



EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN FRANCIA

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN

Narrativa del siglo XX en lengua española

Selección y estudio



educacion.es

NARRATIVA DEL SIGLO XX
EN LENGUA ESPAÑOLA
(Selección y estudio)

**NARRATIVA DEL SIGLO XX
EN LENGUA ESPAÑOLA**
(Selección y estudio)

CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN
EMBAJADA DE ESPAÑA EN FRANCIA
PARÍS, 2009



© 2009, Consejería de Educación, Embajada de España en Francia.
Ministerio de Educación.
NIPO: 820-09-078-5

© De los textos seleccionados, sus autores o herederos.

Coordinación de la edición:
Petra Secundino

Maqueta e impresión:
Espace Grafic S.L., Navarra, España.
Impreso sobre papel TCF, certificado PEFC.

Pedidos y distribución:
Centro de Recursos
34, Boulevard de l'Hôpital 75005 Paris
Tel: 01 47 07 48 58 Fax: 01 43 37 11 98
@: centrorecursos.fr@educacion.es

Todos los derechos reservados. No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, reprográfico, gramofónico u otro, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del copyright.

Abrir caminos

Esta antología nace con el objetivo de ser un recurso eficaz para el desarrollo del programa de *Terminale* de la asignatura de lengua y literatura española de las secciones internacionales en Francia.

Es el segundo paso de una tarea iniciada por un equipo de profesores españoles de las secciones internacionales con la obra *Poesía del siglo XX en lengua española. Selección y estudio*. En este volumen el camino se completa con el análisis de la narrativa en español en las últimas décadas de nuestra literatura. Su contenido es el resultado de la experiencia directa en el aula y busca responder a las necesidades específicas de un determinado contexto escolar, ofreciendo a alumnos y profesores una obra que aborde con rigor científico y finalidad didáctica los recientes pasos de la historia de la narrativa en español.

El volumen se organiza en tres bloques: la narrativa española posterior a la guerra civil, la narrativa española posterior a 1975 y la narrativa hispanoamericana del siglo XX. Esta estructura atiende a una contextualización más histórica que literaria: no son movimientos, escuelas o tendencias lo que limitan los segmentos en que se articula el contenido, sino fronteras históricas. De este modo la barrera situada en el año 1975 sugiere más una división entre la literatura de la etapa franquista y la literatura posterior a la transición política, que una división impuesta por un cambio en la trayectoria literaria del momento.

A la cabeza de cada uno de los tres capítulos citados, una presentación general de la etapa histórica sirve para introducirnos en las circunstancias políticas, socioeconómicas, culturales y, más específicamente, literarias que enmarcan las obras que se analizan posteriormente.

A continuación, cada uno de los apartados que se dedican a las novelas seleccionadas se construye con una breve introducción a la vida y personalidad de su autor, un análisis de la novela comentada y, finalmente, un espacio de aplicación didáctica referido a un fragmento de dicha novela.

Se inicia el recorrido por la narrativa española tras el final de la guerra

civil, una etapa de estricto sometimiento de los autores a la férrea censura de la postguerra. El nacimiento de nuevas revistas o la creación de premios literarios de la categoría del Nadal, el Planeta o el Biblioteca Breve, en los años cuarenta, cincuenta o sesenta, serán en las décadas siguientes factores decisivos para el descubrimiento y difusión de autores de la talla de Carmen Laforet, Miguel Delibes o Mario Vargas Llosa.

Las obras que en esta antología ejemplifican este proceso literario se inician con la obra de Carmen Laforet *Nada* (1945), que representa de manera magistral la tendencia existencial de la narrativa de los cuarenta. Tras ella, con *El camino* (1950), de Miguel Delibes, asistimos al nacimiento de la etapa realista de su autor a través del acercamiento al mundo adulto a través de la mirada de su protagonista.

A partir de ahí y desde finales de los años cincuenta se empieza a hacer evidente en el panorama literario español el enfrentamiento entre la tendencia de contenido social, y la línea que propone la necesidad de una renovación literaria que dirija la atención hacia la búsqueda de nuevas vías formales y estructurales que saquen a la creación literaria de su mimetismo realista.

La representación más clara de que el desarrollo económico de los sesenta y la apertura ideológica empiezan a dar sus frutos es la creación de obras que ofrecen una amplia gama de posibilidades expresivas junto con el acercamiento a temas antes vedados. En 1962 *Tiempo de silencio*, de Luis Martín Santos, supone la síntesis perfecta de las numerosas tendencias que se dibujan en la producción narrativa española en aquellos momentos.

En la **segunda parte** de nuestra selección, la que se inicia en 1975, el hecho de que los autores españoles no se vean empujados por la necesidad de aliarse contra el poder establecido, ni manifiesten interés por enfrentarse a la tiranía formal de la literatura testimonial, abre las puertas a una avalancha de creaciones más individualistas que se resisten a una clasificación de perfiles definidos de una manera excesivamente estricta. La transición política y cultural que se venía gestando desde la década anterior da ahora ya unos frutos claros.

El primer escalón de nuestra antología, *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, conjuga su esmerada elaboración estructural y formal con el regreso al gusto por la narración de historias y la plasmación de intrigas. En la década siguiente, Antonio Muñoz Molina, con *Beltenebros* (1989), nos ofrece un claro ejemplo de la búsqueda de nuevos modelos lite-

rarios más allá de nuestras fronteras, al incorporar a la narrativa española temas y técnicas propios de la novela policíaca americana encadenando situaciones violentas de ambientes claustrofóbicos en los que se mueve el paradigmático héroe solitario, habitual en este género. Por último, en *Soldados de Salamina* (2001), Javier Cercas, junto a otros temas y modos clásicos, aborda el modelo de la autoficción narrativa que tan importantes frutos ha venido dando en la reciente narrativa hispana, con figuras de la talla de Enrique Vila-Matas o Javier Marías.

En el apartado dedicado a **Iberoamérica** descubrimos que el hito marcado por el llamado *boom* de la novela hispanoamericana no es un milagro literario que surja de la nada, sino que es la culminación lógica de un proceso de síntesis de las raíces literarias de este ámbito geográfico y cultural a las que se han ido incorporando elementos procedentes del naturalismo o del regionalismo desde las primeras décadas del siglo.

La presencia de la realidad cercana al novelista en la creación de la ficción literaria parece ser el hilo conductor de la selección presente en este último bloque. Desde *Los pasos perdidos* (1953) de Alejo Carpentier, donde es fácil rastrear numerosos episodios vividos por su autor, pasando por las experiencias cuarteleras reflejadas por Mario Vargas Llosa en *La ciudad y los perros* (1963), hasta llegar a la evidencia de historia auténtica reflejada en el título de *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de Gabriel García Márquez, obra con la que se cierra esta antología.

La necesaria brevedad de las páginas que vienen a continuación no debe interpretarse como una traba para el logro del objetivo apuntado inicialmente: dotar a alumnos y profesores de un recurso de utilidad contrastada en el acercamiento a la narrativa en lengua española de los últimos cien años. La experiencia y el saber hacer de sus autores permite alcanzar esta meta cumplidamente.

París, junio de 2009

**ASESORÍA TÉCNICA
CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN DE FRANCIA**

LA NARRATIVA ESPAÑOLA
DESDE LA GUERRA CIVIL
HASTA LA TRANSICIÓN

La novela española anterior a 1975

Rosa Gutiérrez Pasalodos

Durante la guerra civil y en los años posteriores a su fin, como en todas las épocas de crisis, la historia se incorpora a la literatura.

Así es como la narrativa española de esta época viene a ser uno de los pocos espacios propicios para reflexionar sobre las convulsiones que sacuden el país desde los años de la segunda República.

