del padre poniéndole en la mano unos billetes.

Así, el *tema* del cuento sería cómo la pobreza y el dolor de su casa, y el cansancio de velar al hijo enfermo, empujan a un hombre a salir de su hogar para "descansar", y cómo este descanso se convierte en una detención en comisaría durante una noche, justamente la noche en que muere su hijo.

Estas circunstancias, perfectamente verosímiles en la situación del protagonista, un pobre peón que ha salido de su chabola para descansar de sus noches vigilando la enfermedad del hijo, hacen que nos encontremos ante un cuento *realista* en el que personajes, conversaciones y actitudes revelan una cotidianidad no por amarga menos real.

En la clasificación de la edición de la que hemos tomado el relato, este se inscribe en el grupo denominado "El éxodo rural a la gran ciudad" donde se trata la *cuestión social* de la inadaptación de las gentes del campo que emigran a la ciudad enemiga, a la ciudad que rechaza su forma natural de vivir. Y en efecto, el protagonista de esta historia es un hombre que fue minero pero que, al perder vista, ha tenido que ir a la ciudad para trabajar como peón. En ella malvive en una chabola de la que sale una noche agotado por la vigilia de la enfermedad de su hijo. Nada hay más "natural", pues, que el hecho de que se duerma en un banco; pero eso le hace resultar sospechoso a los guardias que se lo encuentran, máxime cuando no puede demostrar su identidad con "papeles", cuestión esta fundamental en los años 50, en los que el "fantasma" del enfrentamiento bélico, todavía, hacía sospechoso a cualquier ciudadano de poder atentar contra el régimen de los "vencedores". El humilde y cansado peón no pensó en esta circunstancia; para él su "escapada nocturna" era algo

tan natural y lógico, tan necesario, que no tuvo la precaución de llevar consigo nada más que a sí mismo. Pero en la ciudad todo es distinto; en la ciudad alguien que duerme en un banco es o un borracho, o un vagabundo, o un delincuente. De ahí que los guardias, cumpliendo con lo que creen su obligación, lo detengan. Cuando uno de los guardias acompañe al hombre a su casa-chabola, y ante el cuadro que componen las mujeres mirando el cadáver de un niño tendido en una mesa y tres chiquillos en un colchón que le miran asombrados, comprenderá perfectamente el cansancio del obrero, que no es un borracho ni un vagabundo, sino un hombre derrotado por la miseria y el dolor de su familia uno de cuyos miembros ha sido "engullido" por la ciudad.

Los *personajes principales* del relato son el hombre que dormía en un banco y la pareja de guardias. El primero, que se llama José Fernández Loinaga, viste pobremente y llora entre sueños; era de estatura media y tendría como unos cuarenta años, aunque sin afeitar, despeinado y con canas, parece más viejo. Lo primero que le dice a los guardias es que él tiene casa y que había salido a tomar el aire; no llevaba documentación e intenta explicarle a la "pareja" por qué está allí sin papeles pero esta se lo lleva a comisaría. Allí se queja a uno de los guardias: él es un hombre honrado y no entiende por qué lo han detenido; él solo salió de su casa a pasear porque tiene un hijo enfermo y ha estado varias noches velándolo y luego yendo a trabajar. Y con la misma mansedumbre con que explica su presencia en el banco indica al guardia cuál es su casa cuando este le acompaña y se asombra de que le ponga en las manos dos billetes de cinco pesetas después de ver la situación de la familia. Hombre atribulado por sus circunstancias, no entiende ni la detención ni la "limosna".

Los guardias civiles no tienen nombre. Su despersonalización es solo aparente: aquello que se refiere a su oficio. Pero el autor los describe como guardias viejos, con muchos hijos, que completan el jornal trabajando en otro sitio. Para distinguirlos y que los distingamos presenta a uno como "el guardia del chocolate" (le ofrece este dulce al compañero al principio del texto) y al otro como "el guardia que había olvidado las obras de misericordia" o "el guardia de la cuñada colocada en una fábrica", porque se sintió molesto al encontrar ocupado el banco donde iban a sentarse y porque su tema de conversación al principio es lo bien que les vendría a la familia la ayuda económica de la cuñada. Parece que el primer guardia es el más

comprensivo; trata al supuesto borracho con cierta ternura y le anima diciendo que ir a la comisaría no es nada, que allí demuestra quién es y "listo". Luego le ofrece tabaco y, finalmente, cuando ve la situación de la chabola, le da dinero. El otro guardia es menos considerado y trata a José con cierto desprecio, como si fuera un delincuente, ordenándole que se limite a contestar cuando le interroga sobre sus datos y que no se le ocurra hacer ninguna tontería aprovechando la oscuridad.

Como *personajes secundarios* podrían considerarse el sereno, don José, el comisario y el hijo enfermo. El sereno parece conocer a los guardias y se muestra curioso al verlos con el hombre del banco: piensa que es un delincuente y que en la actualidad hay más maleantes que antes, cuando él vino del pueblo a la capital por consejo de un tío suyo. En cambio parece más indulgente, por ser conocido, con don José, "el del 7" que, como todas las noches, "llegaba borracho a su casa"; cuando este pregunta "qué ha hecho ese que llevan los guardias", el sereno presupone que habrá intentado robar. El papel de ambos personajes es demostrar la diferencia que existía entre un emigrante "situado" (el sereno) y un "sin papeles", y entre un borracho "conocido" (don José) y uno desconocido (el protagonista). Al comisario se le caracteriza como "un hombre gordo y bondadoso con una afición desmedida por los crucigramas". Por lo que se deduce, después de tomarle declaración al "detenido" le concede el beneficio de la duda y no tiene intención de retenerlo más de lo preciso y tampoco considera necesario encarcelarlo. Su función es representar a la autoridad y comportarse como tal para que los guardias tengan la sensación de haber cumplido con su deber al llevar a un presunto "maleante" a comisaría. Por último, el hijo enfermo es el causante del "paseo" de José cuyo cansancio e incidente con los guardias le ha impedido presenciar su agonía. Es, por tanto, el motor del relato; si no hubiese sido por él el padre no se habría marchado de casa. Ambos son las víctimas de una sociedad que se rige más por un supuesto orden establecido que por la compasión; ver tendido al niño muerto en lo que probablemente constituye la única mesa del ajuar de la chabola, conmueve al "guardia del chocolate" que intenta solidarizarse con la familia dando a José, con algo de vergüenza y disimuladamente (para no herirlo) un poco de dinero.

La *estructura* del relato está formada por una introducción, en la que se nos presenta a un hombre dormido en un banco, llorando entre

sueños, y a una pareja de guardias civiles que pasean hablando de sus cosas hasta que se topan con él; el nudo o desarrollo de la historia, que cuenta la conversación de estos con el que piensan que pueda ser un borracho, la petición de una documentación que este no tiene (solo puede darles de palabra el nombre, la profesión y el motivo de haberse quedado dormido en el banco), la decisión de llevarlo a comisaría y la espera de José y el guardia "bueno" a que se haga de día para comprobar sus palabras; y el desenlace, donde se narra cómo llegan a la chabola de José, cómo el guardia observa al hijo muerto en una mesa y cómo, al salir, se despide del padre dándole dinero y llamándole por su nombre. La intensidad del relato ha ido creciendo desde unos momentos iniciales de desconcierto por parte de José y los guardias, hasta la contemplación del cadáver del niño en la chabola, pasando por el "mal trago" del hombre en la comisaría.

Pese a la brevedad del texto, Aldecoa ha sabido combinar las tres *formas textuales* básicas del cuento literario: la *narración* (contándonos acciones como la del pobre hombre que se duerme en un banco, el encuentro de los guardias con él, la detención de José por no tener papeles, sus protestas de inocencia en comisaría y la salida de la misma para comprobar que el hombre no mentía y que su hijo estaba tan enfermo que murió esa misma noche), la *descripción* (cuando el narrador nos habla de cómo dormía el hombre en el banco, de su ropa y posible edad, del aspecto solitario del paseo, de la calle que vigila el sereno y del "cuadro" de la chabola con el niño tendido sobre una mesa mientras dos mujeres le miran) y el *diálogo* (el que mantienen los guardias entre ellos, el que entablan con José Fernández Loinaga, el del comisario con uno de los guardias y el de este mismo guardia con José al despedirse de él).

A medida que vamos conociendo la historia del protagonista y las causas de su cansancio comprendemos el *título* que el autor ha puesto al relato: el hombre del banco "quería dormir en paz" después de varias jornadas trabajando de peón de día y cuidando de su hijo enfermo de noche. Y utiliza el tiempo pasado en el verbo "querer" no solo porque la causa de su cansancio es el resultado de varias noches en vela antes de quedarse dormido en el banco, sino porque esa humana pretensión se ve truncada por la presencia de los guardias, la "discusión" con ellos y el tiempo que permanece en la comisaría defendiendo su honradez. Al final él no ha podido dormir con tantos incidentes, pero su hijo sí y por eso el narrador, en una pirueta

literaria sobrecogedora, termina su relato con estas palabras: "El niño de José dormía en paz. Al atardecer se lo llevaron al cementerio"

No encontramos ante un *narrador* omnisciente que sabe todo sobre sus personajes y que parece haber sido testigo de los acontecimientos por la manera de presentarlos y por la descripción del escenario donde suceden. Introduce, además, algunos juicios valorativos sobre los personajes, como cuando dice de uno de los guardias que, "molesto por encontrar el banco ocupado, olvidó las obras de misericordia y que aquel que allí dormía pudiera ser un peregrino", y muestra su simpatía y ternura por el pobre José y por el "guardia del chocolate" que trata a este con consideración y que intenta socorrerle económicamente después de haber presenciado la miseria y el dolor de su familia. Pero, en cualquier caso, y pese a la injusta detención de José, Ignacio Aldecoa no parece querer contarnos una historia de "buenos" y "malos", sino un suceso que pudo darse muy bien en la España de los 50 que él conocía. Y lo hace mediante este narrador en *tercera persona* que sabe conmovernos por la forma y el fondo de lo que narra.

La narración es *lineal*: comienza con la visión del hombre dormido en el banco, continúa con el paseo de los guardias hasta que llegan a donde está este y le interrogan llevándolo después a comisaría por no tener documentos identificativos, y termina con la llegada a la chabola de José y el guardia donde este último comprueba que lo que decía el "peón" era cierto. La acción se desarrolla en unos *espacios* concretos y definidos (el paseo, una calle, la comisaría, el barrio de chabolas y la de José) y en un *tiempo* preciso (el que media entre la noche de un día y la mañana del día siguiente).

En cuanto al *lenguaje* y al *estilo*, la sencillez es la nota dominante del relato. Sencillez que se aprecia en el registro lingüístico empleado, culto, pero no en exceso, y coloquial sin rozar lo vulgar. Lo primero se comprueba en la adjetivación ajustada a la caracterización de los personajes: las yemas de los dedos del hombre del banco son "duras, insensibles, hinchadas", como corresponde a alguien que trabaja de peón, y su cabeza, por el lado en que había estado tendido, se veía "despeinada, con el pelo revuelto y las canas al aire"; los guardias son "viejos" (de ahí quizá la comprensión de uno y la intolerancia del otro que responden al hecho de haber visto muchas cosas ya en su oficio), y los billetes que uno de estos guardias da a José están "arrugados,

sucios" porque tampoco la profesión de guardias parece ser muy boyante. Lo segundo podemos observarlo en el empleo de frases hechas como "salud y buenas intenciones" (que dice el sereno a modo de saludo); en el uso de muletillas como "ustedes se darán cuenta" que repite José dos veces; o frases lapidarias del tipo "las órdenes son órdenes" con la que uno de los guardias intenta justificar la detención del hombre que solo quería dormir.

Tampoco los *recursos literarios* son complicados: encontramos sencillas *comparaciones* ("lloraba entre sueños... como un niño enfermo", "un hombre demasiado gastado como el pañuelo con que enjugó su lágrima del sueño"), algunas *personificaciones* ("las chiribitas de las estrellas picaban el sueño en los ojos de los serenos", "distraer el hambre de la noche", "la claridad... cortaba el banco por uno de sus extremos", "billetes misericordiosos"...), una *metáfora* popular ("alumbrado" por borracho, refiriéndose a don José) y un *juego de palabras* (el comisario busca una palabra que empiece por "h" y termine con "o", mientras el detenido se queja a uno de los guardias diciendo que él es un hombre "honrado") que supone un guiño irónico del narrador.

En *conclusión*, el relato de Aldecoa presenta un posible "caso" de la España de la época en la que hombres como José Fernández Loinaga se debaten entre la miseria a la que les condena su situación laboral y su condición de emigrante en la gran ciudad, y su orgullo personal porque él se considera un hombre honrado que tuvo la profesión de minero antes de perder vista y que posee "su" casa aunque esta sea una chabola en la que el lecho mortuorio de su hijo es solo "una mesa de madera blanca". El carácter testimonial del relato es evidente pero Aldecoa lo trasciende con la profunda humanidad de unos personajes como el protagonista (que es el "humillado y ofendido") y el guardia del chocolate, que es el presunto agresor por su oficio pero también un hombre compasivo y solidario que intenta ayudar y comprender.

La tata

-Anda, Cristina; si no cenas, se va la tata; se va a su pueblo.

-Yo ya acabé, tata. Cojo un plátano, ¿ves? Yo lo pelo. Yo solo.

-¿Ves guapita? ¿Ves tu hermano? Pues tú igual... ¡Am! Así, ¡qué rico! Pero no lo escupas, no se escupe, cochina. Mira, mira lo que hace

Luis Alberto. ¡Huy, pela un plátano! Dale un cachito, tonto, dale a la nena. No quiere, ¿le pegamos?... Pero ¿qué haces tú, hombre? No hagas esas porquerías con la cáscara. Venga, Cristina, bonita, otra cucharada, ésta... Que si no llora la tata... Llora, pobre tata, ayyy, ayyy, ayyy, mira cómo llora.

Con una mano tenía cogida la cuchara y con la otra se tapó los ojos. Se la veía mirar por entre los dedos delgados, casi infantiles. La niña, que hacía fuerza para escurrirse de sus rodillas, se quedó unos segundos estupefacta, vuelta hacia ella y se puso a lloriquear también.

-No comé Titina, no comé. Pupa boca -dijo Con voz de mimo.

- Un poquito. Esto sólo. Esto y ya.

-Tata - intervino el hermano-, le duelen las muelas. No quiere. Es pequeña, ¿verdad? Yo ya como solo porque soy mayor. ¿Verdad que soy mayor?

-Sí, hijo, muy mayor. Ay, pero, Cristina, no escupas así, te estoy diciendo. Vamos con la niña, cómo lo pone todo. ¡Sucia!, la leche no se escupe. Mira que ponéis unos artes de mesa... No sé a qué hora vamos a acabar hoy.

Afianzó de nuevo a la niña y corrió el codo, que se le estaba pringando en un poquito de sopa vertida. La siguiente cucharada fue rechazada en el aire de un manotazo, y cayó a regar una fila de cerillas que estaban como soldaditos muertos sobre el hule de cuadros, su caja al lado rota y magullada.

-Qué artes de mesa -volvió a suspirar la tata.

Y al decirlo ella y pasar los ojos por encima del hule mal colocado, todo lo que había encima, la caja, las cerillas, regueros de leche y de azúcar, cucharitas manchadas, un frasco de jarabe y su tapón, el osito patas arriba con un ojo fuera, una horquilla caída del pelo de la tata, parecían despojos de batalla.

Luis Alberto se echó a reír, sentado en el suelo de la cocina.

-Huy lo que hace, qué cochina. Espurrea la leche. Tata, yo quiero ver esa caja que tenías ayer. Me dijiste que si cenaba bien me la enseñabas. Esa tan bonita, de la tapa de caracoles.

-No, no; mañana. Ahora a la cama. Ya debías de estar tú en la cama. Y estás igual. Son mucho más de las nueve. ¿Adónde vas? ¡Luis Alberto! Venga, se acabaron las contemplaciones. Los dos a la cama.

-Voy a buscar la caja. Yo sé dónde la tienes.

-Nada de caja. Venga, venga. A lavar la cara y a dormir.

- Titina no omir - protestó la niña-. Titina pusa.

La tata se levantó con ella en brazos, cogió una bayeta húmeda y la pasó por el hule.

-No has comido nada. Eres mala; viene el hombre del saco y te lleva.

La niña tiraba de ella hacía la ventana.

-No saco. No omir. Pusa petana.

-¿Qué dices, hija, qué quieres? No te entiendo.

Luis Alberto había arrimado una banqueta a la ventana abierta y se había subido.

-Quiere oír la música de la casa de abajo -aclaró-. Asomarse a la ventana, ¿ves?, como yo. Porque ve que yo lo hago.

-Niño, que no te vayas a caer.

-Anda, y más me aúpo. Hola, Paquito. Tata, mira Paquito.

-Que te bajes.

-¡Paquito!

En la ventana de enfrente, un piso más abajo, un niño retiró el visillo de lunares y pegó las narices al cristal; empezó a chuparlo y a ponerse bizco. Una mano lo agarró violentamente.

-Ésa es su tata -dijo Luis Alberto-. ¿No la conoces tú?

- No

-Claro, porque eres nueva. Se llama Leo; ya se han ido. Leo tiene mal genio, a Paquito le pega ¿sabes?

Cristina se reía muy contenta. Levantó los brazos agitándolos en el aire como si bailara.

-No omir-dijo-. A la calle.

Luego se metió un puño en un ojo y se puso a llorar abrazada contra el hombro de la tata. De todo el patio subía mezclado y espeso un ruido de tenedores batiendo, de llantos de niños y de música de radios, atravesado, de vez en cuando, por el traqueteo del ascensor, que reptaba pegado a la pared, como un encapuchado, y hacía un poco de impresión cuando iba llegando cerca, como ahora, que, sacando la mano, casi se le podía tocar.

-Viene a este piso -dijo Luis Alberto-. ¿Ves? Se para. Yo me bajo y voy a abrir.

-Pero quieto, niño; si no han llamado.

A la tata le sobrecogía ver llegar el ascensor a aquel piso cuando estaban solos, y siempre rezaba un avemaría para que no llamaran allí. Se puso a rezarla mirando para arriba, a un cuadrito de cielo con algunas estrellas, como un techo sobre las otras luces bruscas de las ventanas, y llegaba por lo de «entre todas las mujeres» cuando sonó el timbrazo. El niño había salido corriendo por el pasillo, y ella le fue

detrás, sin soltar a la niña, que ya tenía la cabeza pesada de sueño. La iba besando contra su pecho y la apretaba fuerte, con el deseo de ser su madre. «Nadie me iba a hacer daño -pensó por el pasillo-llevando a la niña así. Ningún hombre, por mala entraña que tuviera.» Luis Alberto se empinó para llegar al cerrojo.

-Pero abre, tata -dijo saltando.

-¿Quién es?

Era la portera, que venía con su niña de primera comunión para que la viera la señorita.

-No está la señorita. Cenan fuera, ya no vienen. Qué guapa estás. ¿Es la mayorcita de usted?

-La segunda. Primero es el chico. Ése ya la ha tomado, la comunión, pero a las niñas parece que hace más ilusión vestirlas de blanco.

-Ya lo creo. Y tan guapa como está. Pero pasen, aunque no esté la señorita, y se sientan un poco. Quieto, niño, no la toques el traje. Pase.

La portera dio unos pasos con la niña.

-No, si nos vamos. Oye, ¿tenéis cerrado con cerrojo?

-Es que a la tata le da miedo -dijo Luis Alberto.

Ella desvió los ojos hacia la niña, medio adormilada en sus brazos.

-Como a estas horas ya no suele venir nadie -se disculpó-. Pero, siéntese un rato, que le saque unas pastas a la niña. Ésta se me duerme. Mira, mira esa nena, qué guapa. Dile «nena, qué guapa estás», anda, díselo tú. Ya está cansada, llevan una tarde. El día que no está su mamá...

-¿Han salido hace mucho?

-Hará como una hora, cuando vino el señorito de la oficina. Ella ya estaba arreglada y se fueron.

-Claro -dijo la portera-, yo no estaba abajo, por eso no los he visto salir. He ido con ésta a casa de unos tíos, a Cuatro Caminos[296], y antes a hacerla las fotos. No sé qué tal quedará, es tonta, se ha reído.

La niña de la portera miraba a las paredes con un gesto de cansancio. Se apoyó en el perchero.

-Loli, no te arrimes ahí. Ya está más sobada. No se puede ir con ellos a ninguna parte. Ponte bien.

-Loli, pareces una mosquita en leche -dijo Luis Alberto.

[296] *Cuatro Caminos* es un barrio de Madrid de mayoría proletaria hasta los años 60 aproximadamente.

La niña se puso a darle vueltas al rosario, sin soltar el libro de misa nacarado. Cuando la tata se metió y trajo un plato con pastas, las miró con ojos inertes.

-Coge esa, Loli -le dijo el niño-. Ésa de la guinda. Son las más buenas.

-Mamá ¿me quito los guantes?

-Sí, ven, yo te los quito. Pero no comas más que una ¿Cómo se dice?

-Muchas gracias -musitó Loli.

-Qué mona -se entusiasmó la tata-. Está monísima. A mí me encantan las niñas de primera comunión. La señorita lo va a sentir no verla.

-Sí, mujer, se lo dices que he venido.

-Claro que se lo diré.

-Cuando la comunión del otro mayor me dio cincuenta pesetas. No es que lo haga por eso, pero por lo menos si entre lo de unos y otros saco para el traje.

-Claro, mujer; ya ve, cincuenta pesetas.

Cristina se había despabilado y se quiso bajar de los brazos. Se fue, frotándose los ojos, adonde estaban los otros niños.

-Sí, son muy buenos estos señores -siguió la portera-. A ti, ¿qué tal te va?

-Bien. Esta mañana me ha reñido ella. Saca mucho genio algunas veces, sobre todo hoy se ha puesto como loca.

-Eso decía Antonia, la que se fue. Se fue por contestarla. A esta señorita lo que no se la puede es contestar.

-No, yo no la he contestado, desde luego, pero me he dado un sofocón a llorar. Ya ve, porque tardé en venir de la compra. Cómo no iba a tardar si fui yo la primera que vi a ese hombrito que se ha muerto ahí, sentado en un banco del paseo... Esta mañana... ¿No lo sabe?

-¿Uno del asilo? Lo he oído decir en el bar. ¿Y dónde estaba? ¿Lo viste tú?

-Claro, ¿no se lo estoy diciendo?, al salir de la carnicería. Iba yo con el niño, que eso es lo que le ha molestado más a ella, que me acercara yendo con el niño; dice que un niño de esta edad no tiene que ver un muerto, ni siquiera saber nada de eso, que pierden la inocencia; pero yo, ¿qué iba a hacer?, si fue el mismo niño el que me llamó la atención. Se pone, «tata, mira ese hombre, se le cae el cigarro, ¿se lo cojo?». Miro, y en ese momento estaba el hombrito sentado en un banco de esos de piedra del paseo, de gris él, con gorra, y veo que se

le cae la cabeza y había soltado el cigarro de los dedos. Se quedó con la barbilla hincada en el pecho, sin vérsele la cara, y, claro, yo me acerqué y le dije que qué le pasaba, a lo primero pensando que se mareaba o algo... Mire usted, la carne se me pone de gallina cuando lo vuelvo a contar.

La tata se levantó un poco la manga de la rebeca y mostró a la portera el vello erizado, sobre los puntitos abultados de la piel.

-¿Y estaba muerto?

-Claro, pero hasta que me di cuenta, fíjese; llamándolo, tocándolo, yo sola allí con él. Se acababa de morir en aquel mismo momento que le digo, cuando lo vio el niño. Luego ya vino otro señor, y más gente que paseaba, y menos mal, pero yo me quedé hasta que vinieron los del Juzgado a tomar declaración, porque era la primera que lo había visto. Dice la señorita que por qué no la llamé por teléfono. Ya ve usted, no me acordaba de la señorita ni de nada, con la impresión. El pobre. Luego, cuando le levantaron la cabeza, me daba pena verlo, más bueno parecía. Todo amoratadito.

La niña de la portera se había sentado en una silla. Durante la narración, Luis Alberto había traído del comedor una caja de bombones, eximiéndose de la obligación de pedir permiso, en vista de lo abismadas en el relato que estaban las dos mujeres. La niña de la portera cogió uno gordo, que era de licor, y se le cayó un reguero por toda la pechera del vestido.

-Mamá -llamó con voz de angustia, levantándose.

-¿Qué pasa, hija?, ya nos vamos. Pues, mujer, no sabía yo eso, vaya un susto que te habrás llevado.

-Fíjese, y luego la riña...

-Mamá...

-Hay que tener mucha paciencia, desde luego... ¿Qué quieres, hija?, no seas pelma.

-Mamá, mira, es que me he manchado el vestido un poquito.

Y Loli se lo miraba, sin atreverse a sacudírselo, con las manos pringadas de bombón. Quiso secárselas en los tirabuzones.

-Pero, ¿qué haces? ¿Con qué te has manchado? ¡Ay, Dios mío, dice que un poquito, te voy a dar así, idiota!

Loli se echó a llorar.

-Mujer, no la pegue usted.

-No la voy a pegar, no la voy a pegar. Dice que un poquito. ¿Tú has visto cómo se ha puesto? Estropeado el traje, para tirarlo. Si no mirara el día que es, la hinchaba la cara. Venga, para casa.

-Yo no sabía que era de jarabe.

-No sabías, y lo dice tan fresca. Vamos, es que no te quiero ni mirar; te mataba. ¡Qué asco de críos, chica! Yo no sé cómo tenéis humor de meteros a servir, también vosotras.

-Pobrecita, no la haga llorar más, que ha sido sin querer.

-Es una mema, es lo que es. Una bocazas. Venga, no llores más ahora, que te doy. Hala. Bueno, chica, nos bajamos.

-Adiós, y no se ponga así, señora Dolores, que eso se quita. Adiós, guapita, dame un beso tú. Que ahora ya tienes que ser muy buena. Pobrecita, cómo llora. ¿Verdad que vas a ser muy buena?

-Sí, buena -gruñó la portera-, ni con cloroformo.

-Que sí, mujer. Ahora ya lo que hace falta es que la vea usted bien casada.

-Eso es lo que hace falta. Bueno, adiós, hija.

Luis Alberto y Cristina se querían bajar por la escalera.

-Yo no quiero que se vaya la Loli -dijo el niño-. Yo me bajo con ella.

-Anda, anda, ven acá. Tú te estás aquí. Venir acá los dos. Adiós, señora Dolores.

-Yo me bajo con la Loli.

Ya con la puerta cerrada, armaron una perra terrible, y Luis Alberto se puso a pegarle a la tata patadas y mordiscos y a llamarla asquerosa. Eran más de las diez cuando los pudo meter en la cama. Cristina ya se había dormido, y el niño seguía queriendo que se quedara la tata allí con él porque se empezó a acordar del hombre de por la mañana y le daba miedo. A la tata también le daba un poco.

-¿Por qué dice mamá que no lo tenía que haber visto yo? ¿Porque estaba muerto?

-Venga; no hables de ese hombre. Si no estaba muerto.

-Huy que no... ¿Y por qué tenía la cara como si fuera de goma?

-Anda, duérmete.

-Pues cuéntame un cuento.

-Si yo no sé cuentos.

-Sí sabes, como aquél de ayer, de ese chico Roque.

-Eso no son cuentos, son cosas de mi pueblo.

-Pues eso, cosas de tu pueblo. Lo de los lobos que decías ayer.

-Nada, que en invierno bajan lobos.

-¿De dónde bajan?

-No hables tan alto. Tu hermana ya se ha dormido.

-Bueno, di, ¿de dónde bajan?

-No sé, de la montaña. Un día que nevó vi yo uno de lejos, viniendo con mi hermano, y él se echó a llorar, ¡cuánto corrimos!

-¿Es muy mayor tu hermano?

-No, es más pequeño que yo.

-Pero, ¿cómo de pequeño?

-Ahora tiene catorce años.

-Anda, cuánto, es mucho. ¿Y por qué lloraba si es mayor?

-Pues no sé, entonces era chico. Que te duermas.

-Anda, di lo del lobo. ¿Y cómo era el lobo?

Llamaron al teléfono.

-Espera, calla, ahora vengo -saltó la tata sobrecogida.

-No, no te vayas, que luego no vuelves.

-Sí vuelvo, guapo, de verdad. Dejo la puerta abierta y doy la luz del pasillo.

El teléfono estaba en el cuarto del fondo. Todavía no sabía muy bien las luces, y, cuando iba apurada, como ahora, se tropezaba con las esquinas de los muebles. Descolgó a oscuras el auricular, porque

lo que la ponía más nerviosa es que siguiera sonando. El corazón le pegaba golpes.

-¿Quién es?

-Soy yo, la señorita. ¿Es Ascensión?

-Asunción.

-Es verdad, Asunción, siempre me confundo. ¿Cómo tardaba tanto en ponerse?

-Estaba con el niño, contándole cuentos.

-¿No se han dormido todavía? Pero ¿cómo les acuesta tan tarde, mujer, por Dios?

-Es que no se quieren ir a la cama, y yo no sé qué hacer con ellos cuando se ponen así, señorita. No les voy a pegar. La niña casi no ha querido cenar nada.

-¿Ha llamado alguien?

-No, nadie, usted ahora, y antes una equivocación.

-¿Qué dices, Pablo? No te entiendo. Espere.

Venía por el teléfono un rumor de risas y de música.

-No, nada, que preguntaba el señorito que si había llamado su hermano, pero ya dice usted que no.

-No sé, un rato he estado con la puerta de la cocina cerrada, para que no se saliera el olor del aceite, pero creo que lo habría oído, siempre estoy escuchando...

-Bueno, pues nada más. No se olvide de recoger los toldos de la terraza, que está la noche como de tormenta.

-No, no; ahora los recojo.

-Y al niño, déjelo, que ya se dormirá solo.

-¿Y si llora?

-Pues nada, que llore. Lo deja usted. Bueno, hasta mañana. Que cierre bien el gas.

-Descuide, señorita. Adiós. ¡Ah!, antes ha venido la portera con la niña de primera comunión, dijo... señorita...

Nada, ya había colgado. Yéndose la voz tan bruscamente del otro lado del hilo y con la habitación a oscuras, volvía a tener miedo. Se levantó a buscar el interruptor y le dio la vuelta. Estaban los libros colocados en sus estantes, los pañitos estirados y aquel cuadro de ángeles delgaduchos. Todo en orden. Olía raro. Todavía daba más miedo con la luz.

Salió a la terraza y se estuvo un rato allí mirando a la calle. Hacía un aire muy bueno. No pasaba casi gente, porque era la hora de cenar, pero consolaba mucho mirar las otras terrazas de las casas, y bajo los anuncios verdes y rojos de una plaza cercana, los autobuses que pasaban encendidos, las puertas de los cafés. En un balcón, al otro lado de la calle, había un chico fumando, y detrás, dentro de la habitación, tenían una lámpara colorada. La tata apoyó la cara en las manos y le daba gusto y sueño mirar a aquel chico. Hasta que su brazo se le durmió y notó que tenía frío. Recogió los toldos, que descubrieron arriba algunas estrellas tapadas a rachas por nubes oscuras y ligeras, y el chirrido de las argollas, resbalando al tirar ella de la cuerda, era un ruido agradable, de faena marinera.

Se metió con ganas de cantar a la casa, silenciosa y ahogada, y pasó de puntillas por delante del cuarto de los niños. Ya no se les oía. Tuvo un bostezo largo y se paró para gozarlo bien.

El sueño le venía cayendo vertical y fulminante a la tata, como un alud, y ya desde ese momento sólo pensó en la cama; los pies y la espalda se la pedían. Era una llamada urgente. Cenó de prisa, recogió los últimos cacharros y sacó el cubo de la basura. Luego el gas, las luces, las puertas.

Cuando se metió en su cuarto y se empezó a desnudar, habían remitido los ruidos del patio y muchas ventanas ya no tenían luz. Unas sábanas tendidas de parte a parte se movían un poco en lo oscuro, como fantasmas.

Carmen Martín Gaite[297]

[297] Cuento incluido en *Las ataduras*, Barcelona, Destino, 1998. Páginas 101 a 113.

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. La autora y su obra: situación del relato en el conjunto de la misma.

2. Análisis de la historia
2.1. Determinación de la historia o asunto del relato.
2.2. Formulación del tema o complejo temático.
2.3. Tipo de cuento: popular, literario, realista, fantástico...
2.4. Cuestiones sociales que se detectan en el texto.

3. Análisis de los personajes
3.1. Personajes principales. Su caracterización.
3.2. Personajes secundarios. Caracterización y función.

4. Análisis del discurso
4.1. Determinación de la introducción, desarrollo y desenlace.
4.2. Formas textuales: narración, descripción, diálogo.
4.3. El título: su significado y función.
4.4. Tipo de narrador y persona o personas narrativas.
4.5. Orden de la narración: lineal, retrospectiva...
4.6. Espacialización: determinación de los enclaves espaciales y su relación con la estructura temporal y con los personajes.
4.7. Lenguaje y estilo. Recursos literarios y estilísticos.

5. Conclusión

Comentario

Carmen Martín Gaite nació en Salamanca en 1925. Cursa bachillerato en un instituto femenino cuyo ambiente se refleja en su primera novela *Entre visillos* y en 1943 comienza la carrera de Filología Románica en la Universidad de Salamanca. En 1948 se licencia en esta carrera y se va a Madrid con una beca para hacer el doctorado. Por mediación de Ignacio Aldecoa, amigo suyo desde el primer curso, entra en contacto con el grupo que forman Rafael Sánchez Ferlosio,

Jesús Fernández Santos, Alfonso Sastre, Medardo Fraile... De esta forma se incluye en la que sería conocida como "Generación del 55"; escribe entonces sus primeras narraciones.

En 1953 se casa con Sánchez Ferlosio, del que se separará en 1970. En 1954 consigue el premio Café Gijón por su novela corta *El balneario*. La obtención del premio Nadal en 1957 con *Entre visillos* es un espaldarazo definitivo en la carrera de Martín Gaite; aparecen sus escritos en "Revista Española", "Clavileño", "La Estafeta Literaria"... En los años siguientes se aficionó a estudiar la historia de España, en especial el siglo XVIII. Estos estudios le sirven como base para la

tesis doctoral que presentó en 1972 en la Universidad de Madrid y para el libro *Usos amorosos del siglo XVIII en España*.

Desde octubre de 1976 a mayo de 1980 se encarga de la crítica literaria en "Diario 16", sigue colaborando en diversas publicaciones y da cursos en universidades norteamericanas. En 1988 se le concede el premio Príncipe de Asturias de las letras, compartido con el poeta José Ángel Valente, y en 1994 el Nacional de las Letras españolas por el conjunto de su obra. Fallece en Madrid en julio de 2000. De manera póstuma aparece la novela incompleta *Los parentescos* (2001) y en 2002 se publica una selección de anotaciones recogidas en sus cuadernos a los que se les da el título *Cuadernos de todo*.

Su primera novela corta, *El balneario* (1955), tiene una tonalidad poemática e introspectiva; *Entre visillos* (1957) es el estudio de un grupo de jóvenes de la clase media (según la autora esta novela sería su única contribución al realismo social) y *Ritmo lento* (1962) puede considerarse una novela de ruptura que reacciona contra la tendencia imperante en los años 50: la atención de la novelista se centra exclusivamente en la intimidad atormentada de un joven recluido en un manicomio que no puede adaptarse al ritmo de vida que le imponen los demás.

Carmen Martín Gaite abandona por un tiempo la novela para dedicarse a la investigación histórica. Cuando se reincorpora a las tareas narrativas, continúa avanzando por la vía de la interiorización que había iniciado en *Ritmo lento*. La recuperación del pasado a través del ejercicio de la memoria sigue siendo el elemento clave de sus obras, tanto en esta etapa en la que publica *Retahílas* (1974), crítica a la

situación de la mujer en la posguerra española, y *El cuarto de atrás* (1978), por la que recibe el Premio Nacional de Literatura, como en la que, tras un nuevo paréntesis dedicado a la producción ensayística, se abre en los años 90: *Nubosidad variable* (1992), *La reina de las nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996) e *Irse de casa* (1998).

La narrativa breve de Martín Gaite comienza con *El balneario*, novela corta que se publicó en 1955 junto con otros tres cuentos anteriores: "Los informes", "Un día de libertad" y "La chica de abajo", los cuales, con técnica objetiva, nos ponen frente a tipos y situaciones de la experiencia cotidiana. En sucesivas ediciones (1968, 1977), se añadieron al volumen nuevos relatos, hasta un total de diez. En 1960 se publica *Las ataduras*, libro al que pertenece el relato seleccionado, formado por una serie de historias breves que tienen dos núcleos de referencias: uno, el de la novelita que da título al libro, se refiere a las vinculaciones (ataduras) afectivas y sociales de la persona; otro, presenta diversas situaciones sociales típicas dominadas por una nota común de miseria y también de intención testimonial.

Entre 1962 y 1974 aparece la parte más innovadora de su narrativa breve, en la que se sirve de las técnicas experimentales que por esos años están en boga. El tema de la mujer desvalida en la sociedad moderna es abordado de forma más directa y profunda: analiza los problemas humanos y sociales; desentraña las causas de su precaria situación social; denuncia la desigualdad hombre-mujer sin caer en la apología feminista... De este período son los relatos "Ya ni me acuerdo", "Variaciones sobre un tema", "Tarde de tedio" y "Retirada".

En 1978 hubo una primera edición de sus *Cuentos completos* a la que siguió otra en 1994: *Cuentos completos y un monólogo*. Los relatos no están ordenados con un criterio cronológico sino por temas. El conjunto es una buena muestra del abanico de asuntos que ha venido preocupando a la autora a lo largo de toda su carrera.

Después de 1974 ha ofrecido alguna otra muestra de su narrativa breve, como son los cuentos infantiles "El castillo de las tres murallas" (1981) y "El pastel del diablo" (1985) reunidos ambos en *Dos relatos fantásticos* (1986).

En los relatos de Carmen Martín Gaite contemplamos el desesperanzador espectáculo de un mundo solitario, incomunicado, en el que las zozobras son específicamente personales, intransferibles (es el individuo quien sufre en su impotencia y no el representante de un grupo o clase social). El prisma desde el que se observan estos comportamientos, sin embargo, es crítico y adquiere un valor testimonial y una dimensión casi social.

En el prólogo a la edición de los *Cuentos completos* de 1978, la propia autora enumeraba los motivos fundamentales de sus relatos: "el tema de la rutina, el de la oposición entre pueblo y ciudad, el de las primeras decepciones infantiles, el de la incomunicación, el del desacuerdo entra lo que se hace y lo que se sueña, el del miedo a la libertad...". Todos ellos pertenecen a campos muy próximos y remiten, en definitiva, al eterno problema del sufrimiento humano.

El *asunto* del relato "La tata" es muy sencillo: presenta el transcurrir de una noche cualquiera, a la hora de la cena de los niños, de una criada, procedente de provincias, que ha asumido su trabajo y su papel de niñera. En esta tarde-noche no ocurre nada relevante, nada fuera de lo cotidiano como es la "pelea" de la tata con los niños para que cenen, el desorden de la mesa con restos de la leche que ha escupido la niña, de jarabe, de juguetes... Los únicos detalles fuera de lo habitual han sido la visita de la portera con su hija vestida de Primera Comunión, que se mancha con una guinda (con el consiguiente enfado de la madre), y el relato de la muerte de un hombre en un banco que a la tata y al niño les tocó presenciar por la mañana.

Por tanto, el *complejo temático* del relato gira en torno a los pequeños y grandes acontecimientos de un día cualquiera de una niñera.

Es esa cotidianidad la que hace que se pueda considerar el relato como *realista* pues lo que se nos narra en él es algo que puede ocurrir en cualquier hogar de clase media que cuenta con recursos para mantener una chica que cuide a los niños.

En la época en que se sitúa el relato, años 60, constituía un fenómeno *social* frecuente la emigración de mujeres del pueblo a la ciudad para "servir" en ella a una familia, normalmente de clase media acomodada. Esa figura entrañable de la chica sumisa y

obediente, que esgrimía grandes dosis de paciencia con los niños de la casa, recibía el apelativo de "tata", vocablo que probablemente tiene su origen en un balbuceo infantil. Vivía en la casa y, como la protagonista del relato, cuando no estaban los "señores", si tenía miedo por su soledad en la casa, lo distraía "cansándose" para llegar rendida a la cama y volver a la faena al día siguiente.

Esta explotación de la criada "para todo" o niñera duró hasta los años 70 y, según la propia Carmen Martín Gaite, era la consecuencia de las diferencias económicas entre las clases rurales empobrecidas frente a la burguesía naciente. Esto conlleva el que esas trabajadoras apenas exigieran un salario adecuado y que aceptaran las tareas más duras. Socialmente se consideraba que el hecho de darles cama y comida ya era un privilegio y casi un lujo pues en su lugar de origen el trabajo era más duro y nada remunerado ya que lo realizaban para la escasa hacienda de la familia.

Indudablemente el *personaje principal* de este relato es la "tata" de la que sabemos el nombre, Asunción, al final del mismo cuando la señora se comunica con ella por teléfono para saber si había llamado alguien. La tata está caracterizada como una chica inocente, candorosa, conforme con su situación como puede apreciarse cuando la portera le pregunta que qué tal con su señora y ella le contesta que bien, a pesar de que esta le ha reñido por la mañana y ella se ha "dado un sofocón a llorar". Su bondad natural se aprecia también al pegarle la portera a su hija por haberse manchado el traje de comunión y ella decirle "pobrecita, no la haga llorar más, que ha sido sin querer", y en la paciencia con que soporta las impertinencias de los niños de la casa.

Estos niños, Luis Alberto y Cristina, también son personajes importantes pues sin ellos la tata no tendría razón de ser. La niña es casi un bebé y no quiere comer porque parece que le duelen las muelas: escupe la leche, no quiere dormir, balbucea palabras ininteligibles para la tata pero no para su hermano que hace de "traductor" de sus deseos, y llora abrazada a la chica. El niño es desenvuelto y atrevido y presume de que él ya come solo porque es mayor. Pide cosas a la tata como ver la caja que esta tenía ayer, que le cuente cuentos o cosas de su pueblo para dormir... y hace las travesuras típicas de un niño de su edad la cual, aunque no se dice en el relato, puede rondar los cinco o seis años.

Como *personajes secundarios* habría que citar a la "señora", que también forma parte, como los niños, del mundo de la tata, y de la que no se dice el nombre porque, con su actitud, representa a todas las "señoras" o "señoritas" de la época que tienen un comportamiento despectivo con las criadas y solo se dirigen a ellas para regañarlas (como en este caso por haber permitido que el niño viera a un muerto) o para darles instrucciones sobre el orden de la casa y de los niños cuando ella no está (recoger los toldos de la terraza, cerrar bien el gas y hacer que el niño se acueste aunque llore). De ella solo se dice en el relato que "saca mucho genio algunas veces" y que "a esta señorita no se la puede contestar" (según la portera), características ambas que suelen ser habituales en quien se sabe en una posición de superioridad.