En las novelas que se producen ahora, la historia reciente se escudriña o se reescribe desde la vanidad de los vencedores o desde el dolor de los derrotados. Aunque, a decir verdad, la literatura de esta época es el reflejo de una gran derrota colectiva. Por eso, la clasificación de Sanz Villanueva, que fija una raya de separación entre la producción de los exilados y la de los que permanecen en el interior, no ha tenido fortuna. Pues tan exilados estaban unos como otros. Más, si cabe, los del llamado “exilio interior” que tuvieron que sobrevivir acosados por la censura y por todos aquellos personajes que hacían suya la frase oprobiosa: “Cuando oigo la palabra cultura, echo mano a la pistola”.

Mejor suerte ha tenido la clasificación de Gonzalo Sobejano que inscribe la novela de este período en un movimiento realista que se remontaría nada menos que al postromanticismo. Desde esta óptica Sobejano ordena la producción narrativa en tres grandes grupos: la **novela existencial** (que otros críticos prefieren llamar **desarraigada**), la **novela social** y la **novela estructural** o **experimental**.

Novela existencial o desarraigada

Se publica a lo largo de la década de los 40. Coexiste con un conjunto de libros de claro carácter propagandista y belicista, denominados por algunos corifeos del régimen franquista como “novelas heroicas”. Están escritas desde la ideología del bando vencedor y no resistirán mucho el paso del tiempo (*La fiel infantería*, 1943 del falangista **Rafael García Serrano**).

También podríamos incluir en este epígrafe el llamado “tremendismo” que inaugurara **Camilo José Cela** en 1942 con *La familia de Pascual Duarte*. Es un subgénero cuyos temas principales son el destino humano

y la dificultad para la comunicación personal. Los escenarios suelen ser rurales y los personajes que los habitan son seres marginados y violentos. El narrador prefiere la primera persona para llevar adelante una especie de autobiografía o confesión, siempre hecha en un tono bronco y con un lenguaje duro.

Pero quien mejor representa este tipo de novela existencial, que no existencialista, es **Carmen Laforet** con su obra *Nada*. En ella la ciudad, decadente, triste y sórdida, es el escenario por el que deambulan unos personajes tan incapaces de vislumbrar un futuro satisfactorio como de orientarse en el vacío en el que parecen flotar. El relato en primera persona y el recurso frecuente al “monólogo interior” acentúan esta impresión de un ser humano solitario, incapaz de comunicarse afectivamente y perdido en los laberintos de la duda existencial.

Miguel Delibes, en el inicio de su carrera, se apunta también a este tratamiento en *La sombra del ciprés es alargada*.

El realismo social

Si la llamada “novela existencial” se difunde durante la década de los 40, al doblar la mitad del siglo, comienzan a circular por España unas obras en las que el discurso individual ha sido sustituido por una voz coral que indaga sobre los problemas colectivos.

El aislamiento internacional comienza a romperse y se inicia tímidamente la industrialización de España. Los escritores abandonan el tono pesimista del llamado relato existencial y describen la realidad de una sociedad que evoluciona penosamente hacia formas más abiertas y europeas. Escribir se convierte en un oficio arriesgado y los novelistas, en su mayoría opuestos al régimen de Franco, tienen que sortear la censura y las represalias que muy frecuentemente se abaten sobre ellos.

Aún así, intentan reflejar la realidad más dura de las clases obreras tanto del campo como de las zonas industriales. La burguesía aparece como una clase superficial e insolidaria. El narrador-observador utiliza un estilo sencillo y directo y hace hablar a sus personajes con un lenguaje vivo y próximo.

A esta tendencia se le ha llamado **novela social** y no es exclusivamente española, sino que durante todo el siglo XX venían existiendo una serie de obras que habían convertido la denuncia social en la base de sus argumentos. En los años cincuenta, el francés Jean Paul Sartre define lo que es esta “Li-

teratura social". Dice Sartre :

"La literatura no debe reflejar solo la realidad, sino explicarla e, incluso, transformarla"

Sartre, por tanto, se aleja del realismo tradicional del siglo XIX que pretendía exclusivamente reflejar la sociedad, sin opinar sobre ella. Sartre, autor muy influido por el pensamiento marxista, opina que el arte debe aspirar a transformar las cosas. La literatura es un arma más con la que combatir la injusticia:

"El escritor tiene una función social, y será cómplice de la opresión si no se alía con los oprimidos"

"No se es escritor por decir ciertas cosas, sino por decirlas de cierta manera"

Esta última frase es importante porque Sartre puntualiza el hecho de que hacer una literatura combativa no quiere decir que se haga una literatura técnicamente pobre. Para Sartre, el escritor revolucionario lo es también desde el punto de vista técnico.

Centrándonos ya en lo que sucede en la literatura española de la década de los cincuenta, debemos distinguir, en primer lugar, dos momentos en el Realismo Social, como sostiene Gonzalo Sobejano:

a) Precursores de la novela social

Miguel Delibes, *El camino* (1950); Luis Romero, *La noria* (1951); Camilo J. Cela, *La colmena* (1951); Miguel Delibes, *Mi idolatrado hijo Sisi* (1953).

b) Verdadera novela social

Se inicia a partir de 1954 con autores como Ignacio Aldecoa, José Manuel Caballero Bonald, Carmen Martín Gaité, Ana M^a Matute, Juan García Hortelano y Rafael Sánchez Ferlosio.

Los temas principales de la novela española del Realismo Social serán:

- La dureza de la vida en el campo (*Dos días de septiembre*, de Caballero Bonald).
- El mundo del trabajo urbano (*Central Eléctrica*, de Juan García Hortelano).
- La ciudad (*La colmena*, de Cela).
- Las clases trabajadoras (*El Jarama*, de Sánchez Ferlosio).
- La burguesía (*Entre visillos*, Carmen Martín Gaité).
- La Guerra Civil y sus consecuencias.

La mayoría de estas novelas se incluyen dentro de lo que hemos llamado **realismo crítico**, aunque es frecuente que encontremos técnicas objetivas y en algunas novelas, planteamientos cercanos al realismo socialista.

Presentan como características técnicas la narración lineal, la aparente sencillez, las descripciones funcionales, una concentración espacial y temporal, la aparición de personajes colectivos y la preeminencia del diálogo.

La novela experimental

En la década de los 60, los narradores españoles, ya no tan obsesionados por la guerra civil, se abren a las influencias de los grandes novelistas internacionales que habían renovado el género hacía ya largos años: Proust, Kafka, Joyce, Faulkner...

El narrador oscila entre la perspectiva individual y colectiva, incorporando nuevas técnicas, construyendo el relato con una arquitectura tan compleja como la realidad que pretende reflejar.

Tiempo de silencio de Luis Martín Santos inicia este giro. La prosa se hace más barroca, el léxico, más exigente. Son frecuentes las digresiones eruditas o culturalistas.

Señas de identidad de Juan Goytisolo, *Últimas tardes con Teresa* de Juan Marsé y *Volverás a Región* de Juan Benet son también títulos importantes. Y se verán acompañados por las obras de novelistas consagrados por una larga trayectoria literaria como Camilo José Cela (*San Camilo*,³⁶ y *Oficio de Tinieblas*,⁵) y Miguel Delibes (*Parábola del naufrago*).

El perspectivismo materializado en la llamada visión estereoscópica, el uso del contrapunto, las rupturas temporales, los juegos lingüísticos... son algunos de los recursos más habituales de esta producción que perdurará en las décadas de los 70 y de los 80.

La novela española en el exilio

Durante mucho tiempo, en el interior del país, se ignoraba casi todo de los novelistas españoles exiliados tras la Guerra civil. A este desconocimiento contribuían factores como: la incomunicación lógica entre la Península (franquismo) y los exiliados (republicanos), la dispersión geográfica de los exiliados (Francia, Inglaterra, Sudamérica...), la irregularidad de las ediciones de las novelas de autores exiliados y la prohibición que sobre los novelistas exiliados existía en la España de la posguerra.

De alguna manera, este desconocimiento llevó a que los críticos mitificaran a estos escritores, que no se dieron a conocer en España con plena normalidad hasta principios de los 70.

Junto a autores que ya publicaron novelas antes de la guerra civil (Benjamín Jarnés o Ramón J. Sender) otros se dan a conocer como tales ya en el exilio.

Por lo general, el exilio, la derrota, los tiempos de la guerra, etc., son las experiencias que marcan temáticamente las novelas de los exiliados. El tono que utilizan frecuentemente es el del testimonio personal y la denuncia.

Son imprescindibles en una recapitulación apresurada los siguientes:

- **Ramón José Sender** es el más conocido; sus obras se pueden encuadrar dentro de una tendencia realista y social: *Crónica del alba*, *Requiem por un campesino español*.
- **Rosa Chacel** se caracteriza por el cuidado estético de sus obras. Destacan *Memorias de Leticia Valle* y *Barrio de Maravillas*.
- **Max Aub**. El tema principal es el hombre, como ser social, político y moral. Sus relatos tienen un corte tradicional: *Las buenas intenciones* y *La calle de Valverde*.
- **Francisco Ayala** escribe novelas de enfoque moralista en las que pretende reflejar los vicios del hombre contemporáneo y criticar aspectos políticos y sociales desde una perspectiva humorística. Destacan *Muertes de perro* y *El fondo del vaso*.
- **César M. Arconada**: *La turbina*.
- **Arturo Barea**: *La forja de un rebelde*.

BIBLIOGRAFÍA

Asís Garrote, M^a Dolores de, *Última hora de la novela en España*, Eudema Universidad, Madrid, 1990.

Nora, Eugenio G. de, *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Gredos, Madrid (Col. Estudios y ensayos, 41).

Rico, Francisco; Ynduráin, Domingo, [ed.], *Historia y crítica de la literatura española. Época Contemporánea: 1939-1980*, Crítica, Barcelona, 1980.

Sanz Villanueva, Santos,

Historia de la literatura española. Literatura actual. Vol. 6/2. Ariel, Barcelona, 1984.

Historia y crítica de la Literatura española. Época contemporánea:1939-1975. Primer suplemento. Crítica, Barcelona, 1999.

Sobejano, Gonzalo, *Novela española contemporánea 1940-1995*. Mare Nostrum Comunicación S.A., Barcelona, 2003.

Yndurain, Domingo, *Historia y crítica de la Literatura Española. Epoca contemporánea 1939-1980*. Ed. Crítica. Barcelona, 1981.

CARMEN LAFORET

Nada (1945)

Agustí Arquer

LA AUTORA

Nació en Barcelona en 1921. Cuando tenía dos años de edad su familia se trasladó a Canarias. A los 18 volvió a Barcelona con intención de realizar estudios universitarios de Filosofía y Letras y Derecho, carreras que no terminó. A los 21 se trasladó a Madrid, donde transcurriría a partir de entonces la mayor parte de su vida.

Su aparición en el mundo literario fue mediante la obtención de la primera edición del Premio Nadal (1944) al que había presentado su novela *Nada*. El premio era nuevo y lo era también la escritora, aunque por entonces era ya autora de diversos cuentos no publicados. Pero sobre todo, en el panorama literario de la inmediata posguerra, era nuevo el tipo de novela. Resultaba innovadora su perspectiva de narrador subjetivo que es más testigo que protagonista de la acción; su ambiente de posguerra en precisas coordenadas de lugar y tiempo que eran las mismas en que se publicaba el libro, ambiente negativo no disimulado en tiempos de férrea censura, pero tampoco retóricamente enfatizado; era nuevo el protagonismo femenino en los personajes más destacados así como su temática existencial planteada con la simple curiosidad de una muchacha joven que quiere abrirse a la vida y trasciende la truculenta negatividad de la experiencia vivida. Era nueva en fin la “distancia” pero no la frialdad con que se produce la narración. Andrea, la narradora, tiene en la novela prácticamente la misma edad que Carmen, la autora, la cual, como hará el personaje al final del libro, vive en Madrid después de una breve experiencia como estudiante en Barcelona. Ello no convierte el relato en autobiográfico en cuanto a la acción narrada, pero es claro que la autora trasladó al texto algunas vivencias suyas; de ahí seguramente el halo poético que se desprende de alguna de sus páginas.

Nada lanzó a Carmen Laforet como novelista al tiempo que afirmó

el prestigio del Premio Nadal, que también empezaba y que más adelante premió a otros autores cuya valía fue después confirmada por el tiempo, como Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio o Ana María Matute entre otros.

La producción literaria de Carmen Laforet se vio seguramente estimulada tras su matrimonio con el crítico y editor Manuel Cerezales, con quien tuvo cinco hijos. En 1952 publicó *La isla y los demonios*, novela inspirada en sus experiencias de adolescente en Canarias y en 1955 apareció *La mujer nueva*, otro relato que sin ser autobiográfico en el sentido de la trama recogía algo tan importante en su experiencia vital como fue su “reconversión” al catolicismo. El título es paráfrasis de las palabras con que san Pablo alude a la transformación que se opera en el creyente, pero no es difícil ver también en él una alusión a la determinación de Paulina, la protagonista, para afirmarse como mujer en una sociedad que tendía a anularla.

En 1963 publica *La insolación*, animada y amena novela en la que se relata el despertar a la vida de tres adolescentes: Martín Soto, el protagonista, y dos hermanos, Carlos y Anita, pertenecientes a una atípica familia. La autora había previsto que esta obra formase parte de una trilogía que se iba a titular “Tres pasos fuera del tiempo”, pero el proyecto no tuvo la necesaria continuidad. Fallecida la escritora, se publicó el segundo volumen titulado *Al volver la esquina*. En él, Martín toma la palabra para narrar experiencias de madurez y su reencuentro con sus amigos de adolescencia. El hecho de que el protagonista sea el muchacho no impide que de nuevo sean los personajes femeninos los de mayor relieve, en especial la tierna e incontrolable Anita.

La obra de Carmen Laforet incluye, además de las novelas citadas, diversos libros de cuentos, algún libro de viajes y numerosas colaboraciones de prensa. La escritora, como tal vez hubiese hecho Andrea, se apartó deliberadamente de lo que pudiéramos llamar la “vida pública” y pasó largos períodos sin publicar. Lectores y críticos hubiesen deseado sin duda más novelas de la autora de *Nada*. A su muerte, ocurrida en febrero de 2004, tanto la reedición de algunas obras como la publicación de *Al volver la esquina* fueron saludadas como estimulante novedad literaria y hay quien espera que un día aparezca, sacada de algún manuscrito perdido, “Jaque mate”, título que la escritora quería para el volumen final de su proyectada trilogía.

Sinopsis argumental

Para estudiar en la Universidad y con el estímulo de abrirse a una nueva vida, Andrea se traslada a Barcelona, donde permanecerá algo más del tiempo que dura el curso académico. Su existencia transcurre en dos ámbitos diferentes: el muy problemático de los parientes con que vive, todos ellos personajes venidos a menos tanto social como, sobre todo, psicológicamente, y el ambiente desenfadado de sus compañeros de estudios. Entre ambos universos se establecerá un inesperado contacto cuando su vital amiga Ena inicie una confusa relación con uno de los tíos con los que convive. Sucesivos episodios en el trasfondo sórdido de los años posteriores a la guerra civil española constituirán un decepcionante bagaje de experiencia vital al final del año.