La portera que visita la casa con su hija de Primera Comunión es otro personaje secundario que sirve para caracterizar a la tata (pues con ella la chica se explaya acerca de los acontecimientos del día y de cómo se siente en la casa) y a los señores de los que dice que son muy "buenos". Es la típica portera que está al tanto de lo que ocurre en la casa y en el barrio, cosa que facilita su trabajo pues la pone en contacto continuo con la gente. Ha ido a la casa con su "niña" para que la vean los señores y le den dinero: "No es que lo haga por eso, pero por lo menos si entre lo de unos y otros saco para el traje...". Ya que los señores no están, y ante la invitación de la tata, aprovecha para enterarse de cosas de la casa y de fuera de ella. Pero mientras, la niña, acepta un bombón que le da Luis Alberto y el licor del bombón le mancha el vestido de comunión lo que provoca las iras de su madre que la pega y exclama: "¡Qué asco de críos, chica! Yo no sé cómo tenis humor de meteros a servir".

Este "relato de la cotidianidad" de una criada se *estructura* en tres tiempos o momentos: el de la cena de los niños, con sus impertinencias, que prueban la paciencia de la nueva niñera y que serviría de *introducción*; el de la visita de la portera con su hija donde se nos informa de cómo es la señora y de lo que le ha pasado por la mañana a la tata cuando fue de compra con el niño (presenciaron la muerte de un anciano del asilo y la tata tuvo que quedarse hasta que vinieron los del Juzgado a tomarle declaración), que constituiría el *nudo* de la historia y que termina bruscamente al mancharse el vestido

la hija de la portera; y, por último, la *conclusión* que se produce en el momento de acostar a los niños, lo que no resulta fácil en el caso de Luis Alberto: la llamada telefónica de la señora para "pasar revista" a la situación de la casa corta el relato de la tata sobre su vida en el pueblo y sirve para que todo quede después en silencio y esta se retire a su habitación no sin antes salir a la terraza a observar un poco la vida de otras gentes y así no sentirse tan sola.

En estos tres tiempos o momentos de la "tata", las *formas textuales* predominantes son la narración y el diálogo; la descripción tiene una presencia testimonial en la enumeración de los objetos diseminados y en desorden sobre la mesa (probablemente de la cocina), en el atuendo del hombre muerto por la mañana y en lo que ve la tata por la noche desde la terraza: la calle y más terrazas. La narración es rápida pues solo sirve para contextualizar los movimientos y actitudes de los personajes ya que el diálogo, vivo y espontáneo, caracteriza perfectamente a estos y a su sentido en el relato.

El *título* del cuento, "La tata", "connota, desde las primeras alusiones a esa infantil denominación, cierto matiz de afecto y de normalidad, aunque se clasifique con ironía a ese grupo marginado de la sociedad. La protagonista ha aceptado y ha asumido, sin ningún tipo de resentimiento, este apelativo, de tal modo que cuando se dirige a los niños, ella misma sustituye el pronombre personal sujeto por el de *la tata*"[298]. También al lector familiarizado con ese apelativo, le llama la atención que la autora dedique un relato a un tipo de mujer que, en muchos casos, sustituyó a la figura materna en los recuerdos infantiles de más de una generación.

El *narrador omnisciente* que nos presenta esta "intrahistoria" de unos años en que la figura de la tata formaba parte más o menos considerada de algunos hogares españoles, utiliza la *tercera persona* en la contextualización de personajes y ambientes. Esta especie de secuencia de la vida cotidiana de una "sirvienta" (denominación menos entrañable que la de tata pero que también era usual en la época) hace coincidir el tiempo de la acción narrativa con el tiempo cronológico de la historia, excepto en el suceso del anciano muerto

[298] DE LA PUENTE SAMANIEGO, Pilar, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaite,* Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994, página 166.

que se cuenta de forma retrospectiva pues había ocurrido por la mañana.

En cuanto a los *enclaves espaciales* del relato, la ciudad donde transcurre la acción es Madrid (la portera habla de que ha ido a Cuatro Caminos con su hija), en una casa de pisos típica de ciudad, con un patio interior y una terraza desde donde se ven otras terrazas y la calle por donde circulan unos "autobuses que pasaban encendidos". Sabemos, además, que la protagonista procede de un pueblo por la conversación que tiene esta con el niño cuando le pide que le cuente cosas del mismo. El nombre del pueblo no se menciona pero parece ser un pueblo de montaña en el que en invierno bajan lobos.

El *lenguaje* del cuento es sencillo y directo por parte del narrador, a tono con la expresividad coloquial de los diálogos de la tata con la portera, y se da una recreación del habla infantil que potencia el aspecto doméstico del relato. En consonancia con este lenguaje, los *recursos literarios* son también sencillos y muy gráficos predominando las *comparaciones* ("una fila de cerillas que estaban como soldaditos muertos sobre el hule de cuadros", "por el traqueteo del ascensor que reptaba pegado a la pared como un encapuchado", "la cara como si fuese de gomas", "el sueño le venía cayendo... como un alud"...). También podríamos localizar algunas *personificaciones* (el ascensor "reptaba pegado a la pared", "el sueño le venía cayendo vertical y fulminante", "los pies y la espalda se lo pedían"...) y dos *metáforas* populares ("la carne se me pone de gallina", "armaron una perra terrible") muy adecuadas al lenguaje coloquial que emplea la tata.

Como *conclusión* decir que el relato de Carmen Martín Gaite ilustra a la perfección la capacidad de la autora para recrear ambientes interiores, cotidianos, que tienen un trasfondo crítico hacia ciertos usos y costumbres sociales que son reflejo de un momento histórico, el de la época en que se escribe el cuento, al que ella no ataca directamente sino a través de la existencia de figuras como la "tata", un personaje entrañable y profundamente humano.

La chusma[299]

PROCEDÍAN todos de otras tierras y en el pueblo les llamaban "la chusma". Hacía poco que se explotaban las minas de las vertientes de Laguna Grande, y aquellas gentes mineras invadieron el pueblo. Eran en su mayoría familias compuestas de numerosos hijos, y vivían en la parte vieja del pueblo, en pajares habilitados primariamente: arracimados, chillones, con fama de pendencieros. En realidad eran gentes pacíficas, incluso apáticas, resignadas. Excepto el día de paga, en el que se iban a la taberna del Guayo, a la del Pinto o a la de María Antonia Luque, con el dinero fresco, y donde se emborrachaban y acababan a navajazos.

Ellos, naturalmente, se pasaban el día en los pozos o en el lavadero de la mina. Mientras, sus mujeres trajinaban afanosamente bajo el sol o la lluvia, rodeadas de niños de todas las edades; o porfiaban con el de la tienda para que les fiase el aceite, las patatas o el pan; o lavaban en el río, a las afueras, en las pozas que se formaban bajo el puente romano; o lloraban a gritos cuando cualquier calamidad les afligía. Esto último, con bastante frecuencia.

Entre los de la "chusma" había una familia llamada los "Galgos". No eran diferentes a los otros, excepto, quizá, en que, por lo general, el padre no solía emborracharse. Tenían nueve hijos, desde los dos hasta los dieciséis años. Los dos mayores, que se llamaban Miguel y Félix, también empleados en la mina. Luego, les seguía Fabián, que era de mi edad.

No sé, realmente, cómo empezó mi amistad con Fabián. Quizá porque a él también le gustaba rondar por las tardes, con el sol, por la parte de la tapia trasera del cementerio viejo. O porque amaba los perros vagabundos, o porque también coleccionaba piedras suavizadas por el río: negras, redondas y lucientes como monedas de un tiempo remoto. El caso es que Fabián y yo solíamos encontrarnos, al atardecer, junto a la tapia desconchada del cementerio, y que platicábamos allí tiempo y tiempo. Fabián era un niño muy moreno y pacífico, de pómulos anchos y de voz lenta, como ululante. Tosía muy a menudo, lo que a mí no me extrañaba, pero un día una criada de casa de mi abuelo, me vio con él y me chilló:

-¡Ándate con ojo, no te peguen la dolencia...! ¡Que no se entere tu abuelo!

[299] *Chusma*: conjunto de gente baja y despreciable.

Con esto, comprendí que aquella compañía estaba prohibida, y que debía mantenerla oculta.

Aquel invierno se decidió que siguiera en el campo, con el abuelo, lo que me alegraba. En parte porque no me gustaba ir al colegio, y en parte porque la tierra tiraba de mí de un modo profundo y misterioso. Mi rara amistad con Fabián continuó, como en el verano. Pero era el caso que sólo fue una amistad "de hora de la siesta", y que el resto del día nos ignorábamos.

En el pueblo no se comía más pescado que las truchas del río, y algún barbo que otro. Sin embargo, la víspera de Navidad, llegaban por el camino alto unos hombres montados en unos burros y cargados con grandes banastas. Aquel año los vimos llegar entre la nieve. Las criadas de casa salieron corriendo hacia ellos, con cestas de mimbre, chillando y riendo como tenían por costumbre para cualquier cosa fuera de lo corriente. Los hombres del camino traían en las banastas -quién sabía desde dónde -algo insólito y maravilloso en aquellas tierras: pescado fresco. Sobre todo, lo que maravillaba eran los besugos, en grandes cantidades, de color rojizo dorado, brillando al sol entre la nieve, en la mañana fría. Yo seguía a las criadas saltando y gritando como ellas. Me gustaba oír sus regateos, ver sus manotazos, las bromas y las veras que se llevaban con aquellos hombres. En aquellas tierras, tan lejanas del mar, el pescado era algo maravilloso. Y ellos sabían que se gustaba celebrar la Nochebuena cenando besugo asado.

-Hemos vendido el mayor besugo del mundo -dijo entonces uno de los pescaderos -. Era una pieza como de aquí allá. ¿Sabéis a quién? A un minero. A una de esas negras ratas, ha sido.

-¿A quién? - preguntaron las chicas, extrañadas.

-A uno que llaman el "Galgo"-contestó el otro-. Estaba allí, con todos sus hijos alrededor. ¡Buen festín tendrán esta noche! Te juro que podría montar en el lomo del besugo a toda la chiquillería, y aún sobraría la cola.

-¡Anda con los "Galgos"! - dijo Emiliana, una de las chicas -. ¡Esos muertos de hambre!

Yo me acordé de mi amigo Fabián. Nunca se me hubiera ocurrido, hasta aquel momento, que podía pasar hambre.

Aquella noche el abuelo invitaba a su mesa al médico del pueblo, porque no tenía parientes y vivía solo. También venía el maestro, con su mujer y sus dos hijos. Y en la cocina se reunían lo menos quince familiares de las chicas.

El médico fue el primero en llegar. Yo le conocía poco y había oído decir a las criadas que siempre estaba borracho. Era un hombre alto y grueso, de cabello rojizo y dientes negros. Olía mucho a colonia y vestía un traje muy rozado, aunque se notaba recién sacado del arca, pues olía a alcanfor[300]. Sus manos eran grandes y brutales y su voz ronca (las criadas decían que del aguardiente). Todo el tiempo lo pasó quejándose del pueblo, mientras el abuelo le escuchaba como distraído. El maestro y su familia, todos ellos pálidos, delgados y muy tímidos, apenas se atrevían a decir palabra.

Aún no nos habíamos sentado a la mesa cuando llamaron al médico. Una criada dio el recado, aguantándose las ganas de reír.

-Señor, que, ¿sabe usted?, unos que les dicen "los Galgos"... de la chusma ésa de mineros, pues señor, que compraron besugo *pa* cenar, y que al padre le pasa algo, que se ahoga... ¿sabe usted? Una espina se ha tragado y le ha quedado atravesada en la garganta. Si podrá ir, dicen, don Amador...

Don Amador, que era el médico, se levantó de mala gana. Le habían estropeado el aperitivo, y se le notaba lo a regañadientes que se echó la capa por encima. Le seguí hasta la puerta, y vi en el vestíbulo a Fabián, llorando. Su pecho se levantaba, lleno de sollozos.

Me acerqué a él, que al verme me dijo:

-Se ahoga padre, ¿sabes?

Me dio un gran pesar oírle. Les vi perderse en la oscuridad, con su farolillo de tormentas, y me volví al comedor, con el corazón en un puño.

Pasó mucho rato y el médico no volvía. Yo notaba que el abuelo estaba impaciente. Al fin, de larga que era la espera, tuvimos que sentarnos a cenar. No sé por qué, yo estaba triste, y parecía que también había tristeza a mi alrededor. Por otra parte, de mi abuelo no se podía decir que fuese un hombre alegre ni hablador, y del maestro aún se podía esperar menos.

El médico volvió cuando iban a servir los postres. Estaba muy contento, coloreado y voceador. Parecía que hubiese bebido. Su alegría resultaba extraña: era como una corriente de aire que se nos hubiera colado desde alguna parte. Se sentó y comió de todo, con voracidad. Yo le miraba y sentía un raro malestar. También mi abuelo estaba serio y en silencio, y la mujer del maestro miraba la punta de

[300] *Alcanfor*: sustancia sólida, blanca y cristalina de olor fuerte que se usa para preservar la ropa de la polilla y en medicina e industria.

sus uñas como con vergüenza. El médico se sirvió varias veces vino de todas clases y repitió de cuantos platos había. Ya sabíamos que era grosero, pero hasta aquel momento procuró disimularlo. Comía con la boca llena y parecía que a cada bocado se tragase toda la tierra. Poco a poco se animaba más y más, y, al fin, explicó:

-Ha estado bien la cosa. Esos "Galgos"... ¡Ja, ja, ja!

Y lo contó. Dijo:

-Estaban allí, todos alrededor, la familia entera, ¡malditos sean! ¡Chusma asquerosa! ¡Así revienten! ¡Y cómo se reproducen! ¡Tiña y miseria, a donde van ellos! Pues estaban así: el "Galgo", con la boca de par en par, amoratado... Yo, en cuanto le vi la espina, me dije: "Ésta es buena ocasión". Y digo: "¿Os acordáis que me debéis doscientas cincuenta pesetas?" Se quedaron como el papel. "Pues hasta que no me las paguéis no saco la espina." ¡Ja, ja!

Aún contó más. Pero yo no le oía. Algo me subía por la garganta, y le pedí permiso al abuelo para retirarme.

En la cocina estaban comentando lo del médico.

-¡Ay, pobrecillos! -decía Emiliana-. Con esta noche de nieve, salieron los chavales de casa en casa, a por las pesetas...

Lo contaron los hermanos de Teodosia, la cocinera, que acababa de llegar para la cena, aún con nieve en los hombros.

-El mala entraña, así lo ha tenido al pobre "Galgo", con la boca abierta como un capazo, qué sé yo el tiempo...

-¿Y las han reunido? -preguntó Lucas, el aparcero[301] mayor.

El hermano pequeño de Teodosia asintió: -Unos y otros... han ido recogiendo...

Salí con una sensación amarga y nueva. Aún se oía la voz de don Amador, contando su historia.

Era muy tarde cuando el médico se fue. Se había emborrachado a conciencia y al cruzar el puente, sobre el río crecido, se tambaleó y cayó al agua. Nadie se enteró ni oyó sus gritos. Amaneció ahogado, más allá de Valle Tinto, como un tronco derribado, preso entre unas rocas, bajo las aguas negruzcas y viscosas del Agaro.

Ana María Matute[302]

[301] *Aparcero*: persona que tiene aparcería con otra u otras. *Aparcería*: trata que establecen el propietario de una explotación agrícola o ganadera y quien la trabaja sobre el producto de la misma.

[302] En *Historias de la Artámila*, Barcelona, Destino, 1987. Páginas 51 a 56.

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. Biobibliografía de la autora.
1.2. Su narrativa breve: características.

2. Análisis de la historia
2.1. Determinación de la historia o asunto que se cuenta.
2.2. Formulación del tema o complejo temático.
2.3. Cuestión social que se plantea en el relato.

3. Análisis de los personajes
3.1. Personajes principales: su caracterización.
3.2. Personajes secundarios: caracterización e importancia en el desarrollo de la intriga.

4. Análisis del discurso
4.1. Determinación de la introducción, desarrollo y desenlace.
4.2. Formas textuales empleadas: narración, descripción, diálogo...
4.3. El título: su significado y función.
4.4. Modalización o punto de vista: tipo de narrador, persona o personas narrativas.
4.5. Espacio y tiempo: su importancia en el contenido del relato.
4.6. Lenguaje y estilo: recursos estilísticos y literarios.

5. Conclusión

Comentario

Ana María Matute nace en Barcelona en 1926; es la segunda de cinco hermanos. Por necesidades del negocio de su padre, la familia tiene que pasar largas temporadas en Madrid cada año lo que provoca en la autora cierto desarraigo. En verano solían ir a Mansilla de la Sierra (Logroño).

Su afición a la literatura es muy temprana. A los cinco años escribe un cuento y lo ilustra; a los diez compone una revista en la que da muestra de sus actitudes para la narración y el dibujo. Con solo dieciséis años escribe su primera novela *Pequeño teatro*, que pretende ser una representación, algo paródica, de la vida humana, y con la que atrae la atención de Ignacio Agustí, que le ofrece un contrato. Pero la obra no se publica hasta que gana con ella el Premio Planeta en 1954.

En 1952 se casa con el escritor Ramón Eugenio de Goicoechea. Se instalan en Madrid, frecuentan las tertulias y llevan una vida inestable, acosados por problemas económicos. Tienen un hijo y se separan en 1963.

Prácticamente toda la producción de Ana María Matute se concentra entre 1948 y 1971. Después de publicar *La torre vigía* sufre una fuerte depresión que le lleva a abandonar la literatura y a retirarse de la vida pública. Reaparece en 1990 con *La Virgen de Antioquia y otros relatos*.

La novelista barcelonesa ha recibido toda clase de premios: el Café Gijón en 1952 con *Fiesta al noroeste*; el Planeta en 1954 con *Pequeño teatro*; el de la Crítica en 1958 y el Nacional de Literatura en 1959 con *Los hijos muertos*; el Nadal en 1959 con *Primera memoria*, el Nacional de literatura infantil en 1965 con *El polizón de Ulises*, el Fastenraht de la Academia en 1969 con *Los soldados lloran de noche*.... Incluso fue propuesta para el Nobel. Sus obras han sido traducidas a más de veinte lenguas.

Ha viajado por muchos países, a menudo para dar cursos y conferencias. Especialmente intensa ha sido su actividad en las universidades norteamericanas. En 1996 fue elegida miembro de la Real Academia; leyó su discurso de ingreso en diciembre de 1997.

Los Abel es la primera novela de la autora; se publicó en 1948. Con el mito cainita (tema obsesivo de la novelista) como telón de fondo, y en medio de un bronco ambiente rural, se narra la historia de los siete hijos de una familia burguesa venida a menos, dos de los cuales, Tito y Aldo, muestran una rivalidad que acaba en un crimen fratricida. La novela refleja la atmósfera española inmediatamente posterior a la guerra civil, enfoque que se mantendrá constante a lo largo de la

primera producción novelística de Ana María Matute y que fue común a otros representantes de su generación, la de "los niños de la guerra" o "de los niños asombrados.

La segunda novela publicada, *Fiesta al noroeste* (1953), vuelve a las asperezas del mundo rural y al enfrentamiento entre hermanos. Esta obra tuvo un notable éxito editorial y significó su afianzamiento como escritora.

Los hijos muertos (1958) es la novela más extensa y ambiciosa de la autora. Con ella se aproxima a la realidad histórica de España para ofrecer, a lo largo de dos generaciones, un amplio panorama de la guerra y de la posguerra, de la lucha sangrienta entre los dos bandos y de las secuelas que deja en los vencedores y vencidos, y en los hijos de unos y otros, testigos prematuros de la muerte y la destrucción, condenados a una trayectoria vital frustrada de antemano.

Instalada ya en una postura decididamente crítica, Ana María Matute empieza a escribir en 1959 la trilogía *Los mercaderes* que completará en unos diez años. Integrada por *Primera memoria*, *Los soldados lloran de noche* y *La trampa*, gozó de un gran éxito en su época. Suele considerarse que, con este conjunto, llega a su cenit la carrera de la novelista barcelonesa.

Con *La torre vigía* (1971) la novelista elige la ruta de una fantasía poética que encubre verdades profundas. Enmarcada en la Alta Edad Media, en una atmósfera imprecisa y misteriosa, es una novela de aprendizaje, escrita en primera persona, en la que vemos cómo un adolescente que se inicia en el mundo caballeresco va recorriendo el camino de perfección que conduce a su meta. Figura clave es el vigía de la torre del castillo de Mohl, que le alecciona en la filosofía del desprendimiento.

Mucho tiempo después, Ana María Matute reaparece con una extensa novela que tenía escrita desde hacía años y que por fin se decide a revisar: *Olvidado rey Gudú* (1996). Con fantasía desbordante, narra la creación, apogeo y desintegración de un fabuloso reino medieval. En este "inmenso cuento de hadas" subyace una verdad universal, perfectamente válida en nuestros días, que es que las relaciones humanas están presididas por los mismos instintos violentos que vemos en la fábula.

Las novelas de Ana María Matute no están exentas de compromiso social, si bien es cierto que no se adscriben explícitamente a ninguna ideología política. Partiendo de la visión realista imperante en la literatura de su tiempo, logró desarrollar un estilo personal que se adentró en lo imaginativo y configuró un mundo lírico y sensorial, emocional y delicado. Como dice Alicia Redondo[303], "la autora, a lo largo de sus novelas y cuentos, se ha propuesto, consciente o inconscientemente, ser la voz de los silenciados y dar cuenta de todo su dolor y para ello ha elaborado una obra de ficción que encierra un mundo imaginario propio y, a la vez, es una inestimable crónica de la terrible época que le tocó vivir".