El tema

La protagonista está en una edad clave, pasando de adolescente a mujer, y vive su deseada y primera experiencia de libertad; procede de una aldea y se adentra en Barcelona, la gran y soñada ciudad. Al comienzo del libro, como veremos, más que ideas concretas hay curiosidad, expectativas. Luego, en lugar de progreso vital hallará más bien desencanto o, mejor, el vacío, "nada". El relato es testimonio de dicho desencanto:

"Me marchaba ahora sin haber conocido nada de lo que confusamente esperaba: la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor. De la casa de la calle Aribau no me llevaba nada".

Lo dicho no convierte el libro en un relato desesperado. La actitud de Andrea es la de un testigo, sus emociones están presentes con discreción y sin énfasis particular, su lenguaje está exento de retórica y resulta distanciado y de una atractiva naturalidad. Podría decirse que es el propio discurso existencial de Andrea, su modo de sentir, evaluar y expresarse, el verdadero tema del libro y lo que la autora titula modestamente como "nada".

Estructura. Guía de lectura

El relato aparece dividido en tres partes de extensión similar. Las tres se suceden cronológicamente y con continuidad entre ellas. No obstante son notables las diferencias, la atmósfera predominante en cada parte.

PARTE I

Comprende nueve capítulos que empiezan y terminan en el mismo lugar, la estación de Francia de Barcelona. En el capítulo 1 Andrea llega a esta estación llena de curiosidad y expectativas; el anonimato resulta estimulante. En el capítulo 9, tía Angustias abandona la familia y la ciudad; hay tensión en las actitudes de la familia y la atmósfera de la estación resulta hostil.

Capítulos más destacados de la primera parte

Capítulo 1: Llegada a Barcelona y a la casa de la calle Aribau. Es digno de análisis el paso del espacio abierto de la ciudad al cerrado de la casa. El impacto negativo de ésta y sus habitantes se anuncia a modo de prolepsis (“Luego me pareció todo una pesadilla”).

Capítulo 4: Otoño. Tiempo interno impreciso: “un día”, “una mañana”. Por otra parte, “días sin importancia”. Gran parte del capítulo es una larga secuencia dialogada (Gloria y la abuela) sin intervenciones narrativas. Valórese la actitud de la abuela y su lucha por mantener la dignidad según sus principios. Se hace presente también la guerra civil recién terminada: ¿Qué tipo de hechos son aludidos?

Capítulo 6: Relación intensa con Ena ¿Qué efectos imprevisibles tiene este hecho? Día de Navidad como referencia temporal y como acontecimiento familiar, pero sólo la asistencia a misa con la abuela resulta positivo. Ahora es la relación Juan / Angustias la que pasa a primer plano. Valórese esa relación y en especial las insinuaciones de Juan.

Capítulo 8: El tremendo sermón oscurantista de Angustias promueve la reflexión de Andrea. La actitud de la narradora adopta aquí tonos irónicos: búsquense los pasajes en que se expresa dicha actitud. Una secuencia re-

flexiva en presente intemporal (“Es difícil entenderse con las gentes de otra generación, aun cuando no quieran imponernos su modo de ver las cosas”) revela de modo explícito el conflicto generacional que late en toda la obra.

Capítulo 9: Termina esta parte en la estación de Francia, donde había empezado. Analícese la reflexión que Andrea hace sobre sí misma: ¿qué significado puede atribuirse en este sentido a la marcha de Angustias? Además el capítulo ofrece nuevas informaciones en torno a ésta, aunque dejando siempre una parte en sombra. ¿Mediante qué procedimiento?

PARTE II

Esta parte tiene también nueve capítulos. Comienza con la presencia de Andrea en casa de su bienestante amiga Ena (capítulo 10) y termina con el decepcionado regreso de Andrea a su casa de Aribau tras la fiesta a la que ha sido invitada por su no menos bienestante amigo Pons (capítulo 18). Ambos episodios parecen abrir y cerrar un ciclo en el que el mundo de Andrea recibe fugazmente los aires benéficos de un entrevistado mundo exterior.

Capítulos más destacados de la segunda parte

Capítulo 10: Tiempo interno explícito: febrero. Vivencias de sencillo bienestar, desaparecida la presión de Angustias. Una elipsis nos sitúa en casa de Ena y en un posterior paseo por la catedral y alrededores. Tanto la velada en casa de Ena como la nueva situación en Aribau se nos cuenta en varias analepsis, la última desde el agradable duermevela que precede al sueño. Es digno de análisis el modo como se retrata la actitud que hoy llamaríamos “machista” de Gerardo en una época en que existía poca conciencia de ello. También podemos observar un detalle de posguerra relativo a la alimentación. ¿Cuál?

Capítulo 11: Capítulo fundamental para valorar las relaciones entre los personajes de Aribau y la situación de miseria de la casa que es compensada por una agradable sensación de libertad. Es interesante analizar como la compleja y brutal relación Juan / Gloria favorece la aproximación afectiva de ésta a la narradora. Tiempo interno explícito: marzo

Capítulo 12: Tiempo implícito: primavera (“¡Qué días incomparables!”). Es interesante observar cómo en este capítulo de aparente calma la acción da un giro en el sentido clásico de la intriga: “Entonces fue cuando tuve la sensación de que una raya, fina como un cabello, partía mi vida y, que como un vaso, la quebraba”. ¿En qué consiste este giro?

Capítulo 15: El capítulo empieza con precisa continuidad temporal con el anterior. Espacios definidos. La intriga se acentúa en torno a la interpretación de la actividad de Gloria. ¿En qué sentido?. La actitud de la narradora es sumamente neutra a pesar de que en el capítulo vive una angustiada aventura. Además cuenta sólo lo que vio entonces; más adelante, en el capítulo 20, completará la información basándose en el relato de Gloria.

Capítulo 17: Tiempo explícito y preciso: junio. Hechos en torno a la noche de San Juan. Andrea hace difícil limpieza en la casa mientras evoca situaciones anteriores, algunas relativas a su vida antes de viajar a Barcelona. También el discurso directo entre Román y Gloria, que Andrea oye desde su ventana, nos sitúan en tiempos anteriores. Informaciones fragmentarias en todo caso que merece la pena analizar.

Capítulo 18: Evocación de las noches “que corrían como un río negro”. Se acumulan reflexiones existenciales hechas desde el presente narrativo (“Me viene ahora el recuerdo...”). Especialmente digno de análisis es el final (del capítulo y de esta parte): Andrea, tras la decepcionante fiesta en que Pons ha sido “absorbido” por su clase social, vuelve a casa: “Me parecía que de nada vale correr si siempre ha de irse por el mismo camino, cerrado, de nuestra personalidad. Unos seres nacen para vivir, otros para trabajar, otros para mirar la vida. Yo tenía un pequeño y ruín papel de espectadora. Imposible salirme de él”. Valórense los elementos de espacio y tiempo que ambientan estas reflexiones.

PARTE III

Esta parte comprende siete capítulos. El final del relato se produce de manera gradual, pues se van cerrando uno a uno los diversos ciclos abiertos. Así en el capítulo 22 tiene lugar la despedida de Ena, que se va de vacaciones; después Andrea visita el estudio ya abandonado de la calle Montcada y así se cierra el ciclo de la relación con sus amigos Iturdiaga,

Pons y demás; poco después se sabrá el suicidio de Román cerrándose así un nuevo ciclo. En el capítulo 23 se marcha Antonia con el perro; es el fin de un determinado escenario en la casa. Finalmente el viaje final de Andrea cierra el ciclo que los comprende todos.

Capítulos más destacados de la tercera parte

Capítulo 21: Analícese cómo las referencias espaciales marcan la continuidad con el capítulo anterior. Es interesante identificar las distintas secuencias descriptivas en Imperfecto (ambientales y del estado de ánimo de la narradora), narrativas en Perfecto Simple y dialogadas. Se cierra el ciclo de continuidad temporal iniciado en el capítulo 18: “los faroles acababan de encenderse...”. Reconstrúyase localizando los marcadores temporales correspondientes.

Capítulo 22: Julio. Han pasado días, tal vez semanas. Capítulo importante tanto por los acontecimientos que ocurren como por la extraordinaria habilidad narrativa con que aparecen. Es digna de análisis en particular la secuencia que va desde la llegada de Andrea a casa hasta la imagen de Antonia transmitiendo el suicidio. El capítulo es complejo y rico en matices: la sordidez del ambiente y los hechos no suprimen, por ejemplo, los toques de ternura que, de modo diferente, aportan Gloria y la abuela.

Capítulo 24: De nuevo se hace explícito el tiempo interno (“Septiembre”) y el presente narrativo (“Me acuerdo que...”). Una larga secuencia, en la que se alterna el Imperfecto, para hechos habituales, y el Perfecto Simple, para hechos puntuales relevantes, nos describe el estado de ánimo de la narradora. Analícese esa alternancia. La evocación de Román vivo y la toma de conciencia de su desaparición definitiva combina aspectos positivos y negativos dignos de análisis. Valórese también cómo el espacio exterior contrapesa el ambiente interior. Una prolepsis cierra el capítulo introduciendo un cambio brusco en el clima psicológico de la narración: iba a cambiar “el rumbo de mi vida”.

Capítulo 25: La mención inicial de la simbólica maleta con la que Andrea había llegado meses antes encauza el relato hacia su final. Diversos hechos hacen que este final resulte suave y distendido: analícese el papel de Gloria en ello. Digna de particular valoración es la secuencia que comienza con

“Bajé la escalera despacio...”, contrapunto al *incipit* de la novela y posible justificación del título. Nótese, sin embargo, como el juicio hecho desde el presente narrativo (“Al menos, así creía yo entonces”) introduce un toque de duda perfectamente acorde con la personalidad de la narradora.

El espacio

En *Nada* el espacio es muy relevante, puesto que forma parte de las vivencias de Andrea. Al inicio del capítulo 2 Barcelona es un lugar deseado y una atmósfera hecha de sensaciones vagas (“Estaba en Barcelona. Había amontonado demasiados sueños sobre este hecho concreto para no parecerme un milagro aquel rumor de la ciudad diciéndome tan claro que era una realidad verdadera como mi cuerpo, como el roce áspero de la manta sobre mi mejilla”). Más adelante la acción transcurre no sólo en el marco general de la ciudad, sino en zonas muy precisas perfectamente identificables. Conocemos estos lugares por los desplazamientos de la protagonista: la descripción es indirecta, sobria, pero precisa y suficiente; los desplazamientos transmiten sensación del tiempo que pasa y corresponden a distancias perfectamente realistas.

También el espacio interior de la casa es relevante: su desorden y la vejez de sus muebles y objetos transmiten sensación de decadencia, pero también un sentimiento de ingenua nostalgia que Andrea relaciona al comienzo del capítulo 2 con su infancia en ese lugar.

El tiempo

Tiempo externo: nos situamos en la inmediata posguerra, años 1940 ó 1941. Se trata de un trasfondo aludido de manera sobria pero suficiente: por una parte, tanto el ambiente de hambre y de miseria de la familia (el racionamiento del pan, por ejemplo, aludido en el capítulo 11) como la especial tensión entre los personajes hacen pensar en un pasado inmediato no precisamente relajado; por otra, hay alusiones explícitas a la recién terminada guerra civil, como la posición ambigua de Román entre los dos bandos o los registros practicados en casa de la abuela en busca de objetos religiosos.

Tiempo interno: El tiempo del relato va desde el otoño hasta el verano. Se expresa sobre todo de manera implícita mediante las alusiones al transcurrir del año académico, (los exámenes mencionados en el capítulo

14) o el tiempo atmosférico (clima primaveral del capítulo 12), pero también de modo explícito tanto vago (un día, una mañana...) como preciso (meses, Navidad, noche de San Juan, etc.).

El discurso narrativo. El punto de vista

Nada tiene un narrador interno y, por tanto, subjetivo. Andrea cuenta lo que puede contar desde su perspectiva limitada y es lo que algunos críticos llaman un narrador “equiescente”. Algunos hechos se cuentan de manera incompleta o bien mediante informaciones parciales que se completan más adelante. Algunos ejemplos: las supuestas relaciones entre tía Angustias y un tal don Jerónimo no pasarán de una suposición; los intentos de Román de seducir a Gloria son primero una alusión poco fiable de la propia Gloria en el capítulo 4, unas confusas impresiones de la narradora en el 17 y hallan confirmación en el capítulo 21. En el capítulo 15, Andrea sigue a su tío Juan hasta una casa en la que no puede entrar; cuando entre, nos contará sólo lo que ve; finalmente conoceremos lo ocurrido cuando Gloria lo cuente en el capítulo 20.

Andrea habla desde un presente narrativo no muy lejano de los hechos que cuenta. Se expresa normalmente mediante secuencias narrativas en Perfecto Simple y descriptivas en Imperfecto. Pero su posición desde el presente da lugar también a secuencias reflexivas en Presente intemporal: “Es difícil entenderse con las gentes de otra generación, aun cuando no quieran imponernos su modo de ver las cosas”, dice en el capítulo 9; o narrativas en presente actual (capítulo 18: “Me acuerdo de una noche en que había luna; Me acuerdo del portal de mármol y de su grata frescura”). O bien se señala un “entonces” y un “ahora”: “Me viene ahora el recuerdo...” (capítulo 18); “Al menos así creía yo entonces” (capítulo 25). Hay también frecuentes aunque breves analepsis y alguna prolepsis.

Los personajes

Es destacable la mayor densidad de los personajes internos a la casa respecto a los que Andrea conoce fuera, algo esquemáticos. Asimismo es interesante diferenciar entre hombres y mujeres: las mujeres sin excepción (Angustias, Gloria, la abuela, Ena y su madre, la hermana de Gloria) resultan de una personalidad fuerte y resolutiva o al menos atractiva como es el caso de la abuela. No puede decirse lo mismo de los hombres.

Román es objeto de un tratamiento especial que lo potencia al principio y lo desmitifica después: vive aparte en una azotea desde donde parece dominar a los demás, es artista, desaparece periódicamente sin que se sepan los motivos (lo que aumenta su aspecto “en sombra”) y despierta, en fin, el interés de Andrea. También se potencia gradualmente su aspecto de personaje negativo. Esta progresión del personaje culmina cuando Ena parece conquistada por él y la madre de la misma cuenta antecedentes desconocidos. A ello sigue un vertiginoso anticlímax, cuando en el capítulo 22 nos es relatado con magistral e inesperada rapidez el suicidio completamente vulgar y antiheroico del personaje.

Tía Angustias es también personaje fuerte: su aspecto autoritario e impositivo será fundamental para una Andrea en busca justamente de respiro y libertad. Su desaparición constituirá un hito fundamental del relato. Elemento destacable del personaje es su visión negativa del mundo exterior acompañada de su autoconciencia “de santa”, de santurrona más bien, pues en su vivencia de la religión no se ve el menor atisbo de espiritualidad, espiritualidad que, en cambio, sí está presente en la sencilla y elemental piedad de la abuela.