Por otra parte, desde los primeros años hasta la etapa más reciente, una buena parte de la obra de Ana María Matute pertenece a la modalidad de *narrativa breve*, que algunos críticos han valorado por encima de sus novelas. El estilo poemático de su obra se impone más decididamente en los cuentos, propiciado sin duda por la especial intensidad que exige el género. Frente a los enfoques realistas de sus narraciones extensas, las cortas se mueven a menudo en las coordenadas de lo irreal y fantástico.

Las narraciones breves de Matute (nueve volúmenes en total) confirman su dominio en ese campo, su virtuosismo en el manejo de los elementos narrativos elementales y la sutil técnica en el uso de la intriga.

La autora tiene un especial interés por los niños, hacia los que muestra un comprensión y una ternura sin límites. Sabe tocar la fibra emotiva del lector al mostrar el sufrimiento de esas criaturas inocentes de una sensibilidad a flor de piel incompatible con la realidad de los adultos. En torno a ellas suele rondar la sombra de la muerte. Otro colectivo muy querido de Ana María Matute es el de las pobres gentes que viven humildemente resignadas a su suerte. Recurre casi siempre a los escenarios rurales con los que entró en contacto en sus primeros veraneos en Mansilla de la Sierra, transformada en la ficción en Artámila. Le atraen los escenarios pueblerinos sórdidos, broncos. No es raro hallar en sus cuentos al "bueno" y al "malo". El primero, pobre, humilde, sufrido; el otro, no

[303] REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Ana María Matute*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, página 57.

tan pobre, endurecido, egoísta, representante de una burguesía con carrera o dinero.

Su primer libro de relatos es *Los niños tontos* (1956), un bello conjunto de breves estampas poéticas, de prosa impresionista, en las que funde el más delicado lirismo con la más alucinante fuerza trágica.

Vienen luego otras colecciones, también en la línea poemática, pero con mayor desarrollo de los elementos narrativos y del diálogo, hasta alcanzar alguna vez los límites de la novela corta: *El tiempo* (1957); *Historias de la Artámila* (1961), a la que pertenece el relato que analizaremos; *Tres y un sueño* (1961), conjunto de relatos en los que Ana María Matute introduce en su obra y reaviva en la literatura española las narraciones fantásticas que tanto juego habían de dar en años sucesivos; *El arrepentido y otras narraciones* (1961) y *Algunos muchachos* (1968), que suele considerarse la de mayor interés. En ella, según Alicia Redondo[304] "nos habla de niñas malas y buenas a la vez, y de buenos y malos muchachos, víctimas-verdugos de los adultos que llevan dentro de sí mismos todos los mundos del mundo".

Años más tarde, en *La Virgen de Antioquia y otros relatos* (1990), recoge un cuento nuevo junto a otros ya publicados. El último libro que ha aparecido a nombre de la autora, *Casa de juegos prohibidos* (1997), contiene una selección narrativa sobre historias de niños destrozados por la guerra.

A partir de 1961, Ana María Matute publica en la revista "Destino", bajo el título *A la mitad del camino*, una serie de estampas en las que rememora, con nostalgia agridulce, episodios de su niñez en Mansilla. Luego se reúnen en un volumen: *El río* (1963). Estas breves narraciones líricas se aproximan mucho a los cuentos, con la particularidad de que están tejidas con materiales autobiográficos.

La autora ha escrito, además, numerosas narraciones destinadas a los niños: *El país de la pizarra* (1956); *Paulina, el mundo y las estrellas* (1960), que representa una elegía a la bondad e inocencia de la niñez; *El saltamontes verde* (1961); *El aprendiz* (1961); *Caballito loco* (1961); *Carnavalito* (1961); *El polizón de Ulises* (1964); y *Solo un pie descalzo*

[304] *Obra citada,* página 45.

(1983). Una de las características más señaladas de estos cuentos es la de los finales felices que contrastan con la nota trágica y pesimista con que se rematan el resto de las obras. Los personajes sufren también graves carencias pero al final acaban resolviéndose ya que la autora cree que esta clase de libros han de abrir el camino a la esperanza y apuntar hacia un mundo mejor.

Siguiendo la reseña crítica que sobre *Historias de la Artámila* realiza Alicia Redondo[305], los veintidós cuentos que componen el libro están presididos por títulos significativos, aunque muy breves, que se concentran en una sola palabra que suele ser un sustantivo común o propio, con artículo o sin él, lo que se puede valorar como una muestra más de la concisión que preside este conjunto de narraciones esencialistas. La organización narrativa suele ser bastante simétrica: comienzo con una breve secuencia de presentación del espacio-escenario en el que se va a desarrollar el cuento y de los personajes principales de la historia y breve desenlace que es la parte más cuidada de la narración y uno de los recursos compositivos más acertados.

Artámila (recreación literaria de Mansilla de la Sierra) es un espacio verdaderamente mítico para Matute, pues significa, por un lado, su contacto con el universo campesino, con su cultura y su libertad, y, por otro, es el espacio de su infancia que se ha mitificado en el recuerdo y se ha ido transformando en imágenes simbólicas. El río detrás de la casa de su abuelo no es un río sino *El Río*, que para la escritora se ha convertido en un claro símbolo de la vida humana, lo mismo que la casa del abuelo o el pueblo.

En la Artámila existen, fundamentalmente, tres espacios importantes poblados por personajes que aparecen bien diferenciados. En primer lugar, el pueblo, sus gentes, sus tierras, montañas y pinares; en segundo, la casa del abuelo, en la que está la familia, y, finalmente, el espacio motriz de la escritora en esta casa del abuelo: la cocina y las muchachas. Ese espacio femenino es el auténtico protagonista de muchos de estos cuentos.

La parte autobiográfica de los mismos es el marco y el eje que les da unidad; la autora suele ser la narradora habitual, pero esto no debe

[305] *Obra citada*, páginas 38 a 43.

hacernos olvidar que los verdaderos protagonistas son *los otros*. Entre los más significativos de estos *otros* están los forasteros de todo tipo: cómicos, alambradores, mineros, presos, vagabundos, guitarristas y pobres gentes en general, a los que el pueblo sistemáticamente rechaza.

La inmensa protesta social que revelan estos relatos tiene que ver más con la injusticia general de ricos frente a pobres que con la injusticia política de vencedores y vencidos que aparece más claramente, en cambio, en alguna de sus novelas. Es una injusticia antropológica porque de lo que se trata es de retratar formas de injusticia endémicas, que enfrentan a los que tienen con los que no tienen. Todos son culpables en estos relatos, también la narradora y sus hermanos, que tienen tanto que ocultar como los muchachos del pueblo, e incluso tanto como las personas adultas, aunque ella no lo supiera entonces y solo sea consciente después, en la edad adulta desde la que está narrando.

No obstante, el amor es el tesoro que late por debajo de todos estos cuentos y el que aparece como la auténtica llave de la felicidad de la vida. Solo este sentimiento hace tolerable la vida en un mundo duro al que se viene solo a trabajar, como dicen los campesinos de la Artámila. Tal es el mensaje unificador de todos estos relatos que se centran, especialmente, en el amor a los niños más desvalidos, a los que tanto se les arremete cuando son la verdadera esperanza de un mundo mejor. Ese amor está a veces escondido en los lugares aparentemente más inhóspitos, por ejemplo, en el perro vagabundo, en las tierras pobres de la Artámila y sus duras gentes, en los forasteros y, siempre, en los niños, a veces los más desheredados de entre los pobres pero que conservan, todavía, la fantasía y la capacidad de amar.

La *historia* que se cuenta en el relato que hemos seleccionado es la de una familia de las que en el pueblo de la narradora llaman "la chusma", gentes que vinieron a trabajar en las minas y vivían en la parte vieja del pueblo, en pajares. Esa familia, llamada los Galgos, estaba compuesta por el matrimonio y nueve hijos; en la Nochebuena compran un besugo grande y, cuando lo estaban comiendo, el padre se tragó una espina. Con ella estuvo a punto de ahogarse si no hubiese sido por la intervención del médico que acudió a la casa de mala gana y que amenazó a la familia con dejarlo morir si no le

pagaban lo que le debían. Los hijos fueron de casa en casa pidiendo para recaudar el dinero; el médico, al salir de la cena que el abuelo de la narradora había ofrecido a las "fuerzas vivas" del pueblo, borracho, cuando cruzaba el puente se tambaleó y cayó al agua. Amaneció ahogado.

El *tema* del cuento gira en torno a las consecuencias de dos "excesos": el de la familia de los Galgos cuya adquisición extraordinaria de un manjar navideño origina el percance del padre, y el de la borrachera del médico que ocasiona su muerte.

La *cuestión social* que se plantea en el texto gira en torno a ese grupo de familias que, buscando sobrevivir, acude al duro trabajo de las minas constituyendo un núcleo de miseria en los arrabales de la población y son despreciados por el resto de los habitantes de la misma. Viven hacinados, en lugares inapropiados y pasan hambre; un hambre que intentan distraer los hombres en la taberna y que convierte en una comida exquisita un simple besugo. Las espinas de este besugo harán peligrar la vida de un padre de familia; sus hijos se ven obligados a mendigar para poder pagar al médico que, a su pesar, le salva.

Como *personajes principales*, por ser los protagonistas del suceso que estructura el relato, habría que señalar a Fabián, a su padre y al médico. Fabián, amigo "a escondidas" de la narradora, es el tercer hijo de los nueve que tiene el patriarca de los Galgos. Amaba a los perros vagabundos, coleccionaba piedras del río y era moreno y pacífico; tosía a menudo, probablemente aquejado de la enfermedad de los mineros a pesar de que él, por su edad, todavía no trabajaba en la mina. Al padre solo se le caracteriza por el hecho de que, a diferencia de otros mineros, no solía emborracharse; pero es el protagonista del incidente que retratará al médico como un hombre vil e insolidario al no querer quitarle la espina hasta que la familia le pague lo que le debe. Este médico, Don Amador, siempre estaba borracho, según las criadas. Se le describe como un hombre alto y grueso, de cabello rojizo y dientes negros, que olía mucho a colonia y vestía un traje muy rozado.

Entre los *personajes secundarios* se puede distinguir dos bloques: el de la gente del pueblo, algunos de ellos de clase acomodada, como el abuelo de la narradora, que reúne en su mesa de Nochebuena al

médico y al maestro, y otros más humildes, como las criadas; y el de la "chusma", personas en el umbral de la miseria que han venido a trabajar en la mina y que son despreciados por causa de ese recelo que existe en el medio rural hacia todo lo foráneo, hacia todo aquel que consideran un invasor. A este segundo bloque pertenece la familia de los Galgos, la cual, a pesar de su pobreza y necesidad, hace un extraordinario por Navidad: comprar un gran besugo para sus once miembros. Ya hemos mencionado las consecuencias de este "exceso".

El relato se *estructura* en las tres partes clásicas: una *introducción*, que abarca los dos primeros párrafos, donde se habla de los que en el pueblo llaman "la chusma", familias de mineros con muchos hijos que viven en pajares y que tienen "fama de pendencieros" porque aunque la mayoría eran gente pacífica, algunos "el día de paga" se iban a las tabernas y allí, cuando se emborrachaban, "acababan a navajazos"; un *nudo* que llegaría hasta el último párrafo donde la narradora nos cuenta su amistad, a escondidas, con Fabián, el hijo de una de las familias marginadas, y en el que se desarrolla el suceso del besugo y la reacción del médico; y el *desenlace*, la muerte del médico al cruzar el puente a causa de su borrachera después de la cena. Este desenlace se presenta, a los ojos del lector, como el justo castigo a la perversidad de un hombre que antepone su desprecio hacia determinadas personas a su profesión de salvar vidas humanas sin condiciones.

La *forma textual* dominante es la *narración* porque a través de ella conocemos detalles de la historia que se cuenta sobre la "chusma", la amistad de la narradora con uno de sus componentes, la cena de Nochebuena en casa del abuelo de esta, la importancia del pescado, su carácter de "comida especial" en un lugar donde este alimento no existe, la contrariedad del médico por tener que atender a un enfermo cuando estaba tan a gusto bebiendo... Pero por medio del *diálogo* también conocemos algunos detalles de la historia. Así, una criada le dice a la narradora, al verla con Fabián, que tenga cuidado no sea que este le pegue "la dolencia" (la enfermedad de los mineros); uno de los vendedores de pescado notifica a las criadas que ha vendido un besugo enorme a un minero; otra criada es la encargada de decirle a Don Amador, el médico, que "unos que les dicen los Galgos" han venido a buscarle porque el padre se ahoga con una espina (el mismo médico contará después cómo dilata su atención sanitaria); y,

finalmente, en la cocina, los criados comentan lo que ha tenido que hacer la familia para conseguir que el médico atendiera al padre.

El verdadero sentido de la historia es presentar la opinión del pueblo hacia esos que llaman "la chusma" y que da *título* al relato. Tan despreciables son para todos que hasta el médico muestra una crueldad extrema con uno de ellos y comenta después, ufano, su "proeza" al no atenderle inmediatamente. Solo dos niños, la narradora y Fabián, son capaces de anteponer su amistad, aunque solo sea una amistad "de hora de la siesta", al desprecio hacia una clase social que, para los mayores, es la más baja y "peligrosa". Detrás de este desprecio parece latir el miedo a lo nuevo, a lo extraño, que domina el entorno rural. De hecho, al final, los criados sienten lástima por la familia de los Galgos y juzgan al médico de "mala entraña" por haber tenido con la boca abierta al enfermo hasta que la familia reunió el dinero.

El suceso lo cuenta una *narradora observadora* que también actúa como personaje del mismo por su amistad con Fabián y por ser algo que ocurrió en el pueblo de su abuelo en donde se encontraba ella en las fiestas de Navidad. Parece como si los acontecimientos de los que habla hubiesen ocurrido en un pasado, en un momento de su vida que después recordará por el impacto que le produjo lo sucedido. Con su sencillez en el modo de exponerlo, Ana María Matute logra que el lector se sitúe en el punto de vista de la niña y comprenda su asombro ante la actitud de los mayores los cuales, con palabras o sin ellas (como en el caso del abuelo), desprecian a los que ellos llaman "muertos de hambre". Los sentimientos de esta niña-narradora cuando ve a su amigo Fabián llorar por su padre ("me volví al comedor con el corazón en un puño"), cuando oye al médico contar su felonía ("Algo me subía por la garganta y le pedí permiso al abuelo para retirarme"), o cuando oye en la cocina lo que tuvieron que hacer su amigo y hermanos, pedir "de casa en casa" ("salí con una sensación amarga y nueva"), nos hacen partícipes del desasosiego de un ser humano ante el dolor y la humillación de otros seres humanos causados por una situación "inhumana".

El relato se sitúa en un pueblo del interior de España (se dice que allí "no se comía más pescado que las truchas del río"), probablemente ese lugar, Mansilla de la Sierra, a donde la autora solía acudir en verano, y se habla de un *espacio* concreto, "las minas de las

vertientes de Laguna grande", que tiene importancia para la historia pues justifica la llegada de "la chusma", gentes mineras que "invadieron el pueblo". Como relato que posiblemente procede de los recuerdos infantiles de Ana María Matute, podemos situarlo en un *tiempo* no muy lejano a la guerra civil cuando las explotaciones mineras y las personas que se congregaban alrededor de ellas eran algo frecuente en la geografía española.

Por lo que respecta al *lenguaje* y al *estilo*, domina la sencillez en el relato adecuada al punto de vista infantil de la narradora. Los diálogos, vivos y coloquiales, ilustran muy bien el lenguaje de la gente del pueblo, con algún *vulgarismo* como "pa" (en lugar de "para"), *metáforas* como "negras ratas" (aludiendo a los mineros), *imágenes* como "el mala entraña" (refiriéndose al médico), *comparaciones*, "con la boca abierta como un capazo" (cuando Teodosia cuenta cómo tuvo el médico al Galgo padre) e *hipérboles*: "Te juro que podría montar en el lomo del besugo a toda la chiquillería" (dice un pescadero sobre el besugo que han comprado los Galgos), "¡Esos muertos de hambre!" (responde una criada también refiriéndose a esa familia).

Pero la mayor parte de los *recursos estilísticos* corresponde a los fragmentos narrativos. Así, encontramos una *enumeración* en el segundo párrafo del texto que se refiere a las actividades de las mujeres de los mineros; menudean las *imágenes*, algunas de carácter popular ("dinero fresco", es decir, recién cobrado) y otras más poéticas ("los besugos... brillando al sol entre la nieve"); las *comparaciones* ("piedras... negras, redondas y lucientes como monedas de un tiempo remoto", "su alegría era como una corriente de aire que se nos hubiera colado desde alguna parte", "amaneció ahogado... como un tronco derribado...") y las *personificaciones* ("la tierra tiraba de mí de un modo profundo y misterioso", "su pecho se levantaba, lleno de sollozos"). También hay una *hipérbole* ("comía con la boca llena y parecía que a cada bocado se tragase la tierra") y varias *imprecaciones* del médico (¡Chusma asquerosa!, ¡Así revienten!...) que lo retratan como un ser más despreciable que la "chusma" a la que critica.

Como *conclusión* al análisis de este relato solo cabe decir que su autora logra impresionarnos con la sencillez con que presenta su particular denuncia social por el desprecio que sufre un grupo considerado como advenedizo, pero que realiza un trabajo necesario para la subsistencia de todos. Ciertamente, contrapone la figura del

médico como un ser deleznable frente a la de la familia de los Galgos, pobre gente que quiere celebrar la Nochebuena con una cena especial y que sufre las consecuencias de su natural "gula", pero es más que probable que ambos paradigmas fueran frecuentes en el momento histórico que rememora Ana María Matute, un momento donde las diferencias sociales, marcadas por el tipo de trabajo, eran muy acusadas.

La poseída

Marino alzó los ojos del café y se volvió con disimulo hacia las mesas del fondo. Como ya había presentido, casi temido, la muchacha estaba allí, con sus labios sin pintar y su carpeta de colores vivos, haciendo sitio en la mesa para dejarla sobre ella, examinando el interior de un pequeño monedero de plástico, porque tal vez no estaba segura de poder pagarse un desayuno. Era tan joven que aún faltaban varios años para que en su rostro hubiera rasgos definitivos. La nariz, la boca, los pómulos, eran casi del todo infantiles, y también sus cortos dedos con las uñas mordidas, pero no el gesto con que se ponía el cigarrillo en los labios, ni la mirada, fija en la puerta del bar, casi vidriosa a veces. Dormía mal, desde luego, tenía ojeras y estaba muy pálida, sin duda madrugaba para llegar a tiempo al bar y mentía diciendo que las clases empezaban muy temprano, y era probable que ni siquiera fuese al instituto. Cómo imaginar ese rostro en una fila de bancas, junto a una ventana, atento a las explicaciones de alguien.

Llegaba uno o dos minutos después de las nueve y se sentaba en la misma mesa. Él lo sabía y la esperaba, ya instalado en la barra, hojeando el periódico mientras tomaba el desayuno. La verdad es que ni siquiera tenía que pedirlo, y que eso le otorgaba una modesta certidumbre de estabilidad. Apenas cruzaba la puerta, el camarero ya se apresuraba a buscar el periódico del día para ofrecérselo y ponía en la cafetera un tazón de desayuno, saludándolo con una sonrisa de hospitalidad, casi de dulzura. Marino llevaba meses apareciendo a la misma hora en el bar y marchándose justo veinte minutos más tarde para volver a tiempo a la oficina, al reloj donde introducía una tarjeta plastificada con su foto, oyendo un seco chasquido como de absolución, las nueve y media en punto. Decían los otros que el reloj era él, que tenía en su alma una puntualidad de cristal líquido.

De nueve a nueve y media, las dimensiones del mundo se ceñían al camino entre la oficina y el bar. Habitar ese tiempo era tan

confortable como ser ciudadano de uno de esos principados centroeuropeos que tienen el tamaño de una aldea en la que todos se conocen y donde no hay pobreza ni ejército, sino tranquilos bancos con cuentas numeradas. Un país de aduanas benévolas; bastaba introducir la tarjeta magnética en la ranura del reloj para cruzar su frontera, y luego bajar a la calle y cruzar una plaza donde había árboles y un jardín con una fuente mediocre. Marino sabía exactamente a quién iba a ver en cada esquina y quién estaría ya en el bar cuando él entrara: empleados furtivos, señoras de cierta edad que mojaban con reverencia sus *croissants* en altos vasos de leche con cacao. Se trataba de gente tan familiar como desconocida, porque Marino no se la encontraba nunca en otros lugares de la ciudad, como si todos, también él, agotaran su existencia en la media hora del desayuno.

A aquel país casi nunca iban extranjeros. Y si llegaba alguno era difícil que los habituales lo notaran, ensimismados en la costumbre de saberse pocos e ignorados, tal vez felices. Por eso él tardó algunos días en advertir la presencia de la muchacha. Cuando la vio fue como si concluyera un lento proceso de saturación, semejante a ese goteo de un líquido incoloro en un vaso de agua al que de pronto añade un tono rojizo o azul que ni siquiera se insinuó hasta el instante en que aparece. Se fijó en ella un día sin sorpresa ninguna y tardó menos de diez minutos en enamorarse. Veinte minutos después, en la oficina, ya la había olvidado. Le hizo falta verla a la mañana siguiente para reconocer en sí mismo la dosis justa y letal de desgracia, la sensación de no ser joven y de haber perdido algo, una felicidad o plenitud de las que nada sabía, una noticia fugaz sobre un país adonde no iría nunca.