Juan es artista sin talento en un ambiente de posguerra en el que es difícil imaginar la existencia de un mercado del arte. Es un náufrago perdido tanto en el ámbito social como en el doméstico y, al final, en su propia mente. Ésta, además, es habitada por todos los tópicos que hoy llamaríamos “machistas”, cosa que imposibilita cualquier salida.

Gloria es ignorante y vulgar, pero sensual y bella. La narradora destaca en ella el color (blanco, rojo del pelo). Su charla es insulsa, pero ello acaba agradando a la narradora; sus confidencias acabarán produciendo un acercamiento afectivo entre ambas. Su falta de prejuicios y su pragmatismo serán al final la única salida para la casa de la calle Aribau.

La abuela es desde su primera aparición “una presencia”: personaje desbordado por las circunstancias, que Andrea percibe con ternura tanto en el trasfondo de su pasado como en el de su presente. En su mismo desfondamiento descubrimos, como hace Andrea, el rostro de la bondad.

Entre los personajes “de fuera” el papel más relevante corresponde a **Ena**: su apertura y vitalismo contrastan con los personajes venidos a menos de la calle Aribau, lo mismo que su situación acomodada. Ella siente, en cambio, atracción por el ambiente pretendidamente interesante en el que piensa que vive Andrea; aprecia poco a su padre al que considera un hom-

bre convencional y se embarca en una aventura para vengar a su madre, mientras ésta precisamente pretende “salvarla” a ella. Se trata de un episodio inesperado en el conjunto del relato y de la parte que pudiera llamarse más novelesca en el sentido convencional del término.

A la burguesía acomodada y sin problemas de subsistencia en la Barcelona de posguerra pertenecen también los otros personajes con que se encuentra Andrea: **Iturdiaga** es retratado como un iluso que juega a romántico y a bohemio, respaldado por la fortuna familiar; de **Pons** resulta interesante su afecto por Andrea al comienzo de su amistad y, precisamente por ello, cómo es reabsorbido por su clase social.

No olvidemos que **Andrea** es también un personaje presente en la ficción. Su papel de narrador testigo no la convierte en un personaje neutro. Al contrario, la narración se produce siempre desde una personalidad precisa: recelosa y a veces hermética con Angustias; curiosa al comienzo con Román pero hostil más tarde; prudente y distante con Juan; cercana y amistosa con Gloria; tierna con la abuela; simpática y cordial con Pons, Iturdiaga, Guixols; recelosa y fría con otros personajes como Gerardo. Pero tal vez el carácter que mejor la define y que está en el fondo del relato es su deseo de libertad vital y de independencia personal, ese tipo de libertad que no es objeto de ninguna proclama sino que se percibe en sus paseos por Barcelona. Añadamos a ello falta de contundencia de su carácter, en el que siempre hay un lugar para la duda pero no para la angustia. Todo ello la convierte en una voz femenina completamente alejada del tipo corriente en la literatura de aquellos años al tiempo que carece de cualquier retórica feminista.

BIBLIOGRAFÍA

De la autora

Nada, Destino, Barcelona, 1945.

La isla y los demonios, Destino, Barcelona, 1952.

La mujer nueva, Destino, Barcelona, 1955.

La insolación, Planeta, Barcelona, 1963.

Paralelo 35, Planeta, Barcelona, 1967.

Puedo contar contigo. Correspondencia, Destino, Barcelona, 2003.

Al volver la esquina, Destino, Barcelona, 2005.

Carta de Don Juan. Cuentos completos, Menoscuarto Ediciones, Palencia, 2007.
Recopilación de todos los cuentos, publicados de modo disperso a partir de 1952.

Sobre su obra

Cerezales, Agustín, *Carmen Laforet*, Ministerio de Cultura, Madrid 1982.

Interesante esbozo biográfico escrito en vida de la escritora por su hijo Agustín, seguido de una antología de textos y de algunos juicios críticos de diversos autores.

Ciplijauskaitė, Biruté, “La novela femenina como autobiografía”, en *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona, Anthropolos, 1988, pp. 13-33.

Indagación sobre el ser o no ser del “discurso femenino” en la narración. Algunas de las consideraciones son útilmente aplicadas a Carmen Laforet y a “Nada”, a pesar del desfase temporal.

Delibes, Miguel, “Una relectura de *Nada*”, en *Pegar la hebra*, Destino, Barcelona, 1990.

Comentario en que Delibes valora la novedad del discurso narrativo de Nada en los años en que él mismo hace su primera aparición.

Martín Gaité, Carmen, “La chica rara”, en *Desde la ventana*. Espasa Calpe, col. Austral, Madrid 1992, pp. 101-122.

Comentario sobre el distanciamiento de Andrea, narradora de Nada, respecto a los personajes femeninos de la novela tradicional, en particular de la llamada “novela rosa”.

Navarro, Rosa, “*Nada*. La mirada al otro y el olvido de sí”, en Cuevas García, Cristóbal (ed.), *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*. Biblioteca del Congreso de Literatura Española Contemporánea, Málaga, 2000, pp. 56-69.

Valoración del punto de vista narrativo de Andrea en *Nada*.

Rosenvinge, Teresa y Prado, Benjamín, *Carmen Laforet*, Ediciones Omega, Barcelona 2004.

Esbozo biográfico bastante detallado seguido de una antología de textos y de una bibliografía.

COMENTARIO DE TEXTO

Por dificultades en el último momento para adquirir billetes, llegué a Barcelona a medianoche, en un tren distinto del que había anunciado, y no me esperaba nadie.

5 *Era la primera vez que viajaba sola, pero no estaba asustada; por el contrario, me parecía una aventura agradable y excitante aquella profunda libertad en la noche. La sangre, después del viaje largo y cansado, me empezaba a circular en las piernas entumecidas y con una sonrisa de asombro miraba la gran estación de Francia y los grupos que se formaban entre las personas que estaban aguardando el expreso y los que llegábamos con tres horas de retraso.*

10 *El olor especial, el gran rumor de la gente, las luces siempre tristes, tenían para mí un gran encanto, ya que envolvían todas mis impresiones en la maravilla de haber llegado por fin a una ciudad grande, adorada en mis sueños por desconocida.*

15 *Empecé a seguir –una gota entre la corriente– el rumbo de la masa humana que, cargada de maletas, se volcaba en la salida. Mi equipaje era un maletón muy pesado –porque estaba casi lleno de libros– y lo llevaba yo misma con toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación.*

20 *Un aire marino, pesado y fresco, entró en mis pulmones con la primera sensación confusa de la ciudad: una masa de casas dormidas; de establecimientos cerrados; de faroles como centinelas borrachos de soledad. Una respiración grande, dificultosa, venía con el cuchicheo de la madrugada. Muy cerca, a mi espalda, enfrente de las callejuelas misteriosas que conducen al Borne, sobre mi corazón excitado, estaba el mar.*

25 *Debía parecer una figura extraña con mi aspecto risueño y mi viejo abrigo que, a impulsos de la brisa, me azotaba las piernas, defendiendo mi maleta, desconfiada de los obsequiosos camàlics.*

Recuerdo que, en pocos minutos, me quedé sola en la gran acera, porque la gente corría a coger los escasos taxis o luchaba por arracimarse en el tranvía.

30 *Uno de esos viejos coches de caballos que han vuelto a surgir después de la guerra se detuvo delante de mí y lo tomé sin titubear, causando la envidia de un señor que se lanzaba detrás de él desesperado, agitando el sombrero.*

Corrí aquella noche en el desoñado vehículo, por anchas calles vacías y atravesé el corazón de la ciudad lleno de luz a toda hora, como yo quería que estuviese, en un viaje que me pareció corto y que para mí se cargaba de belleza.

35 *El coche dio la vuelta a la plaza de la Universidad y recuerdo que el bello edificio me conmovió como un grave saludo de bienvenida.*

40 Enfilamos la calle Aribau, donde vivían mis parientes, con sus plátanos llenos
aquel octubre de espeso verdor y su silencio vívido de la respiración de mil almas
detrás de los balcones apagados. Las ruedas del coche levantaban una estela de
ruido, que repercutía en mi cerebro. De improviso sentí crujir y balancearse todo el
armatoste. Luego quedó inmóvil.
-Aquí es- dijo el cochero.

C. Laforet, *Nada* 1945, Destino libro, Barcelona, 1988, pp. 11-13.

Localización

Andrea llega a Barcelona. Así empieza *Nada*. Si todo viaje implica partida y llegada, en el de Andrea lo que cuenta es esta última: la novedad de la ciudad “grande y adorada”, el deseado disfrute de experiencia nueva y libertad, tras una existencia pueblerina y tutelada. El suyo muy bien pudiera llamarse un viaje iniciático. Como decimos, también se trata de un comienzo para el lector, pues el texto constituye el *incipit* de la novela: palabras que no sólo abren el relato sino que lo encauzan y nos introducen en el horizonte mental que va a ser pertinente a lo largo del mismo. Al final, otro viaje, desde la perspectiva contraria, cerrará la experiencia de la narradora y del lector. “La calle de Aribau y Barcelona entera quedaban detrás de mí”, dirá la última frase.

No llega en el tren previsto y, por tanto, nadie la espera. Esto favorecerá su soledad, su anonimato momentáneo, y condicionará el posterior encuentro sorpresivo con los familiares con los que va a convivir.

Tema. Punto de vista narrativo

El tema del texto es el estado de ánimo de la narradora en este preciso momento. La llegada se convierte en sensaciones, en vivencias del “yo” que narra, cuyo nombre todavía desconocemos. Sus impresiones están impregnadas de curiosidad, de modo que el espacio (la estación, la ciudad) constituye la primera deseada experiencia. Entramos así en uno de los ejes temáticos de la novela: la propia ciudad de Barcelona, símbolo de apertura vital como “ciudad grande”.

En nuestro texto, Andrea ocupa el primer plano, pero más que protagonista es la mirada que nos introduce en la ciudad, como ocurrirá a lo

largo del relato, en que será testigo de ambientes y situaciones sin apenas ser agente de los mismos; un testigo sobrio y discreto pero en modo alguno impersonal. Habla desde el recuerdo (“recuerdo que”), desde un presente no muy distante de los hechos, como evidencia el comentario en perfecto compuesto (“que han vuelto a surgir”), tiempo pretérito que precisamente incluye la acción en el presente desde el que se la contempla. El tiempo externo **de la narración** pudieran situarse en octubre de 1940 o 1941, dado que estamos “en aquel octubre y después de la guerra”. El tiempo, en cambio, **de la narradora**, el presente narrativo, puede situarse algún año después.

Estructura

La primera persona gramatical (“llegué”) nos sitúa en la perspectiva del narrador interno: seguimos su movimiento y, por ello, la secuencia narrativa se estructura linealmente: el tren – la estación – el exterior – el recorrido hasta el punto de destino. Lineal será también nuestro comentario. Podemos distinguir nítidamente cuatro partes:

- a) Líneas 1 a 6 (“Por dificultades [...] libertad en la noche”): se presenta la situación.
- b) Líneas 6 a 13 (“La sangre [...] por desconocida”): interior de la estación.
- c) Líneas 14 a 26 (“Empecé a seguir [...] obsequiosos camàlics”): exterior.
- d) Líneas 27 a 42 (“Recuerdo que [...] dijo el cochero”): recorrido y llegada.

Parte a) (líneas 1 a 6)

Se destaca la soledad de la viajera: “un tren distinto, no me esperaba nadie, viajaba sola”, pero sobre todo su estado de ánimo positivo, mediante expresiones que quitan a la llegada toda vulgaridad y la dotan de sentido expectante e iniciático: la información de que “era la primera vez”, la bimembración intensiva “agradable y excitante”; el campo semántico ‘aventura’, ‘libertad’, ‘noche’; el sintagma “aquella profunda libertad en la noche”, en el que tanto el determinante (“aquella”) como el adjetivo (“profunda”) como el complemento (“en la noche”) subrayan la singularidad de la situación.

Predominan las secuencias descriptivas en Imperfecto (“no estaba asustada, me parecía”) y las oraciones compuestas por coordinación copulativa (“y no me esperaba nadie”) y adversativa (“pero no estaba asustada; al contrario...”) que revelan una sensación de bienestar en la que las experiencias positivas se suceden y suman.

Parte b) (líneas 6 a 13)

Nuevas secuencias descriptivas en Imperfecto (“empezaba”, “miraba”, “se formaban”, “tenían...”) presentan las impresiones de Andrea recién llegada y lo que ve. Las sensaciones físicas (“la sangre”, “piernas entumecidas”) sugieren a Andrea todavía en el interior del tren. Después, de modo elíptico, entre esta parte y la siguiente, el movimiento de Andrea pasará del interior al exterior.

La magnitud de la estación evidencia por contraste la pequeñez y el anonimato de la narradora: “la gran Estación de Francia, el gran rumor de la gente”. El paralelismo, la repetición de “gran”, el nombre de la estación y el colectivo la “gente”, introducen una connotación de inmensidad, emocionante para la pueblerina recién llegada.

Las sensaciones olfativas (“olor especial”), auditivas (“rumor de la gente”) y visuales (“luces siempre tristes”), son deliberadamente vagas; ninguna de ellas es relevante, porque lo que importa es la sensación del todo. Este conjunto de sensaciones neutras contrasta con un campo semántico seductor: “encanto”, “maravilla”, “adorada”, “sueños”. El viaje es descrito negativamente mediante una nueva bimetración intensiva (“largo y cansado”), pero el énfasis del texto recae en las expectativas de futuro: la viajera no es un personaje que descansa después de la llegada, sino alguien que se abre a lo nuevo. A ello contribuye la sintaxis coordinativa de tipo copulativo; de nuevo impresiones que se suman. En la segunda de las proposiciones (“y con una sonrisa de asombro...”) esta positiva impresión se acentúa mediante el polisíndeton de y (“y los grupos...” “y los que llegábamos”).

Parte c) (líneas 14 a 26)

Una elipsis nos sitúa fuera del tren. Ahora la secuencia es claramente narrativa, regida por el Perfecto Simple (“empecé”, “entró...”). Sin embargo el imperfecto (“tenían”, “envolvían”, “llevaba”, “estaba...”) sigue impregnando el relato de elementos descriptivos que subrayan la fruición con que se perciben los hechos.

La narradora se objetiva al describirse a sí misma mediante otra bimetración, ahora antitética (“mi aspecto risueño y mi viejo abrigo”), pero sobre todo al aludir a su movimiento mediante una metáfora de pequeñez: “una gota entre la corriente”. La preposición *entre* supone variedad; “se volcaba”, continúa la metáfora del río implícita en la anterior. La maleta es como una metonimia de la propia Andrea y nos es descrita mediante un

sufijo y un adjetivo (“maletón muy **pesado**”) que subrayan, por contraste, la endebles de la viajera en mitad de “la corriente”. A la pobreza sugerida se añade la connotación favorable de “libros”, sustantivo que además anticipa la condición estudiantil de Andrea. Como en la parte anterior las circunstancias externas, neutras e incluso negativas, sirven para subrayar la positiva actitud interior, mediante una bimembración intensiva: “toda la fuerza de mi juventud y de mi ansiosa expectación”.