Sentado ante la barra, de espaldas a la puerta, Marino la sentía pasar a su lado, caminando hacia el fondo, tan indudable como un golpe de viento o como el curso de un río. El verano se había adelantado y todo el mundo llevaba camisas de manga corta, menos ella. El hombre a quien esperaba también parecía indiferente al calor. Vestía un traje marrón, de chaqueta ceñida y pantalón ligeramente acampanado, llevaba siempre chaqueta y corbata de nudo grueso y unas gafas de sol, incluso en las mañanas nubladas. Ella lo esperaba ávidamente cada segundo que tardaba en llegar. Se notaba que esperándolo no había dormido y que cuando iba hacia el bar la impulsaba el desesperado deseo de encontrarse allí con él, pero el hombre nunca llegaba antes que ella. La impuntualidad, la indiferencia, eran los privilegios de su hombría.

En el curso de dos o tres desayunos, Marino calculó la historia completa. El hombre tendría treinta y cinco o cuarenta años y la trataba con una frialdad exagerada o dictada por el disimulo. Estaba casado; en el dedo anular de la mano izquierda Marino había visto su anillo. Tendría hijos no mucho más jóvenes que ella, acaso un pequeño negocio no demasiado próspero, una *boutique* en los suburbios o un taller de aparatos de radio, y se iría a abrirlo en cuanto la dejara a ella en la parada de algún autobús, aliviado, un poco clandestino, permitiéndose una discreta sensación de libertad y de halago; quién a su edad no desea un asunto con una muchacha como ésa, quién lo obtiene.

Él le traía regalos. Paquetes pequeños, sobres con anillos baratos, suponía Marino, cosas así. Objetos fáciles de disimular que el tipo sacaba del bolsillo y deslizaba sobre la mesa con la mano cerrada y que desaparecían en seguida en el bolso o en la carpeta de la muchacha, como si nada más verse cada mañana se entretuvieran en un juego infantil. Marino los espiaba de soslayo pensando con suficiencia y envidia en la estupidez del amor. Algunas veces no se quedaban en el bar ni diez minutos. Una mañana, el hombre ni siquiera entró. Marino vio que la chica levantaba bruscamente los ojos, agrandados y enrojecidos por el insomnio, hacia la puerta de cristal. El hombre estaba parado en la calle, con las manos en los bolsillos, las gafas oscuras, la corbata floja, como si también él hubiera pasado una mala noche, y cuando supo que ella lo había visto le hizo una señal. Como una sonámbula, la chica se puso en pie, recogió su carpeta y su paquete de cigarrillos rubios y salió tras él.

-Otra vez se me ha ido sin pagar -le dijo el camarero.

-La invito yo -Marino a veces tenía inútiles arrebatos de audacia.

-No sabía que la conociera -el camarero lo miraba con una sospecha de reprobación.

-Ella tampoco lo sabe.

-Allá usted.

Marino, que padecía una ilimitada capacidad de vergüenza, pagó los cafés y se arrepintió instantáneamente, pero ya era tarde, siempre lo era cuando decidía hacer o no hacer algo, y ese día terminó de desayunar diez minutos antes de lo acostumbrado, y fichó de regreso en el reloj de la oficina a las nueve y veinticinco, hecho que no dejaron de anotar con agrado sus superiores inmediatos, y que a fin de mes debía suponerle un incremento casi imperceptible en su nómina. De igual modo, si al volver se retrasaba un solo minuto, el ordenador le descontaba una mínima parte proporcional de su sueldo,

y lo peor no era el perjuicio económico, difícil de advertir en una paga ya tan baja, sino el oprobio de saber que las impuntualidades más sutiles quedaban automáticamente registradas en su ficha personal. Por eso Marino prefería salir a desayunar con unos segundos de retraso, y volver con un margen de tranquilidad más amplio, un minuto o dos, y cuando daban las nueve treinta él ya estaba sentado en su mesa, ante su máquina de escribir, chupando un pequeño caramelo de menta, porque ya no fumaba, o sacándole punta a un lápiz hasta volverlo tan agudo como un bisturí. En la oficina había quien le llamaba en voz baja esquirol.

Marino pasó tres días sin atreverse a desayunar en el sitio de siempre. Se avergonzaba, casi enrojecía al recordar la cara con que lo había mirado el camarero cuando le pagó los cafés. Le había sonreído, pensaba, como adivinándole un vicio secreto; sin duda lo tomaba por uno de esos hombres maduros y sombríos que se apostan tras las tapias de los colegios de niñas. Esas cosas eran increíbles, pero ocurrían. Marino leía de vez en cuando sobre ellas en las crónicas de sucesos y en una revista de divulgación sanitaria a la que estaba suscrito.

Y también era espantosamente posible que el camarero, sin malicia, le hubiera hablado de él a la muchacha, lo cual crearía una situación singularmente vidriosa para todos; seguro que ella sospechaba algo y se burlaba, y el hombre podía tomar a Marino por un competidor, uno de esos espías famélicos del amor de los otros. De qué le sirve a uno forjarse una vida respetable, obtener un puesto de trabajo para siempre y cumplir sus horarios y sus obligaciones con fidelidad impoluta, si un solo gesto, si un antojo irreflexivo lo puede arrojar a la intemperie del descrédito. Durante tres días, provisionalmente desterrado de su bar de costumbre, Marino sobrevivió entre nueve y nueve y media a un desorden semejante al que provocan las riadas. Tardó más tiempo del debido en encontrar otra cafetería. El aire olía turbiamente a tabaco y a orines, el suelo estaba sucio de serrín, el café era lamentable, los *croissants* añejos, el público desconocido, los camareros hostiles. Así que volvió a la oficina con dolor de estómago y con tres minutos de retraso, y a la mañana siguiente cambió de bar, pero fue inútil, y el tercer día ni siquiera desayunó, sumido ya en el abandono enfermizo de la melancolía, como quien renuncia a toda disciplina y se entrega a la bebida. Pasó la aciaga media hora de su libertad dando vueltas por las calles próximas a la oficina, examinando desde fuera bares desconocidos, como un mendigo que si se atreve a entrar será expulsado, mirando rostros de muchachas

apresuradas que salían de los portales con carpetas de colores vivos asidas contra el pecho, sin verla nunca a ella, sin darse cuenta exacta de que la estaba buscando. A las diez y diecinueve minutos, después de subrayar con tinta roja el título de un expediente, decidió que se rendía a una doble evidencia: estaba enamorado y no había en la ciudad otro café como el que le daban en su bar de siempre.

Al día siguiente lo despertó la excitación del regreso, igual que cuando era más joven y no lo dejaba dormir la proximidad de un viaje. A las ocho menos tres minutos ya estaba en la oficina, antes que nadie, no como esos bohemios que aparecían jadeando y sin lavar a las ocho y cinco, mintiendo indisposiciones y disculpas. Marino los miraba con profunda piedad, con el alivio de no ser como ellos, y seguía afilando las puntas de sus lápices. Aquella mañana partió varias, si bien el prestigio menor que le había ganado su pericia en esa tarea se mantuvo inalterable, pues nadie se dio cuenta. Marino reprobaba el sacapuntas y usaba siempre, con delicado anacronismo, una cuchilla de afeitar.

A las ocho cincuenta y siete, contra su costumbre, ya se había puesto la chaqueta y cerrado con llave el cajón de su escritorio, donde guardaba los lápices y la cuchilla, así como varias gomas de borrar tinta y lápiz y un muestrario de grapas de diversos tamaños. A y cincuenta y nueve ya estaba al acecho frente al reloj digital de la oficina con su tarjeta perforada en la mano, esperando el instante justo en que aparecieran en la pantalla las nueve cero cero. Cuando vio por fin el deseado temblor rojizo de los números introdujo la tarjeta en la ranura con la misma gallarda exactitud con que hinca un torero las banderillas en la cerviz del animal. Pero Marino estaba enamorado y le era indiferente hasta su propia perfección.

La muchacha ya estaba en el bar, dulce patria recobrada que desplegó ante Marino sus mejores atributos, sus banderas más íntimas, su tal vez inmerecida clemencia. El camarero, en cuyo rostro no pudo descubrir Marino la más lejana seña de reprobación, se apresuró a servirle el café exactamente como a él le gustaba, muy corto, con la leche muy caliente, con una última gota de leche fría, y en cuanto a la tostada, nunca la había probado él más en su punto. Pero todo se volvió súbitamente inútil, porque el amor, como en la adolescencia, le había quitado el apetito.

La muchacha estaba sola en el bar y lo miraba. Sentada en su mesa de siempre, bebiendo con desgana su café, fumando, tan temprano, manchando circularmente con la taza las hojas de apuntes de su carpeta escolar. Más pálida y despeinada que nunca, con un sucio y

ceñido pantalón de raso amarillo y un basto jersey del que sobresalían con descuido los faldones de una camisa que debía pertenecer a un hombre mucho más alto que ella, el hombre que esa mañana ya no aparecería, el infiel. El pelo liso y descuidado le tapaba los ojos. Se mordía un mechón con sus agrietados labios rosa, extraviada en la inmóvil desesperación, en la soledad y el insomnio.

Cada vez que aparecía la silueta de alguien tras las cristaleras del bar la muchacha se erguía como si recobrara por un instante la conciencia. En realidad no había mirado a Marino, no parecía que pudiera mirar nada ni a nadie, tan sólo despertaban por un instante sus pupilas para permitirle comprobar de nuevo que quien ella esperaba ya no iba a venir. A las nueve y veinte se marchó. Olía casi intangiblemente a sudor tibio cuando pasó junto a Marino, que sólo se atrevió a volverse hacia ella cuando ya no pudo verla.

-Tengo una hija -le dijo amargamente el camarero-. Me da miedo que crezca. Ve uno tantas cosas.

Marino asintió con fervor. Merecer las confidencias del camarero, un desconocido, lo emocionaba intensamente, mucho más que el amor, sentimiento que ignoraba en gran parte.

Por la noche, hacia las diez, cuando volvía de un cursillo nocturno, vio desde el autobús a un hombre que le resultaba conocido. Antes de que su memoria terminara de reconocerlo ya lo había identificado el rencor. Caminaba solo, con las manos en los bolsillos y la chaqueta abierta, y la punta de su corbata sobresalía casi obscenamente bajo el chaleco marrón. Desde hacía años nadie que tuviera un poco de decencia llevaba tan largas patillas. Marino, sobresaltado, buscó en la acera a la muchacha, y al principio obtuvo la decepción y el alivio de no verla. El hombre quedó atrás, pero luego el autobús se detuvo en un semáforo y los mismos rostros que Marino había visto un minuto antes se repitieron sucesivamente, como si el tiempo retrocediera al pasado inmediato, sensación que con frecuencia inquietaba a Marino cuando iba en autobús.

Ahora sí que la vio. Caminaba tras él, vestida exactamente igual que por la mañana, con los faldones arrugados de la camisa cubriéndole los muslos, con la carpeta entre los brazos, más fatigada y pálida, más obstinada en la desesperación, como si no hubiera dejado de seguir al hombre y de buscarlo inútilmente desde las ocho de la mañana, despeinada, sonámbula bajo las luces de la noche, invulnerable a toda tregua o rendición. El hombre ni siquiera se volvía para mirarla o esperarla, tan seguro de su lealtad como de la de un perro maltratado, ajeno a ella, a todo. Se abrió el semáforo y Marino ya no los vio más.

-Ahí la tiene usted -le dijo a la mañana siguiente el camarero, señalándola sin disimulo-. Lleva media hora esperando. Alguien debería avisarle a su padre.

-Si lo tiene -dijo Marino. Imaginarla huérfana exageraba un poco turbiamente su amor.

-Asco de vida -sin que Marino lo pidiera, el camarero le entregó el periódico, doblado todavía, intacto. Estaba abriéndolo cuando un gesto de la muchacha lo estremeció de cobardía. Se había levantado y pareció mirarlo y caminar hacia él, llevando algo en la mano, un monedero o un estuche de lápices. Pero cuando llegó a la barra y se acodó en ella ya no lo miraba. Bajo el pelo, en los pómulos y en la frente, le brillaban gotas de sudor como pequeñas y fugaces cuentas de vidrio. Por primera vez Marino escuchó su voz cuando le pedía con urgencia un vaso de agua al camarero, tamborileando nerviosamente sobre el mármol con sus cortos dedos de uñas mordidas y pintadas. Ni su voz ni sus pupilas parecían pertenecerle: tal vez serían suyas muchos años más tarde, cuando no hubiera nada en su vida que no fuera irreparable.

Algunas cosas lo eran ya, temió Marino, viéndola ir hacia el lavabo; la soledad y el miedo, el insomnio. Sin duda el hombre del traje marrón había decidido no volver, se había disculpado ante ella con previsible cobardía y mentira, digno padre de nuevo, esposo arrepentido y culpable. Engañada, pensó Marino contemplando el breve pasillo que conducía a los lavabos, envilecida, abandonada. Llorando con las piernas abiertas en el retrete de un bar, temiendo acaso que no hubieran bastado, para ocultarlo todo, el sigilo y las diminutas píldoras blancas numeradas por días, como las lunas sucesivas de los calendarios. Eran las nueve y dieciséis y la muchacha aún no había salido. Haciendo como que leía el periódico, para evitar en el camarero cualquier sospecha de ingratitud, Marino vaticinó: «Cuando salga se habrá pintado los ojos y ya no llorará y será como si hubieran pasado cinco años y lo recordará todo desde muy lejos.»

A las nueve y veintiuno el camarero ya no reparaba en Marino, porque la barra se había llenado de gente, y la única mesa que quedaba vacía era la de la chica abandonada: una carpeta rosa con fotografías de cantantes y actores de televisión, una taza de café, un cenicero con una sola colilla en la que Marino creía distinguir huellas de lápiz de labios. Pero a Marino el amor también le borraba los detalles y era posible que la chica no se pintara los labios. Para distraer su impaciencia imaginaba secretas obligaciones femeninas, el ácido, el escondido olor de celulosa adherida a las ingles. Era como

estar espiando algo que no debía tras una puerta entornada, como oler su pelo o su jersey sin que ella lo supiera.

Pero nunca salía y el tiempo se desgranaba en la conciencia de Marino con el vertiginoso parpadeo con que se transfiguraban los números de los segundos en el reloj donde debía fichar al cabo de seis minutos, porque ya eran las nueve y veinticuatro, y aún debía pagar su desayuno y doblar el periódico y cruzar la plaza hasta el portal de su oficina y subir a ella en el ascensor, todo lo cual, en el mejor de los casos, y si se iba ahora mismo, le ocuparía más de cinco minutos, plazo arriesgado, pero ya imposible, porque el camarero, agobiado por el público, no le hacía ningún caso, y él no tenía suelto ni se atrevía a marcharse sin pagar el desayuno, y quién sabe si cuando a las y veintisiete llegara al portal no estaría bloqueado el ascensor, desgracia que le ocurría con alguna frecuencia.

El pasillo oscuro de los lavabos era como un reloj sin agujas. Marino calculó que la chica llevaba encerrada más de veinte minutos. En su trato con las fracciones menores del tiempo la gente suele actuar con una ciega inconsciencia. Armándose de audacia, Marino decidió que tenía ganas de orinar. A las nueve y veintiséis podría estar en la calle. Como última precaución observó al camarero: hablaba a voces con alguien mientras limpiaba la barra con un paño húmedo, y, de cualquier modo, nadie podría desconfiar del comportamiento de Marino; cualquiera puede bajar de su taburete y caminar hacia el lavabo.

Hacía al menos diez años que no le latía tan fieramente el corazón, que no notaba en el estómago ese vacío de náusea. En la puerta del lavabo de mujeres había una silueta japonesa con paraguas. Estaba entornada y se oía tras ella el agua del depósito. Eran las nueve y veintisiete y Marino ya no tuvo coraje para seguir simulando. Como quien se arroja a la indignidad y al vicio la empujó. Notó con desesperación una resistencia obstinada e inerte. Junto al bidé, en el suelo, sin entrar todavía, vio una mano extendida hacia arriba, desarbolada como un pájaro muerto.

«Se ha desmayado», pensó Marino, como si oyera esas palabras en una pesadilla, y siguió empujando hasta que su cuerpo fue atrapado entre la puerta y el dintel, y, ya ahogado por la desdicha, sintió que iban a sorprenderlo y que perdería el trabajo y que nunca más introduciría su tarjeta de plástico a la hora exacta en la ranura del reloj. Sólo a la mañana siguiente, al leer el periódico -no en el bar, adonde nunca volvería- pudo entender lo que estaba viendo. La cara de la muchacha era tan blanca y fría como la loza del bidé, y también

su brazo desnudo, que tenía una mancha morada un poco más oscura que la de los labios contraídos sobre las encías. En sus ojos abiertos brillaba la luz de la sucia bombilla como en un vidrio escarchado. Yacía doblada contra el suelo en una postura imposible, y parecía que en el último instante hubiera querido contener una hemorragia, porque tenía un largo pañuelo con dibujos atado al antebrazo. Antes de salir, Marino pisó algo, una cosa de plástico que crujió bajo su pie derecho reventando como una sanguijuela.

Temblando cruzó el bar. Nadie se fijó en él, nadie vio las rojas pisadas que iba dejando tras de sí. A las nueve y treinta y dos introdujo su tarjeta magnética en el reloj de la oficina. Mucho más tarde, como en sueños, subió hasta él el sonido de una sirena de la policía o del hospital, hendiendo amortiguadamente el aire cálido, el rumor de los acondicionadores y de las máquinas de escribir.

Antonio Muñoz Molina[306]

Sugerencias de análisis

1. Contexto
1.1. El autor y su obra.

2. Análisis de la historia
2.1. Determinación de la historia o asunto.
2.2. Formulación del tema o complejo temático.
2.3. Cuestión o cuestiones sociales que se aprecian en el texto.

3. Análisis de los personajes
3.1. Personajes principales. Su caracterización.
3.2. Personajes secundarios. Caracterización e importancia en el desarrollo de la intriga.

[306] Incluido en *Nada del otro mundo*, Madrid, Espasa Calpe, Colección Austral, 1995. Páginas 129-140.

4. Análisis del discurso
4.1. Estructuración de la historia que se cuenta.
4.2. El título: su significado y función.
4.3. Situación espacio-temporal del relato. Su importancia en el mismo.
4.4. Tipo de narrador y persona o personas narrativas.
4.5. Lenguaje y estilo. Recursos estilísticos empleados.

5. Conclusión

Comentario

Antonio Muñoz Molina nació en Úbeda (Jaén) en 1956. Estudió Historia del Arte en la Universidad de Granada y Periodismo en la de Madrid; fue funcionario municipal y ejerció el periodismo de colaboración en unos diarios. Sus primeros escritos fueron artículos periodísticos que en 1984 recogió en su primer libro publicado *El Robinson urbano* y en *Diario del Nautilus* (1985). Colabora frecuentemente en la prensa escrita y es miembro de la Real Academia Española desde 1995. Ha sido nombrado director del Instituto Cervantes de Nueva York y está casado con la también escritora Elvira Lindo.

Su primera novela, *Beatus Ille* (1986) fue galardonada con el premio Ícaro y en ella Minaya, un joven estudiante, implicado en las huelgas universitarias de los años 60, se refugia en un cortijo a orillas del Guadalquivir. Allí se dedica a escribir una tesis doctoral sobre Jacinto Solana, poeta republicano condenado a muerte a final de la guerra, indultado y muerto en 1947 en un tiroteo con la guardia civil. La investigación biográfica permite a Minaya descubrir la huella de un crimen y a la fascinante Mariana, una mujer misteriosa y absorbente.

En 1987 se publica *Un invierno en Lisboa* por la que recibe el Premio Nacional de Literatura y el de la Crítica. La novela cuenta cómo el pianista Santiago Biralbo se enamora de Lucrecia y son perseguidos por el marido de esta. Mientras, un cuadro de Cezanne también desaparece y el patrocinador de una organización ultraderechista y traficante de cuadros y libros antiguos, también participa en la persecución de la pareja.

De 1989 es la novela *Beltenebros*, en la que Darman, antiguo capitán del ejército republicano exiliado en Inglaterra, regresa a Madrid, convocado por una organización comunista revolucionaria, para matar a un supuesto traidor a quien no ha visto nunca. Le sigue *El jinete polaco* (1991), Premio Planeta y Nacional de Narrativa, donde un traductor simultáneo que viaja de ciudad en ciudad le cuenta su vida a una mujer, recordando en su relato a los habitantes de Mágina, su pueblo natal. En *Los misterios de Madrid* (1992), la desaparición del Santo Cristo de la Greña lleva a Lorenzo Quesada a Madrid, en donde ocurren las historias más absurdas, con los más variopintos personajes y situaciones descabelladas.

Nada del otro mundo (1993), es una colección de los mejores relatos del escritor a la que pertenece el de "La poseída", que comentaremos a continuación. Anteriormente había aparecido otro libro de relatos, *Las otras vidas* (1988).

En *El dueño del secreto* (1994) se cuenta la historia de un joven de provincias que llega a Madrid para estudiar Periodismo y se ve involucrado en una conspiración que pretende acabar con el franquismo en pocas semanas. *Ardor guerrero* (1995) es una historia biográfica en la que el autor nos cuenta cómo fue su servicio militar en el País Vasco y constituye un libro sarcástico entre la parodia y los recuerdos. Después aparece *Plenilunio* (1997), novela que obtuvo el premio Femina Etranger a la mejor obra extranjera publicada en Francia, en la que un inspector de policía investiga el escalofriante asesinato de una niña, y *Pura alegría* (1998) que reúne varios textos, algunos inéditos y otros de difícil localización, sobre el proceso de creación literaria y de elaboración de una novela.

En la novela *Carlota Fainberg* (1999), dos hombres que solo tienen en común la nacionalidad y que no volverán a verse nunca, mantienen un encuentro repentino en una sala del aeropuerto de Pittsburg. Uno de ellos es Claudio, un profesor de literatura que se dirige a Buenos Aires a dar una conferencia; el otro Marcelo, extrovertido ejecutivo de una empresa que espera vuelo a Miami y que le cuenta al profesor una historia secreta que vivió en un hotel de Buenos Aires. Al año siguiente se publica la novela *En ausencia de Blanca* en la que un joven delineante de la Diputación Provincial de Jaén vive casi exclusivamente para su mujer, Blanca. Blanca representa el lado

brillante de la vida, el atractivo de una clase social superior, de una educación refinada y de una superioridad intelectual y emocional.Un día desaparece para llevar una vida más sofisticada; con el tiempo volverá pero estará cambiada, distinta. *Sefarad* (2001) se estructura en dieciséis capítulos con dos temas en común: la persecución y la diferencia. En la novela se entrecruzan varias historias para tejer una denuncia contra la marginación.

Por último, en su estancia en Nueva York, Antonio Muñoz Molina escribe *Ventanas de Manhattan* (2004) donde el autor, escritor y personaje a un tiempo, visita los rincones más personales de esta ciudad, y la novela *El viento de la luna* (2006) ambientada de nuevo en Mágina, en la que relata el paso de la infancia a la adolescencia, con el trasfondo del primer viaje tripulado a la luna.

Antonio Muñoz Molina es uno de los escritores españoles más sólidos del panorama actual, comprometido con su tiempo, polémico... Mágina, ciudad imaginaria que evoca la ciudad de su infancia y que aparece por primera vez en *Beatus Ille*, y Madrid, serán los escenarios principales donde se desarrollan sus novelas, deudoras del género policíaco y del cine negro. Su obra se mueve en los territorios de la memoria tratando de reconstruir la reciente historia de España con un estilo virtuosista al comienzo de su actividad literaria que ha ido evolucionando hacia una prosa más escueta y directa.

La *historia* en este relato es la de un oficinista, Marino, que acude todas las mañanas a un café a desayunar y allí conoce a una joven de la que se enamora y sobre la que imagina otra historia de relación adúltera: la de la muchacha y el hombre al que esta espera diariamente sentada en una mesa del café. Nunca habla con ella por timidez o porque prefiere forjarse esa historia irreal de la que no saldrá sino al día siguiente de contemplarla tirada en el servicio, porque ni en el mismo momento de verla muerta es capaz de deducir algo de lo que el lector inmediatamente se percata: ha muerto por una sobredosis de heroína, droga que en realidad era lo que la unía al hombre desconocido, el "camello".

Por tanto, y pese a que el suceso personal de la joven sea importante en el relato, lo que le da sentido y constituye su *eje temático* es la historia imaginada de Marino, sus sensaciones ante el desarrollo

de esa historia que transforma lo cotidiano (su trabajo en la oficina, la cita rutinaria con el café...) en singular: una adolescente que espera a su amante todas las mañanas en el establecimiento y hacia la que le impulsa la imaginación y el deseo.

La forma de abordar el problema *social* y humano que supone la drogadicción por parte del autor es sumamente original. A través de la fabulación del protagonista sobre la joven y el hombre mayor, y después de conocer el final de la historia real, la muerte de la primera, nos damos cuenta de que su espera impaciente, nerviosa, en el café, es fruto de la ansiedad que produce la necesidad de drogarse un día y otro. Es entonces cuando entendemos pequeños detalles que son habituales en la situación del drogadicto y que el protagonista interpreta según su particular visión ajustada a la historia que imagina: la frialdad del hombre al que esperaba la chica (actitud normal en alguien que utiliza la droga como un "negocio"); los "paquetes pequeños" que este la entregaba (que contenían heroína) y que Marino cree que son "sobres con anillos baratos"; la forma de acudir la joven a su encuentro "como una sonámbula", olvidándose de pagar el café; su aspecto cada vez más desaliñado; el comentario del camarero ("Tengo una hija... me da miedo que crezca. Ve uno tantas cosas"... "Alguien debería avisarle a su padre"); las gotas de sudor de la chica cuando le pide agua al camarero...; y, finalmente, su marcha al lavabo en donde Marino, después de haber seguido urdiendo la historia de desamor, se la encontrará tirada en el suelo "blanca y fría", con una "mancha morada" en el brazo. Al marcharse, Marino pisa "una cosa de plástico que crujió bajo su pie derecho": era la jeringa, el instrumento de muerte de los que eligen un camino que no saben o no pueden desandar. El autor, mediante el punto de vista "irreal" del oficinista, nos ha presentado una situación real que algunos denominarían como "una lacra social" de nuestro tiempo.

Ya hemos perfilado, con lo dicho hasta ahora, algunos rasgos de los personajes del relato, pero veamos su caracterización y función en el mismo. Indudablemente, los *personajes principales* de la historia son el trío formado por Marino, la muchacha y el hombre con el que esta suele encontrarse.

Marino es un oficinista anodino, aparentemente, cumplidor de su horario con total exactitud, tanto, que sus compañeros decían "que el reloj era él, que tenía en su alma una puntualidad de cristal líquido".

Su vida, tal y como la conocemos en el relato, transcurre monótona entre la oficina y el bar, su único nexo con el mundo exterior. En él todos los días ve a la misma gente: "empleados furtivos, señores de cierta edad que mojaban sus *croissants* en altos vasos de leche"; el camarero que le sirve el café exactamente como a él le gusta... Y allí conoce también a la joven que, durante un tiempo, llenará su vida y le hará tener sentimientos de inquietud, alegría, vergüenza, ternura y, finalmente, desconcierto, como el que siente al verla tendida en el suelo del servicio después de haberse atrevido, él, tan formal, a entrar allí al comprobar su tardanza. El lector, tan inocente hasta entonces como el mismo Marino, entra en "su historia", y es tal el curso de los razonamientos del oficinista sobre la situación de la chica, que hasta el final del relato cree que lo que este cuenta es un conjunto de deducciones totalmente lógicas y verosímiles.

Porque, efectivamente, lo que conocemos de la "joven sin nombre" la caracteriza como una adolescente que suele acudir al café con su carpeta "de colores vivos" del Instituto, y que allí espera a alguien mientras se fuma un cigarrillo. Al verla con ojeras y muy pálida, Marino deduce que dormía mal porque "sin duda madrugaba para llegar a tiempo al bar y mentía diciendo que las clases empezaban muy temprano y era muy probable que ni siquiera fuese al instituto".

El hombre al que espera solía ser impuntual y "vestía con un traje marrón, una chaqueta ceñida y pantalón ligeramente acampanado...". Se muestra frío e indiferente con la chica porque, según vuelve a deducir Marino, probablemente estaría casado y con hijos "no mucho más jóvenes que ella"; tendría un negocio no demasiado próspero" y se iría a abrirlo en cuanto la dejara a ella en la parada del autobús. Evidentemente, tal y como el protagonista nos va "pintando" la situación, en la cuarta página del relato ya no dudamos de que la joven y el hombre tienen una relación amorosa clandestina. Además, él le traía regalos y, a veces, ni siquiera entraba en el bar sino que le hacía señas a la chica para que saliera ella, como el día en que esta se fue del establecimiento sin pagar y Marino, avergonzado (tanto que tardó más de tres días en volver al local), se hizo cargo de su cuenta. Un día el hombre no llegó a la cita y Marino contempló a la chica, vestida con descuido, casi sin peinar, con la mirada extraviada..., hasta que se marchó. A la mañana siguiente la joven estaba otra vez en el bar, esperando, y al parecer desesperada, por lo que Marino deduce, otra vez, que "el hombre del traje marrón" la ha abandonado, "digno

padre de nuevo, esposo arrepentido y culpable...". Cuando la chica se dirige al lavabo, en el colmo de la imaginación, Marino la supone en el retrete, pensando en un embarazo no deseado.

Entre los *personajes secundarios* del relato solo se podría citar al camarero que es el encargado de insinuar una realidad en la historia irreal que se forja Marino. Cuando la chica se va sin pagar en una ocasión, se lo comunica al protagonista sin ninguna intención especial, y al decirle este que él lo pagará se extraña: ¿cómo alguien tan circunspecto y serio puede hacerse cargo de la deuda de una joven como esa? Días después, al regresar Marino al bar, este camarero hace un comentario clave para el lector: "Tengo una hija... Me da miedo que crezca. Ve uno tantas cosas". Algo no cuadra, ¿qué pasa con la chica para que el hombre haga ese comentario? Pero Marino no sospecha nada raro; solo se centra en la emoción que le produce merecer las confidencias del camarero. Y los lectores tampoco pensamos más; permanecemos en la idea del adulterio. Finalmente, el camarero, familiarizado con la atención que Marino le ha prestado durante días a la joven, le comenta que lleva media hora esperando y que alguien debería avisar a su padre. Su expresión, "¡asco de vida!", hace sospechar que la situación de la joven no es normal, pero no empezaremos a inquietarnos hasta que lo haga el protagonista ante la tardanza de la joven en el lavabo. A partir de ese momento y hasta el final del relato, la asimilación de la verdadera naturaleza del asunto que se presenta en el mismo es un proceso de asombro ante la "ceguera" de Marino y nuestra inocencia al no haber descubierto antes la verdadera historia de la joven y el hombre al que esperaba.

El relato está *estructurado* en dos partes: una que corresponde al presente del Marino enamorado que descubre, un día más, a la chica del bar en una mesa y que hace comenzar la historia "in media res"; y la otra parte (a partir del tercer párrafo), en donde se cuenta esa historia desde el principio, el momento en que Marino, oficinista gris que habitualmente desayuna en un bar cercano a su trabajo, se fija en una muchacha de la que se enamora y sobre la que "inventa" una historia de amor y desamor cuyos protagonistas son esta y el hombre al que espera, historia contada cronológicamente y que ocupa la práctica totalidad del relato.

El *título* del cuento, "La poseída", solo podemos entenderlo al final, cuando Marino se encuentra a la chica tirada en el suelo del servicio

con la mancha morada en el brazo que tenía atado un pañuelo, y a jeringa "asesina" que pisa sin darse cuenta. Es entonces cuando comprendemos que la adolescente estaba "poseída" por una adiccion superior a ella, a su edad, a su previsible futuro, y que el encargado de mantener esa "posesión" era el supuesto adúltero al que esperaba diariamente. Así, este título no tiene ninguna función especial, no nos avisa de nada aunque lo diga todo, porque el lector se sumerge en la historia de Marino obviando lo extraño de un título que, como podremos comprobar después, resume toda la historia que se cuenta.

Esta historia está ambientada en un *espacio* concreto: un bar cercano a la oficina donde trabaja el protagonista, un "país" al que "casi nunca iban extranjeros. Y si llegaba alguno, era difícil que los habituales lo notaran, ensimismados en la costumbre de saberse pocos e ignorados, tal vez felices". En ese "país" conoce Marino a la chica y ahí es donde inventa su historia que, en algunos momentos, se trasladará a las calles de una ciudad que no se nombra pero que se adivina grande para favorecer el anonimato de la drogadicta y el "camello".

El *tiempo* de lo relatado se marca en el segundo párrafo: "Marino llevaba *meses* apareciendo a la misma hora en el bar..."; incluso se menciona la estación del año: "el verano se había adelantado y todo el mundo llevaba camisas de manga corta, menos ella" (posiblemente, lo comprenderemos más tarde, para ocultar la marca de los pinchazos de la heroína). Durante esos meses el protagonista observa a su "enamorada" y, tal vez para disimular su cobardía por no atreverse a abordarla en ningún momento, imagina una situación que al principio nos parece verosímil pero que luego descubrimos falsa. Escondido en su mundo imaginario, Marino no sospecha de la muchacha, ni comprende por qué está tirada en el suelo del servicio hasta que a la mañana siguiente lee el periódico.

Este espacio y tiempo son importantes para la comprensión del relato porque un bar de una ciudad es un lugar posible para intercambiar droga y unos meses puede ser un período de tiempo convincente para la progresiva degradación de una joven por causa de la misma. Además, un bar es un sitio idóneo para que un personaje tan tímido como Marino se atreva a novelar sobre otros "clientes" y lo haga con la misma precisión horaria con que "ficha" en la oficina.

Estamos ante un *narrador en tercera persona*, omnisciente, que, metido en la piel de su protagonista, nos cuenta sus sensaciones como si las estuviera contando el mismo personaje. Quizá sea eso lo que da credibilidad al relato y al mundo imaginado de Marino: es él el que nos comunica su "invención".

Y lo hace con un *lenguaje* y *estilo* directo, sencillo, sin más adornos que los que un texto literario (y este lo es) requiere, y en el que *figuras retóricas* como imágenes, comparaciones e hipérboles ayudan a situar a personajes y ambiente. Así, Marino, que "tardó menos de diez minutos en enamorarse" (*hipérbole*), sabe que el amor es "un país adonde no iría nunca" (*metáfora*) porque su mundo es la oficina, su mesa, sentado ante su máquina de escribir, "chupando un pequeño caramelo de menta o sacándole punta a un lápiz hasta volverlo tan agudo como un botón" (*comparación*).

Cuando este oficinista íntegro, "que padece una ilimitada capacidad de vergüenza" (*hipérbole*), y que ha pagado los cafés de la desconocida de la que se ha enamorado, vuelve al bar después de tres días, se siente mal pensando que el camarero podía tomarlo por un pederasta y que era "espantosamente posible" (*hipérbole*) que le hubiera hablado de él a la muchacha. Esto haría sospechar a la chica y al hombre que esperaba que él era "uno de esos espías famélicos del amor de los otros" (*metáfora* del "voyeur" o mirón), lo cual odía arrojarlo "a la interperie del descrédito" (*imagen*).

Fue para evitar esas sensaciones por lo que huyó, dejando de acudir al bar de siempre, probando a desayunar en otros de la zona, pero le resultó imposible continuar haciéndolo "sumido ya en el abandono enfermizo de la melancolía (*imagen*). Y decide volver a "su país", a "su" bar y, antes de abandonar la oficina la mañana del regreso, "introdujo la tarjeta en la ranura con la misma gallarda exactitud con que hinca un torero las banderillas en la cerviz del animal" (*comparación*). En el bar, "dulce patria recobrada" (*imagen*) encuentra, una vez más, a la muchacha, que está sola y lo mira, tal vez sin verlo porque su aspecto desaliñado, su pelo liso y descuidado, la hacían parecer "extraviada en la inmóvil desesperación, en la soledad y el insomnio" (*imagen*).

Por la noche, Marino vuelve a ver a la joven en la calle, caminando detrás del hombre, "vestida exactamente igual que por la mañana",

despeinada, "sonámbula bajo las luces de la noche, invulnerable a toda tregua o rendición" (*imagen*). A la mañana siguiente está otra vez en el bar, esperando "desesperada" y, al acercarse a la barra para pedir un vaso de agua al camarero, Marino observa que "bajo el pelo, en los pómulos y en la frente le brillaban gotas de sudor como pequeñas y fugaces gotas de vidrio" (*comparación*). Comprenderemos al final que estaba padeciendo el llamado "síndrome de abstinencia" y que por eso se fue al baño. Al transcurrir casi media hora sin salir Marino se inquieta, "el pasillo oscuro de los lavabos era como un reloj sin agujas" (*comparación*), y decide ir a ver qué ocurre a pesar de latirle "fieramente el corazón" (*hipérbole*). Allí se encontrará a la muchacha con la cara "tan blanca y tan fría como la loza del bidé" (*comparación*) que "yacía doblada contra el suelo en una postura imposible" (*imagen*); así, ambas historias, la real y la inventada, terminan en el momento en que Marino, desconcertado, sale de los lavabos pisando "una cosa de plástico que crujió bajo su pie derecho como una sanguijuela" (*comparación*).

Poco más puede decirse como *conclusión* del análisis de este relato después de un final tan redondo, impactante, desesperanzador. Antonio Muñoz Molina nos ha conducido a este desenlace con maestría de prestidigitador, entreteniéndonos en la historia inventada por Marino, dosificando los detalles "reales" para no romper el mundo de su protagonista, haciéndonos solidarios con el desamparo de una adolescente y con el silencioso amor del oficinista y provocando nuestro desprecio hacia el supuesto adúltero primero y traficante después. Todo eso para llegar a la catarsis final: la muerte, el olvido...

Conclusión: la sociedad del siglo XX en los textos seleccionados

Los "cien años de transformaciones sociales y culturales" que abarca un siglo XX recién finalizado en el momento de realizar el presente libro, están vertebrados en un antes y un después de la guerra civil de 1936-39, que marcó a los españoles como ningún otro acontecimiento de su devenir histórico. Dado que la literatura refleja, de una manera u otra, ese devenir histórico, al llegar a este período en los manuales de la materia, se suele hacer una división: literatura

anterior a la guerra civil (1900-1936) y literatura de posguerra, si bien esta última etapa se da por concluida en 1975 con la muerte de Franco y el advenimiento de la democracia, por lo que cabría una nueva periodización desde 1975 a la actualidad.

Hemos intentado seguir esta triple división en el análisis de la sociedad española a través de los textos elegidos, aunque el espectro de obras y autores de este siglo es tan amplio que somos conscientes de que nuestra selección, pese a ser extensa, puede resultar incompleta.

Con el siglo XX se "estrenan" una serie de autores que reaccionan contra la literatura decimonónica y centran sus ansias renovadoras tanto en el continente como en el contenido de sus obras. Ejemplo de ello son dos **novelistas**, Miguel de Unamuno y Pio Baroja que, aunque diferentes en pensamiento y estilo, muestran en sus obras, de forma implícita o explícita, una sociedad que no parece gustarles.

Unamuno lo hace con cierto sarcasmo en el libro *Amor y pedagogía* (1902) del que hemos seleccionado un fragmento. Se trata de una conversación entre don Avito (el protagonista) y su amigo Sinforiano en la que el primero expone su "particular concepto de la mujer": su fin es traer hombres al mundo y para eso es para lo que hay que educarla y entrenarla "con mucho aire, mucho sol, mucha agua...". Lo demás (inteligencia, capacidad de decisión...) no le importa a don Avito, lo demás se queda para los hombres, para el hijo varón. Pasará algún tiempo antes de que se modifique este concepto de la mujer.

Baroja, que es bastante más pesimista, no se fija en esa mujer de clase alta o media destinada a ser esposa y madre, sino en la que tiene que "prestar" su cuerpo de otra manera, menos "sublime" y más humillante. La "visión de la prostitución" que tiene este otro autor vasco resulta desoladora. En el fragmento elegido de *La busca* (1904) estas "mujeres de la vida" son adolescentes a las que han resuelto "proteger" la pandilla de Manuel (el protagonista) y Vidal porque a ellas las persigue la policía más que a las mayores al no poder pagar a los inspectores. Son feas, vulgares y pobres, muy pobres, pero aceptan su situación y algunas todavía no han perdido algo de la inocencia que corresponde a su edad, como podemos comprobarlo en la *Mellá* que "estaba siempre alegre" y "era cariñosa y de muy buen corazón" y en la *Rabanitos* que "todo su dinero lo gastaba en mojama,

en caramelos y en golosinas", así como en el descaro y la espontaneidad de las cuatro chicas.

Andrés, el protagonista de *El árbol de la ciencia* (1911), la otra novela de Baroja de la que hemos seleccionado un fragmento, se rebela contra la pasividad de estas mujeres y las insta a tener odio, al menos, porque para él, el hecho de que algunos curas sean dueños de "casas de lenocinio" y de que a ellas vayan "señoritos de la alta sociedad", aparte de resultar incongruente, es motivo más que suficiente para que el pueblo se matara por intentar una revolución social.

La crítica anticlerical de Baroja (que en sus libros es solo una acusación al margen) se convierte en motivo temático fundamental de la novela *A. M. D. G* (1910) de Ramón Pérez de Ayala. Para ello el autor nos lleva a un colegio de jesuitas donde la dura educación de los alumnos "al modo militar" y el abuso de poder de algunos de sus profesores (religiosos todos ellos) es como una pesadilla de la que Bertuco (el protagonista) no puede despertar. El sistema educativo de Conejo y Mur (dos de los jesuitas que aparecen en el libro) se basa, como podemos comprobar en los textos seleccionados, en el castigo sistemático de todos aquellos alumnos que no se sometan ciegamente a la ley de la máxima obediencia. Este castigo puede ser psicológico (quedarse sin el recreo de la tarde, humillar a los que no se supiesen la lección con el cartelito "ROMA VICTA"...) o físico (bofetadas, pellizcos, coscorrones...), o de los dos tipos como cuando Mur obliga a Bertuco a hacer la cruz con la lengua en el suelo sucio. En cualquier caso, que unas personas presuntamente dedicadas a Dios y elegidas para formar jóvenes tengan este comportamiento, no siempre excepcional en la época, nos da una idea del tipo de educación, basado en el autoritarismo, la delación y la humillación, de estos colegios de "élite".

Pero no solo es "oscura" la vida de las prostitutas (la clase más baja) o de los alumnos del colegio de jesuitas (la clase más alta), también lo es la vida rural en esta primera mitad del siglo XX. Sin embargo, en Hinestrillas, el pueblo de la novela de César M. Arconada, *La turbina*, se resisten a eliminar esa oscuridad (en el sentido literal y metafórico) porque la luz eléctrica les parece un invento de los "hombres de las ciudades" a los que temen los aldeanos por la incertidumbre que les produce su llegada al pueblo ("¿Qué nuevas diabluras nos traerán?"). Ellos opinan que ese tipo de luz "artificial" no les hace falta, que Dios

hizo el día y la noche para algo y que contravenir sus designios solo puede deberse al deseo de enriquecerse a su costa por parte de los "diablos" de las ciudades. Y de la misma manera que en el siglo XIX la Doña Perfecta de Galdós es capaz de incitar a un crimen por esa resistencia al progreso del medio rural, entre otras razones, el campesino Cachán, ya en pleno siglo XX, cegado por su odio a la instalación de la luz, encuentra un pretexto para desatar su odio matando a un montador de la luz al enterarse de que mantiene una relación amorosa con su hija. La luz eléctrica se impone pero la actitud acusatoria de los campesinos contrarios al "invento" hacia los señores "que necesitan leer para luego hablar en el Ayuntamiento y presentarse diputados y engañarnos a todos nosotros", ilustra la situación de esas dos Españas de los años 30 cuyo enfrentamiento provocará la guerra civil.

Y algunos de los escritores del momento del conflicto servirán de notarios (aunque sin la ecuanimidad de esta figura legal) del mismo. Unos, como Eduardo Zamacois, desde el bando republicano, justificando la quema de conventos por parte del pueblo "justiciero" y relatando la heroica y solidaria resistencia de Madrid ante el asedio de las tropas franquistas. Para este escritor, los republicanos realizaban una "gesta romántica" que, llevada a cabo por soldados sin preparación, estaba condenada a un noble fracaso. Juanito Muñoz, uno de los protagonistas de la novela que seleccionamos, *El asedio de Madrid*, representa esa lucha instintiva, entusiasta, enfervorizada por los discursos de los dirigentes políticos que incitaban a la resistencia y a la lucha. Otros autores, como Agustín de Foxá en *Madrid de corte a checa*, tienen distinta visión de esos valientes y leales madrileños que nos presenta Zamacois: ese pueblo, "arrebatado, borracho de sangre" después del asalto al cuartel de la Montaña, asesina a sangre fría a los que juzgan como traidores. Y empiezan los registros domiciliarios, y se persiguen a los falangistas, sacerdotes, militares, aristócratas, burgueses..., y "se fusilaba por todo, por ser de Navarra, por tener cara fascista, por simple antipatía...". La guerra "incivil", en cualquiera de los dos casos, es una realidad que va a marcar a sus protagonistas durante años.

En el **teatro** de estos años anteriores al conflicto bélico tres autores, desde perspectivas y estilos distintos, van a mostrarnos algo del espectro social de la época. Joaquín Dicenta, en su drama *Juan José* (estrenado en 1895) nos presenta a unos personajes de la clase obrera,

que empieza a reconocerse como "explotada" y cuyas reivindicaciones van a ser causa de una de las tensiones que marcan el inicio del siglo XX: la lucha del proletariado. Unos, como el Perico de los textos elegidos, creen en esa lucha y en lo que dicen los periódicos sobre la misma; otros, como Ignacio, están decepcionados con los que, desde la teoría, los animan y luego, cuando la lucha es reprimida por la fuerza, a los que "reciben las bofetadas" los dejan solos y consiguen ganar "una excelencia" (un nombre, una notoriedad intelectual o política); y otros, como Juan José, el protagonista, se centran en su lucha particular para conseguir una vida mejor y para defender lo que consideran "suyo" enfrentándose por este motivo incluso al que le proporciona trabajo. Ese orgullo personal le llevará al robo y al crimen.

Por su parte, Valle Inclán, en *Luces de bohemia* (1920) nos enseña el Madrid, socialmente convulso, del primer tercio del siglo XX. Max Estrella, el protagonista de la obra, pasea su ceguera, su pobreza y su ira por las calles de esa ciudad y, sin miedo a la muerte, a la que invita a su acompañante don Latino al final de los textos seleccionados, se atreve a gritar su rabia acumulada ante las injusticias que ve. La primera, como hemos analizado, la del encarcelamiento del obrero catalán con el que habla sobre los patrones y los asalariados, sobre la lucha de estos últimos, sobre la necesidad de una bomba "que derribe el terrón maldito de España", en donde "todo lo manda el dinero". Y la segunda, la muerte de un niño debida a la intervención de las fuerzas del orden para reprimir a las "turbas anárquicas". Y mientras Max Estrella se estremece por el dolor de la madre, oye los disparos que han dado a "un preso que ha intentado fugarse" (se supone que el mismo con el que el protagonista habló en la cárcel). Max, en estas escenas, comparte su impotencia por no poder cambiar una situación que, según él, hace justa la "leyenda negra" atribuida a España.

Por último, Federico García Lorca en *Doña Rosita la soltera* (1935), nos presenta una realidad bastante común en la sociedad española del momento, sobre todo en provincias: la tragedia femenina de convertirse en una "solterona". Y constituía una tragedia porque la gente la señalaba con el dedo, porque la hacían parecer ridícula, porque se la hacía sentir inútil, sin ninguna función en una sociedad que concebía a la mujer no como persona, sino como esposa entregada al marido y dispuesta a ser la depositaria de sus futuros descendientes. Esta "traición" al canon establecido hacía de estas

mujeres "muertas en vida", seres amargados incapaces de asumir lo que los demás consideraban un fracaso. Pero Lorca "salva" como persona a su protagonista la cual, al final, afirma que ella será otro tipo de solterona, ella vivirá su condición con dignidad.

Menos de un año después del estreno de esta obra comienza la guerra civil y, al finalizar esta, España, además de convertirse moral y verdaderamente en un país de vencedores y vencidos, se repliega culturalmente haciendo *tabula rasa*[307] de la literatura española anterior al conflicto, la mayoría de cuyos autores (que fueron los artífices de una Edad de Plata en nuestras letras) o mueren por entonces (Unamuno, Valle Inclán, Lorca...), o se exilian, o se acoplan silenciosamente (Baroja, Azorín...) al nuevo régimen de posguerra.

Precisamente los **exiliados** van a ser los únicos que puedan seguir mostrando en sus obras algunas claves del conflictivo ambiente social de la preguerra. Así lo hace Arturo Barea en *La forja* (1951), libro que relata la infancia y juventud del autor en el agitado Madrid de la primera década del siglo XX. El texto que seleccionamos recoge su etapa de oficinista en un banco y su "despertar" al movimiento social de los sindicatos (el propio autor ingresó desde muy joven en las filas del socialismo militante después de su precoz experiencia de las injusticias sociales). También muestra que dentro de los "explotados" hay clases, y la de los oficinistas, a los que según un albañil "les da vergüenza decir que tienen hambre porque visten como señorones", es una de ellas. Pero el protagonista se siente tan obrero como los demás, tan explotado y humillado como el resto de los trabajadores, y, al final, se afilia al sindicato de "Oficios varios".

Otro exiliado, Ramón J. Sender, nos cuenta en *Réquiem por un campesino español* (1960), el suceso ocurrido en una aldea española en los inicios de la guerra civil: la muerte de Paco, "el del molino". Pero esta muerte no es la única; en el texto seleccionado se narra cómo "un grupo de señoritos con vergas y pistolas" (los "pistoleros") mata a seis campesinos y al zapatero los cuales habían cometido el "delito" de intentar (junto con Paco) la reforma del sistema feudal de arrendamientos en el pueblo. Y los matan con la connivencia de los ricos del lugar, la pasividad del cura (Mosén Millán) y el miedo y la

[307] *Tabula rasa*. Expresión italiana que se utiliza para referirse a una mente limpia, dispuesta para recibir impresiones o informaciones nuevas y desconocidas.

impotencia del resto del pueblo reflejado en las mujeres del carasol. En esencia, en la obra se describe el clima de violencia y odio suscitado en los pueblos españoles por el sangriento estallido de la guerra civil.

Por su parte, Manuel Andújar, en la novela *Cita de fantasmas* (1982) nos presenta un problema social derivado del exilio: la inadaptación sentimental de los afectados a su nuevo medio y el modo en cómo esto incide en sus hijos. Estos últimos, no habiendo sufrido directamente las consecuencias de la derrota de sus padres, quieren integrarse en el país en el que han nacido, pero para ello deben comprender primero (como quiere hacerlo el protagonista de la novela) qué fue lo que les ocurrió en realidad a sus progenitores, quién o quiénes los traicionaron. Y en esa indagación, aunque no obtengan el nombre del traidor, y sí la certeza de que no fue el que todos pensaban, consiguen calmar la inquietud de ser "hijos de exiliados" y reconciliarse con su mundo que, por fin descubren, no es el de sus padres.

A Camilo José Cela, Carmen Laforet y Miguel Delibes, entre otros, les cupo "el honor" de reiniciar la **narrativa de los años 40**, narrativa de corte testimonial y realista que se vio interrumpida por la guerra, si bien es cierto que con todas las precauciones a las que les obligaba la existencia de la censura (que podría constituir otro aspecto social no menos interesante que los tratados en este trabajo).

Cela también inaugura, con *Viaje a la Alcarría* (1951) (casi diez años después de su novela "iniciática", *La familia de Pascual Duarte*), un nuevo género en la narrativa de posguerra, el libro de viajes, que tendrá dignos continuadores en la generación realista de los cincuenta. En los textos elegidos de este libro de Cela, se nos habla de Taracena, un pueblo de adobes casi deshabitado a la hora de la siesta. En otro pueblo, Trillo, mantienen una conversación el viajero narrador y dos viajantes de comercio que se trasladaban a los pueblos en coche de línea o en bicicleta (como el viajante joven) porque entonces más que "comerciales" (como en la actualidad) eran casi buhoneros: vendían de todo en lugares donde no había casi de nada. También aparece un tercer pueblo en los textos, Casasana, en cuya mísera escuela los niños "saben" quién descubrió América y por qué Isabel la Católica fue la mejor reina de España, pero desconocen qué

son el feudalismo y el Islam porque eso no se lo han explicado, "no viene" en su libro de texto.

Carmen Laforet, con su novela *Nada* (1945) da una visión nueva de la miseria de la posguerra: la de una joven universitaria que lucha por desasirse de la sordidez de la casa familiar. La tía, timorata, frustrada y frustrante, que la vigila para preservarla de los peligros que en toda gran ciudad acechan a una muchacha de buena familia, cristiana y decente; las amigas de esta que celebran su "púdica y bella muerte para la vida de este mundo" cuando Angustias decide entrar en un convento (para no "pecar" con un hombre casado); la perezosa e inocente tía política, Gloria; el cínico tío Román..., que aparecen en los textos seleccionados, no son más que una muestra del retablo humano y social que desfila por este libro, retablo del que la protagonista no obtendrá "nada" para su propia vida porque se trata de un mundo caduco, decrépito y en ruinas. Es el mundo en descomposición de una familia burguesa venida a menos como consecuencia de la guerra civil.

Miguel Delibes, cuyo realismo "provinciano" (en el sentido literal del término) le aparta un poco de la línea "tremendista" de los dos autores anteriores, presenta en *La hoja roja* (1959) la tragedia que supone la jubilación para un hombre que había centrado su vida en el trabajo. Además, don Eloy piensa que, con la jubilación, le ha salido ya la "hoja roja" en el papel de fumar y esto le produce tanto miedo como la soledad a su criada, la Desi. Al final, el autor, juntando ambas soledades, hará que sean más llevaderos el "cese de la actividad laboral" del viejo y el fallido enlace de la Desi con el Picaza, su novio.

Y llegamos a los **años 50**, donde "lo social" impregna la literatura de la época, en general, y las novelas que hemos seleccionado de la misma en este parcial recorrido por las obras literarias del siglo XX, en particular. Así, en *La noria* (1952), de Luis Romero, el fragmento elegido nos habla del "Sardineta", un mendigo, un "sin papeles" sucio y desharrapado que deambula por Barcelona mientras repasa su "vida de perro", con pequeños hurtos que no le sacan de pobre pero que son suficientes para "visitar" la cárcel. Él tuvo su época buena en 1936, cuando estuvo con la FAI (Federación Anarquista Internacional), pero ahora ha de conformarse con que le dejen portear alguna maleta, le den una limosna para comer o pueda "distraer" algo del fardo de una payesa o del bolsillo de un borracho.

Al principio quiso dar otro rumbo a su vida pero sin papeles... ; ahora ya se resigna y se conforma con maldecir al que no le da nada y encima le echa "el sermón". En definitiva, el "Sardineta" es uno más en la gran ciudad protagonista de *Nada,* en la que las vidas se cruzan, se chocan, se persiguen y también se ignoran, se olvidan o se desprecian.

La sociedad cerrada de un pueblo de España, un pueblo castellano marcado por el abandono y la pobreza, es lo que Jesús Fernández Santos quiso presentaros en *Los bravos* (1954). En el texto comentado se observa qué hacen sus habitantes un domingo lo cual, en esencia, no se diferencia en mucho del resto de los días. Los hombres trabajan unas horas en el campo y luego regresan a sus casas para cambiarse de ropa, almorzar con la familia e ir a jugar a los bolos. Las mujeres ese día lavan, charlan y ríen en el río y el médico también hace fiesta y observa a los demás desde la fonda. Llega la hora de la siesta y el pueblo se queda desierto; y así lo mismo durante semanas, meses, años...

Tampoco parece ocurrir nada importante en la conocida novela de Rafael Sánchez Ferlosio, *El Jarama* (1956). Tal vez en ese "no pasar nada" resida su carácter testimonial. La conversación entre Nely y Fernando en el cementerio cercano al Jarama es intrascendente y lo único que aviva su desganado paseo es el "incidente" con la pareja de la guardia civil que le llama la atención a la chica por ir en traje de baño de cintura para arriba fuera del recinto donde están los otros bañistas. Nely echa en cara a Fernando su sumisión a la autoridad, su cobardía y discuten. Y eso es todo.

En cambio en *La piqueta* (1959) de Antonio Ferres, sí que pasa algo: "los de la piqueta" van a derribar una chabola, el tosco y mísero hogar de una familia de emigrantes andaluces que, de momento, tendrá que desperdigarse para sobrevivir. Aquí sí que hay una denuncia clara, la de una ciudad y unas autoridades que hacen la "vista gorda" ante construcciones ilegales en sus arrabales y que, cuando ya están "fabricadas" y las familias mejor o peor acomodadas, por razones pretendidamente estéticas (quedan mal este tipo de construcciones en un país que "progresa"), deciden derribarlas sin ofrecer una solución a sus habitantes. La impotencia y cobardía de los vecinos impide su solidaridad con los desahuciados; se han congregado en el lugar del derribo pero solo por curiosidad, sin

intención de impedirlo. Cuando termina la "operación" se marchan porque "muy pocos deseaban de verdad participar milagrosamente en algo que tuviera importancia".

También salió de Andalucía Joaquín, uno de los protagonistas de *La mina* (1960), la novela de Armando López Salinas la cual se convierte en testimonio de uno de los trabajos mas duros y peligrosos: el de minero. Aunque su situación laboral ha cambiado bastante en los más de 40 años transcurridos desde su publicación, y el número de minas ha descendido notablemente, la dureza del oficio persiste porque trabajar a miles de metros de la superficie alterando la constitución interna de la tierra, tiene sus riesgos. Pero es precisamente esas desfavorables condiciones laborales las que deseaba denunciar López Salinas: falta de aire en los compresores, maderos picados, escasez de luz en los faroles, ratas... Y, entre todas estas circunstancias, los hombres, que vienen a trabajar por poco tiempo, el justo para reunir unas pesetas que le arreglaran la vida y que, al final, como García, no salen de allí si no es muertos o enfermos de silicosis sin posibilidad de trabajar en otro sitio. Algunos, como Ruiz, no han conocido otro oficio en su vida. Por eso López, otro de ellos, no quiso que su hijo se quedara en Los Llanos y lo mandó a trabajar en un garaje, en Ciudad Real. Porque la vida entonces, y tal vez también ahora, es "para cuatro nada más" y esos "cuatro" no trabajan en la mina.

De andaluces, pero en la misma Andalucía, tratan las dos historias de los novelistas testimoniales Caballero Bonald y Alfonso Grosso. En la novela del primero, *Dos días de setiembre* (1962), y en los textos seleccionados, se nos presenta a dos jóvenes, de dos clases sociales diferentes, en el entorno vitivinícola de un pueblo andaluz: el hijo de un intermediario y el sobrino de un cosechero. El primero hace de criado "torpe" de Gabriel Varela, uno de los ricos del lugar, trabajo que le ha conseguido el padre a cambio de sus servicios en los asuntos "turbios" de "don" Gabriel. El segundo, cosechero por tradición e inercia (aunque él lo que hubiese querido es ir a la Universidad con su amigo Perico), entremezcla en su monólogo recuerdos de su pasado en la guerra y de su presente de alcohólico, con una especie de manual relativo a las labores de la vendimia y de la elaboración del vino. A los dos jóvenes les une la apatía vital, el sentimiento de lo inútil que resulta rebelarse contra lo que las circunstancias han hecho de ellos: un criado al que simplemente se le

tolera y un alcohólico que ya no puede dejar de serlo; dos tipos humanos atemporales, en suma.

Más escalofriante resulta el "caso" del protagonista de *El capirote* (1966) de Alfonso Grosso. Un "peón agrícola temporero", natural de Écija, Juan Rodríguez López, es acusado de un robo que no ha cometido y encarcelado durante tres meses. En la cárcel contrae la tuberculosis y, al salir, mientras hacía de costalero en un paso de la Semana Santa sevillana, cae al suelo, muerto, porque ningún "cirineo"[308] le ayudó a salir de su miseria ni a demostrar su inocencia. La injusticia social cometida con este hombre contrasta con el ambiente festivo de la ciudad de Sevilla en los años 60, en un entorno tremendamente clasista donde el rico se pone el "capirote" para hacer "penitencia" por sus pecados, y al pobre se le coloca bajo el peso del palio de las imágenes para "pasearlas" en la procesión.

En la **narrativa de los 60**, la denuncia social explícita y, a veces, casi panfletaria, deja paso a otro tipo de acusación implícita que han de localizar los lectores en unas historias literariamente bien contadas y construidas, y humanamente universales. Eso le podemos comprobar en toda la novela *Tiempo de silencio* (1962) de Luis Martín Santos en general, y en los textos seleccionados en particular. La descripción, cargada de ironía, de las chabolas, "los alcázares de la miseria", y de un café literario (de donde "no salía nada") de los años 50, solo pretenden mostrarnos, aparentemente, algo de la geografía humana del Madrid de entonces, de la cual Martín Santos se convierte en intérprete de su pensamiento y en testigo omnisciente de sus actos. En el fondo, con ese distanciamiento irónico de la sociedad que rodea al protagonista, con el escepticismo que impregna las páginas de su novela, el autor consigue que el lector reflexione sobre la sociedad de la posguerra tanto o más que lo haría con una novela estrictamente social.

Similar ironía practica Juan Marsé en *Últimas tardes con Teresa* (1966), sobre todo en lo que se refiere al núcleo social de los universitarios burgueses ejemplificados en Teresa y sus amigos. Teorizantes de una conciencia revolucionaria que acabará ahogándose en el alcohol

[308] *Cirineo*: por alusión a Simón Cirineo, que ayudó a Jesús a llevar la cruz en el camino del Calvario, persona que ayuda a otra en algún trabajo penoso.

(como en el caso de Luis Trías), o adoptando la forma de liberación sexual (como le ocurre a Teresa), estos universitarios padecen la misma inautenticidad que el emigrante protagonista al pretender integrarse en una clase social que no es la suya. El objetivo de esta sátira hiriente es mostrar la intrínseca impostura y falsedad en que se basa todo intento de solidaridad y acercamiento entre las distintas clases sociales.

En resumen, tal vez ese tratamiento irónico de la "materia social" española llevado a cabo por estos dos últimos narradores constituya la forma más eficaz de denunciar unos males sociales de una época, la larga posguerra, que está en vías de desaparecer al finalizar los años 60.

De **1976**, es la novela de Lourdes Ortiz *Luz de la memoria*, que tiene como protagonista a un ex-universitario comprometido, con problemas psiquiátricos, y cuyos amigos, también ex-universitarios, le "invitan" a compartir con ellos drogas y evasión porque su generación, la del mayo del 68, ha encontrado en esas dos cosas su manera de subsistir después de la desilusión política. Por estas fechas, recién inaugurada la democracia española, ya no asusta, ni estremece, ni escandaliza, el relato del vacío espiritual que genera fracasar en el intento de cambiar el mundo. Tampoco extrañan al lector de entonces que las consecuencias de ese vacío sean, en el protagonista, la autodestrucción y la muerte, y en el resto de los personajes (como los del texto seleccionado), la huída a los paraísos artificiales de la droga, la permisividad sexual o la superficialidad más absoluta.

En **1986** se publica *Historia de un idiota contada por él mismo* de Felix de Azúa y también influye el contexto de libertad democrática en su contenido. En los textos analizados de esta novela el protagonista, con una ironía cercana al sarcasmo, nos cuenta su experiencia en la universidad franquista, su contacto con el proletariado y su vivencia en lo que se refiere a la hoy desaparecida obligación del servicio militar para los varones. A la universidad la califica de "la Cualquiercosa española" y al ministro de educación Sánchez Bella le llama la Bella Sánchez; él, por su parte, se dedica en ese tiempo a la militancia política de extrema izquierda revolucionaria (algo habitual en algunos universitarios de entonces). La experiencia proletaria está motivada por su función de "agitador" y le sirve para sacar la conclusión de que a los obreros eso de la política les trae sin cuidado

y que prefieren ir de putas al terminar el trabajo antes que oír discursos sobre su "feliz" futuro. Con lo del servicio militar su actitud crítica es más benévola; para él, es tan absurda esta actividad que no merece la pena ni atacarla, así que aprovecha el tiempo vacío en sus horas de centinela para vivir una experiencia filosófica. Evidentemente, este ataque frontal a determinadas instituciones y posturas políticas no hubiese sido posible en los años 50 y 60 con la existencia de la censura. Burlándose de sí mismo, el narrador consigue minimizar experiencias que, tal vez para muchos, resultaron traumáticas.

Otro fenómeno de vital importancia en nuestro país a partir de la segunda mitad del siglo XX es el abandono de aquellos núcleos rurales en los que su forma de vida, exclusivamente agrícola o ganadera, no ofrecía un futuro económico satisfactorio para los jóvenes. Es lo que le pasó a Ainelle, el pueblecito aragonés que el protagonista de *La lluvia amarilla* (1988), de Julio Llamazares, no quiere abandonar pese a que comprenda lo que ocurrió el día en que la aldea empezó a despoblarse: era "como si un día, de pronto, las gentes hubieran levantado las cabezas de la tierra, después de tantos siglos y hubieran descubierto la miseria en que vivían y la posibilidad de remediarla en otra parte" (quinto párrafo del texto seleccionado). Tal vez la resistencia de este "superviviente" de una sociedad rural responda a una incapacidad personal para adaptarse a otra situación, pero su rebeldía solo va a servirle para contemplar la muerte definitiva del pueblo, y la suya propia.

Para terminar este recorrido por la narrativa del siglo XX y la sociedad que retrata hemos elegido la novela *Algún amor que no mate* de Dulce Chacón que, publicada en 1995, aborda un tema de dolorosa actualidad: el del maltrato a la mujer. Este maltrato se produce en el contexto de un matrimonio "convencional" en el que el hecho de que una mujer quiera trabajar "fuera de casa" es entendido por el marido como una humillación, una ofensa, que desata su ira porque le obliga a renunciar a su papel de "jefe" de familia lo cual hace que se tambalee su poder y dominación en la misma. Afortunadamente, en las nuevas generaciones, los hombres han asumido que sus compañeras son sus "iguales", personas con criterio propio que deciden qué quieren hacer con sus vidas sin tener que seguir consignas sociales que las anulen.

La **poesía** de posguerra (fundamentalmente la de la década del 50) también se hace eco de los problemas sociales que acuciaban a los españoles de entonces, sobre todo el que se refiere a su falta de libertad (motivo argumental de cuatro de los poemas seleccionados) y a su miseria (como se aprecia en el quinto de ellos, "Censoria"). Los poetas de ese momento se sintieron en la obligación moral de denunciar estos problemas y lo hacen con una fuerza abrumadora porque la necesaria brevedad de su discurso lo convierte en más intenso e impactante.

Así, el poema titulado "Libertad" de Ángela Figuera, escrito hacia 1953, presenta la relación de todo lo que podía hacer el español de entonces: trabajar, divertirse con el fútbol, la radio y el cine (autorizado), ir a misa... Lo único que le está prohibido es pensar, decir, escribir... "libertad".

Precisamente por esa falta de libertad es por lo que Gabriel Celaya en "La poesía es una arma cargada de futuro" considera, en 1955, que esta no puede ser solo un objeto bello, un lujo, sino una herramienta para cambiar el mundo, para solidarizarse con el "pobre", con el que sufre, con el que no puede decir quién es y lo que piensa.

Por su parte, Blas de Otero, en el primero de sus poemas seleccionados (que lleva el mismo título del libro en el que se incluye, *Pido la paz y la palabra*, 1955), además de la palabra, pide la paz, tal vez porque para él resulta difícil tener la una sin la otra. Solo cuando el hombre se reconcilie con su entorno, y cuando ese entorno propicie la paz del hombre, este hombre podrá hablar de libertad. Y por eso en el segundo poema que hemos analizado Otero expresa su fe en el hombre, en la paz y en la patria. Pero esa fe se tambalea cuando contemplamos con él a esa niña pobre, enferma y cansada del último poema seleccionado, que se duerme "en la cocina como un trapo" y que representa a esos "españolitos helándose". Y el poeta protesta, y afirma que él no se va a callar aunque se lo manden porque ese poeta también es un hombre y debe defender a su semejante de las injusticias... aunque solo sea con sus palabras.

El grito de denuncia directa que se observa en la poesía de los años 50, en el **teatro** de la misma época se amortigua, se convierte en una denuncia implícita a través de los personajes de una tendencia dramática *realista* que, encabezada por Buero Vallejo por las misma

fechas, va a prolongarse hasta los 80 en la figura del dramaturgo Alonso de Santos. Los textos seleccionados de la obra del primero, *Hoy es fiesta* (1956), nos presentan a unos seres humildes que solo confían en la lotería para salir de su precaria situación económica y social. Pero la lotería no toca y todo sigue igual en esa casa de vecinos en la que cada familia, además de sus dificultades para sobrevivir, tiene que hacer frente a problemas personales como la envidia, la culpa, los celos, el fracaso personal...

Lo que en *Hoy es fiesta* constituye una crítica velada de las carencias de un grupo social determinado, en *La camisa* (1963), de Lauro Olmo, se convierte en una acusación hacia un sistema político y económico que ofrece como única alternativa (no dependiente del azar) para "salir de pobres" la emigración. En los años en que se estrena esta obra ese era un problema de candente actualidad. Su protagonista se resiste a formar parte del "contingente emigratorio" y se coloca su remendada y blanca camisa una y otra vez para ir decentemente vestido a pedir un trabajo que nunca consigue. Al final, tendrá que renunciar a su rebeldía y consentir que su mujer vaya de criada a Alemania con la intención de que, más tarde, se reúna el resto de la familia con ella (que era el procedimiento más habitual).

Para los años 80 la sociedad española ha cambiado bastante: los emigrantes han vuelto de Alemania, el régimen franquista comienza a ser historia, la economía de todas las clases sociales parece haber mejorado, los ciudadanos tienen libertad para expresar su opinión... Pero existen grupos de marginados (por voluntad propia o por circunstancias familiares y sociales), como los de los delincuentes y los drogadictos que, a veces, son la misma cosa. Dos de ellos, Tocho y Leandro, coprotagonistas de *La estanquera de Vallecas* (1981) de José Luis Alonso de Santos, deciden atracar un estanco del popular y combativo barrio de Vallecas, pero no cuentan con la resistencia de la estanquera, ni con la intervención de los vecinos que han oído sus gritos. Todo se complica de manera esperpéntica (incluso se produce el síndrome de Estocolmo en las dos mujeres retenidas) y los delincuentes terminan su "aventura" uno en la cárcel y el otro muerto. Es un suceso más de los que aparecían en los periódicos todos los días distorsionado con una situación casi inverosímil y con un humor paródico al estilo Berlanga. Y eso es lo que llevó a Alonso de Santos a ponerlo en escena sin intención aparente de denunciar ningún conflicto social.

El **cuento** español de la segunda mitad del siglo XX también refleja algunas cuestiones sociales que van a marcar su evolución. Así en *La vida por la opinión,* de Francisco Ayala, el núcleo argumental del relato (escrito en los *años 40*) lo constituye un "caso de honra": un profesor de secundaria, al terminar la guerra, y temiendo ser encarcelado o muerto por su adscripción republicana, se esconde en un agujero practicado en una habitación de la casa de su madre, en Sevilla. Allí permanece oculto como un topo (y no fue el único caso) durante nueve años hasta que, al quedarse embarazada su mujer, decide arriesgar su vida por la opinión: no puede consentir que el honor de su mujer y el suyo propio quede en entredicho. Y se hace "contrabandista" para salir de España no sin antes dejarse ver por Sevilla para que nadie dude de su paternidad. El cómo alguien, que tuvo que esconderse por sus ideas liberales, sea capaz ahora de exhibirse por mantener su honor es lo paradójico de la situación. En cualquier caso, lo que relata Ayala, por muy "inverosímil" que pueda parecer, no deja de ser un episodio más de la guerra española.

En los *años 50*, Ignacio Aldecoa será el encargado de retratarnos a las clases humildes en sus novelas y relatos. Es el caso del titulado *Quería dormir en paz* (1955), en el que un pobre hombre, hombre pobre, es llevado a Comisaría por no poder acreditar su identidad cuando una pareja de guardias civiles lo encuentra dormido en un banco del parque. Él es solo un peón, antaño maestro en las minas, que ha salido de su casa, donde ha estado velando a su hijo enfermo, para tomar el aire, para respirar de su angustia; pero eso no lo entiende uno de los encargados de "velar por la seguridad" de los ciudadanos porque ellos tienen "órdenes" y "las órdenes son órdenes". Al llegar a su casa al día siguiente, acompañado por uno de los guardias para comprobar la veracidad de su historia, el hijo ha muerto: él sí que puede, ya, "dormir en paz".

De *1960* es el relato seleccionado de Carmen Martín Gaite, *La tata*, que rinde un homenaje a esta figura tan habitual en los hogares españoles de clase media-alta de la época. Se trata de una joven, normalmente de pueblo (como la del relato) que, además de atender a los niños, ejerce de "chica para todo" y en la cual destacan su naturalidad, inocencia y candidez.

Por los mismos años, Ana María Matute publica el libro *Historias de la Artámila* donde recrea sus recuerdos infantiles de un pueblo de Logroño. Entre ellos, destaca la sorpresa de una niña por ciertas actitudes, evidentemente injustas, de los adultos hacia una clase social que estos denominan despreciativamente como "la chusma" (y que da título al relato seleccionado). Se trata de familias de mineros con muchos hijos, "pobres gentes" que viven en "pajares habilitados primariamente" y que son vistos en el pueblo como un grupo pendenciero y de compañía poco recomendable. El hecho de que una de estas familias se atreva a comprar el mayor besugo de los pescaderos ambulantes por Navidad produce sorpresa y desprecio en las gentes del lugar, incluido el médico el cual, al ir a buscarlo los hijos de esa familia para que le saque una espina del besugo al padre, que se está ahogando, dilata su socorro hasta que reúnan, pidiendo de puerta en puerta, el dinero que le deben. Ese médico inhumano recibe su castigo cuando, estando borracho, se cae por un puente y muere. ¿Quién es más "chusma", los mineros o el médico?; ese parece ser el trasfondo crítico del relato.

Por último, y como broche de este recorrido por la sociedad española del siglo XX a través de su literatura, *La poseída*, relato escrito por Antonio Muñoz Molina en la *última década* de este siglo, muestra una de las lacras sociales de ese momento: la de la adicción a la droga de algunos adolescentes que, a veces, como ocurre en el relato, causa su destrucción física y moral. Y esto ocurre, entre otros motivos, porque existen adultos que convierten el tráfico de drogas en su forma de vivir. De ambos nos habla Muñoz Molina en su historia pero lo hace a través de la inocente y fabuladora mirada del protagonista que los confunde con una pareja adúltera lo cual, para él, explicaría la impaciencia de la chica esperando al hombre en el café, la displicencia y superioridad de este último y la mirada de desesperación de la joven antes de encaminarse a los servicios donde el oficinista "observador" la encuentra tendida en el suelo, muerta. Pero que se trata de una drogadicta y un "camello" el lector y el protagonista no se enterarán hasta el final del relato.

Bibliografía

ÁLAMO FELICES, Francisco, *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*, Universidad de Almería, Almería, 1996.

ALARCOS LLORACH, Emilio, *La poesía de Blas de Otero*, Madrid, Anaya, 1973.

ÁLVAREZ, Guzmán, *Lírica española del siglo XX. En busca de una trayectoria*, Palencia, Editorial Nebrija, 1999.

ANDRÉS – SUÁREZ, Irene, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa*, Madrid, Gredos, 1986.

ASÍS GARROTE, Mª Dolores, *Última hora de la novela en España*, Madrid, Eudema, 1992.

AYUSO, José Paulino, *La poesía en el siglo XX: desde 1939*, Madrid, Playor, 1983.

BARRERO PÉREZ, Óscar, *El cuento español, 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989.

BASANTA, Ángel, *La novela de Baroja. El esperpento de Valle Inclán*, Madrid, Cincel,1985.

>> *La novela española de nuestra época*, Madrid, Anaya, 1990.

>> *Literatura de la postguerra: la narrativa*, Madrid, Cincel, 1985.

BENITO DE LUCAS, Joaquín, *Literatura de la postguerra: la poesía*, Madrid, Cincel, 1985.

BERENGUER, Ángel, *El teatro en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.

BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse, *La guerra civil en la novela. Bibliografía comentada*. Tomos I, II y III, Madrid, Porrúa, 1982.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, ZAVALA, Iris M., *Historia social de la literatura española*, Volumen III, Madrid, Castalia, 1990.

BRANDENBERGER, Erna, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*, Madrid, Editora Nacional, 1973.

BROOKS, Zela Irene, *La poesía de Gabriel Celaya: la metamorfosis del hombre*, Madrid, Playor, 1979.

BROWN, G. C. *El siglo XX*, Tomo 6, *Historia de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1981.

CANAVAGGIO, Jean, *Historia de la literatura española*, Tomo VI, *El siglo XX*, Barcelona, Ariel, 1995.

CANO, José Luis, *Poesía española contemporánea. Generaciones de posguerra*, Madrid, Guadarrama, 1974.

CARDONA, Rodolfo y ZAHAREAS, Anthony N., *Visión del esperpento: teoría y práctica de los esperpentos de Valle Inclán*, Madrid, Castalia, 1970.
CARR, Raymond, *España: de la Restauración a la democracia*, *1875-1980*, Barcelona, Ariel, 1983.
CIPLIJAUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*, Barcelona, Anthropos, 1994.
CHICHARRO CHAMORRO, Antonio, *El pensamiento literario de Gabriel Celaya: evolución y problemas fundamentales*, Universidad de Granada, 1983.
DELIBES, Miguel, *España 1936-1950: Muerte y resurrección de la novela*, Madrid, Destino, 2004.
DELMIRO COTO, Benigno, *Literatura y minas en la España de los siglos XIX y XX*, Gijón, Ediciones Trea, 2003.
DOMÉNECH, Ricardo, *El teatro de Buero Vallejo*, Madrid, Gredos, 1993.
ELLIS, Keith, *El arte narrativo de Francisco Ayala*, Madrid, Gredos, 1964.
ESTEBAN, José y SANTONJA, Gonzalo, *Los novelistas sociales españoles (1928-1936). Antología*, Barceona, Anthropos, 1988.
FERNÁNDEZ GUTIÉRREZ, J. M ª y HERRERA RODRIGO, M., *La narrativa de la guerra civil: A. Barea*, Barcelona, PPU, 1988.
FERRERAS, Juan Ignacio, *La novela en el siglo XX (hasta 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
>> *Tendencias de la novela española actual: 1931-1969*, París, Ediciones Hispanoamericanas, 1970.
>> *El teatro en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
>> *La novela en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
GALÁN, Joaquín, *Blas de Otero, palabras para un pueblo*, Barcelona, Ámbito Literario, 1978.
GARCÍA LORENZO, *El teatro español hoy*, Barcelona, Planeta, 1975.
GARCÍA PAVÓN, F., *Teatro social en España*, Madrid, Taurus, 1962.
GARCÍA POSADA, Miguel, *40 años de poesía española. Antología 1939-1979*, Madrid, Editorial Burdeos, 1988.
GARCÍA TEMPLADO, José, *El teatro anterior a 1939*, Madrid, Cincel, 1990.
>> *Literatura de la postguerra: el teatro*, Madrid, Cincel, 1985.
GIL CASADO , Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar, *Ensayos sobre literatura social,* Madrid, Guadarrama, 1971.

GONZÁLEZ, José Luis, *Papeles sobre el cuento español contemporáneo*, Pamplona, Hierbaola Ediciones, 1992.
GONZÁLEZ, José M. *Poesía española de posguerra (Celaya, Otero, Hierro: 1950-1960)*, Madrid, EDI-6, S.A., 1982.
HOLLOWAY, Vance R., *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española (1969-1995)*, Madrid, Fundamentos, 1999.
HUERTA CALVO, Javier, *El teatro en el siglo XX*, Madrid, Playor, 1985.
ILIE, Paul, *La novelística de Camilo José Cela*, Madrid, Gredos, 1978.
LECHNER, J. , *El compromiso en la poesía española del siglo XX. Parte segunda: de 1939 a 1974*, Universidad Pers Leiden, 1975.
LUIS, Leopoldo de, *Antología de la poesía social,* Madrid, Alfaguara, 1969.
>> *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1998.
MAINER, José Carlos, *La Edad de Plata (1902-1939)*, Madrid, Cátedra, 1983.
MANTERO, Manuel, *Poetas españoles de posguerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
MARCO, Joaquín, *Poesía española del siglo XX*, Barcelona, Edhasa, 1986.
MARRA LÓPEZ, José R., *Narrativa española fuera de España.1939-1961*, Madrid, Guadiana, 1963.
MARTÍNEZ CACHERO, J. Mª, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1986.
MAS FERRER, Jaime, *Vida, teatro y mito de Joaquín Dicenta*, Alicante, Instituto de Estudios alicantinos, 1978.
MIÑAMBRES SÁNCHEZ, Nicolás, *Valle Inclán y García Lorca en el teatro del siglo XX*, Madrid, Anaya, 1991.
MOREIRO PRIETO, Julián, *El teatro español contemporáneo (1939-1989)*, Madrid, Akal, 1990.
NORA, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Volumen III, Madrid, Gredos, 1973.
OCASAR, José Luis, *Literatura española contemporánea*, Madrid, Edinumen, 1997.
OLIVA, César, *El teatro desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1989.
>> *Cuatro dramaturgos "realistas" en la escena de hoy: sus contradicciones estéticas*, Publicaciones del Departamento de Literatura Española, Universidad de Murcia, 1978.
ONIEVA MORALES, Juan Luis, *Introducción a los géneros literarios a través del comentario de textos*, Madrid, Playor, 1992.

PALOMO, Mª del Pilar, *La poesía en el siglo XX (desde 1939)*, Madrid, Taurus, 1988.
PAYERAS, María, *Poesía española de posguerra*, Palma de Mallorca, Prensa Universitaria, 1986.
PEDRAZA, Felipe B. y RODRÍGUEZ, Milagros, *Manual de literatura española*, Volúmenes VIII, X, XII, XIII y XIV, Navarra, Cenlit, 1991.
>> *Las épocas de la literatura española*, Barcelona, Ariel, 1997.
PÉREZ-STANSFIELD, Mª Pilar, *Direcciones del teatro español de posguerra,* Madrid, Porrúa-Turanzas, 1983.
PERSIN, Margaret H., *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*, Madrid, Porrúa-Turanzas, 1986.
PONCE DE LEÓN, José Luis S., *La novela española de la guerra civil (1936-1939)*, Madrid, Ínsula, 1971.
PONTE FAR, José Antonio, *Renovación de la novela en el siglo XX: del 98 a la guerra civil*, Madrid, Anaya, 1992.
PUENTE SAMANIEGO, Pilar de la, *La narrativa breve de Carmen Martín Gaite,* Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 1994.
REY, Alfonso, *Construcción y sentido de "Tiempo de silencio"*, Madrid, Porrúa –Turanzas, 1977.
RIBES, Francisco, *Antología consultada de la joven poesía española* (edición facsimilar), Valencia, Editorial Prometeo, 1983.
RICO, Francisco, *Los nuevos nombres: 1975-1990*, Barcelona, Crítica, 1992.
>> *Historia y crítica de la literatura española 8/1. Época contemporánea: 1939-1975,* PRIMER SUPLEMENTO, Barcelona, Crítica, 1999.
RODRÍGUEZ ALCALDE, Leopoldo, *Vida y sentido de la poesía actual (1956)*, Madrid, Editora Nacional, 1956.
RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español: siglo XX*, Madrid, Cátedra, 1975.
SALINAS, Pedro, *Literatura española Siglo XX,* Madrid, Alianza, 1989.
SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la novela social española (1942-1977)*, 2 vols., Madrid, Alhambra, 1986.
>> *Historia de la literatura española 6/2*, Barcelona, Ariel, 1991.
SENABRE, Ricardo, *Claves de la poesía contemporánea*, Salamanca, Ediciones Almar, 1999.
SERNA, M. , FRANCO, V. y ASCUNCE, J. A. , *La poesía de postguerra*, (1), Madrid, Júcar, 1997.
SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Marenostrum, 2005.
SOLDEVILLA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936*, Madrid, Alhambra, 1980.

SUÁREZ GRANDA, Juan Luis, *Tiempo de silencio*, Madrid, Alhambra, 1989.
SUÁREZ MIRAMÓN, Ana, *Modernismo y 98*, Madrid, Cincel, 1985.
TIJERAS, Eduardo, *Últimos rumbos del cuento español*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1969.
TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Teatro español contemporáneo*, Madrid, Guadarrama, 1968.
TUÑÓN DE LARA, Manuel, *Medio siglo de cultura española (1885-1936)*, Madrid, Tecnos, 1971.
>> *Claves de la historia social*, Barcelona, Salvat, 1988.
TUSÓN, Vicente, *La poesía española de nuestro tiempo*, Madrid, Anaya, 1990.
URBANO, Victoria, *El teatro español y sus directrices contemporáneas*, Madrid, Editora Nacional, 1972.
VALBUENA PRAT, Ángel, *Historia de la literatura española,* Tomo V, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
VELILLA BARQUERO, Ricardo, *La literatura del exilio a partir de 1936*, Madrid, Cincel, 1984.
VICENS VIVES, Jaime, *Aproximación a la historia de España*, Barcelona, Vicens Vives, 1972.
VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la postguerra*, Barcelona, Lumen, 1995.
VVAA., *Historia de la literatura española (siglos XIX y XX)*, Madrid, Guadiana, 1974.
VVAA., *Creación y público en la literatura española*, Madrid, Castalia, 1974.
VVAA., *Historia de la literatura española*, Volumen III, León, Everest, 1995.
VVAA., *Historia de la literatura española*, Volumen II, Madrid, Cátedra, 1990.