Las sensaciones del exterior sustituyen a las de la estación y contrastan con ella: “el aire marino”, acompañado de una nueva bimembración antitética (“pesado y fresco”) constituye una primera impresión táctil de alivio. Sigue una enumeración de sensaciones visuales y auditivas que enfatizan la circunstancia de la nocturnidad a través de metáforas y comparaciones cercanas a lo onírico: “una masa de casas dormidas, de establecimientos cerrados, de faroles como centinelas borrachos de soledad.” Una extraordinaria metáfora visionaria de tipo auditivo (“una respiración grande dificultosa...”, “el cuchicheo de la madrugada”) personifica la ciudad recordándonos que está atestada de seres vivos.

A la impresión subjetiva de “entonces” (tiempo de la narración) se sobrepone el presente narrativo (tiempo de la narradora), pues cuando Andrea cita “las callejuelas misteriosas que conducen al Borne” aporta información intemporal y que, en todo caso, se obtendrá más tarde, mientras que “a mi espalda, sobre mi corazón excitado, estaba el mar”, además de una información, es una sensación “de entonces”.

Parte d) (líneas 27 a 42)

El desplazamiento de la narradora desde la estación hasta su destino nos introduce en la ciudad. Secuencias narrativas en Perfecto Simple con destacada presencia de verbos de movimiento: “se detuvo”, “tomé”, “corrí”, “atravesé”, “enfilamos”. De la ciudad se destaca su magnitud, mediante el contraste entre “el desvencijado vehículo” y “las anchas calles vacías”, sintagmas en que se privilegian los adjetivos. De nuevo el tiempo de la narradora se superpone al de la viajera al citar los lugares (“la plaza de la Universidad...”, “la calle Aribau”). Pero el texto evoca sobre todo el ánimo de “entonces” (“me pareció corto”, “se cargaba de belleza”). El “bello edificio” de la Universidad y su “grave saludo de bienvenida” revelan las expectativas de Andrea, futura estudiante en este edificio.

Al llegar a la calle Aribau, una nueva imagen personificadora nos sitúa en una cierta irrealidad: las sensaciones pasan de lo visual a lo auditivo

("espeso verdor" / "silencio vívido") y, de modo implícito, de la calle a las fachadas y de éstas a las personas: la respiración de mil almas detrás de los balcones apagados. "La estela de ruido que repercutía en mi cerebro", con las nociones de continuidad de "estela" y "repercutía" y la mención de "mi cerebro" describen un nivel de experiencia interior-exterior hasta que la aparición de impresiones bruscas y muy definidas ("sentí el crujir"; "quedó inmóvil") y el discurso directo del cochero ("Aquí es") nos hacen pasar del ánimo de la narradora a la realidad objetiva.

Conclusión

"Uno de esos viejos coches de caballos que han vuelto a surgir después de la guerra", dice la narradora con destacable familiaridad. La guerra puede ser aludida así, con sólo el determinante *la* que la sitúa en el ámbito de lo conocido, porque no hacen falta más precisiones para el lector "de entonces". *Nada* es, en efecto, una novela de posguerra en todos los sentidos: por haber sido publicada en aquellos años y porque las huellas de la guerra civil recién concluida son evidentes en ciertos detalles de la ciudad y, más adelante, en el desgastado ánimo de los personajes. Suele entenderse también como novela "existencial", denominación que conviene a esa búsqueda inconcreta de la vida que en este texto inicia nuestra adolescente. Justamente la tendencia existencial será la corriente con que la novela española reiniciará su marcha innovadora después de la guerra.

MIGUEL DELIBES

El camino (1950)

Ana de Miguel Muñoz

A Pedro Correa Batalla
In Memoriam

EL AUTOR

Autor octogenario, de gran lucidez y energía vital, nace en Valladolid en 1920 en una familia de clase media, liberal y cristiana. Descendiente del compositor francés Leo Delibes, el primero en instalarse en España fue su abuelo paterno, a raíz de su intervención en la construcción del túnel de Molledo Portolín (Cantabria), escenario natural de *El camino*.

Aficionado al dibujo ingresa en la Escuela de Artes y Oficios, estudios interrumpidos por la guerra civil y retomados en 1941. Colabora en "*El Norte de Castilla*" como caricaturista, fue después redactor de críticas de cine, subdirector y, en 1958, director de ese periódico. Desde su cargo emprende una campaña en favor del medio rural castellano, enfrentándose al régimen y la censura. La denuncia de las míseras condiciones de ese medio la prolongará en su espléndida novela *Las ratas* (1962), ganadora del Premio de la Crítica.

Con una formación eminentemente autodidacta, su primera novela, *La sombra del ciprés es alargada* (1948), obtiene el Premio Nadal. Tiene entonces 27 años y las circunstancias vitales le son propicias: está casado con su novia de siempre, Ángeles de Castro -que será "su equilibrio", como diría en una dedicatoria-, es profesor de Derecho Mercantil en la Escuela de Comercio y tiene un hijo de un año, el primero de los siete que tendrá el matrimonio. A pesar de esta favorable situación, lo que le abruma, sin embargo, es el pesimismo -o lo que él mismo ha llamado "el amargo problema del desasimiento: el dejar o ser dejado"- experimentado desde niño y tan determinante en su obra.

Dos años después aparece su tercera novela *El camino*, considerada unánimemente como iniciadora de un cambio estético cualitativo o etapa de “realismo poético”. La obra, además de ser el arranque de su esencial manera de novelar, incorpora tres elementos que Delibes precisó ineludibles: *un hombre, un paisaje y una pasión*. Con la primera edición la crítica se mostró muy entusiasta, el público lo fue menos; la segunda, vio la luz en 1955 con buena acogida; las traducciones de la novela a diversas lenguas le otorgarían el reconocimiento definitivo.

Su producción narrativa y periodística está marcada por su vida tanto como por su ideología y sus compromisos éticos. “Mis personajes son, en buena parte, mi biografía” es la máxima que aplica al universo de héroes imaginados. Defiende y ejerce un humanismo respetuoso con los valores de la tierra, la tradición popular cuando ésta es favorable, denunciando la precaria situación de quienes se dedican a las labores del campo y, como buen practicante de la caza y la pesca, se muestra atento al frágil equilibrio del medio. Critica el progreso desordenado y le preocupa una justicia social que ampare la libertad del individuo, reprobando toda forma de sumisión, especialmente la incultura.

Todo ello hace de él un alma singular, apartada *motu proprio* de lo establecido -algo que él mismo ha calificado de “hurañía”- construyéndose un camino personal, fuera de toda clasificación literaria, aunque comparta con sus coetáneos expresión estética, creación cultural e inquietudes histórico-sociales.

Entre 1955 y 1958 publica, además del conjunto de relatos *Siestas con viento sur*, Premio Fastenrath, *Diario de un cazador* que recibió el Premio Nacional de Literatura y *Diario de un emigrante*. La idea de escribir el segundo le surge cuando viaja a América en 1955; en el avión relee *Diario de un cazador*, que le predispone a observar la realidad americana con la mirada de Lorenzo. Ese bedel cazador, que con sus modismos, muletillas y frases hechas había relatado su pasión por la caza y la naturaleza, narrará ahora sus peripecias de emigrante en Chile y su desconsolado regreso a España. Habrá una tercera entrega, en 1995, cuando retoma el personaje y nos devuelve a Lorenzo en *Diario de un jubilado* -en *La hoja roja* (1959) había retratado otro entrañable jubilado- con idéntica autenticidad coloquial, pero incorporando usos léxicos y giros sintácticos, acordes con la época que vive ya en su retiro.

La caracterización de la España provinciana será trama recurrente en varias de sus obras: *Cinco horas con Mario* (1966), *Las guerras de nuestros*

antepasados (1975) -ambas adaptadas a la escena teatral-, *El disputado voto del señor Cayo* (1978) y *Los santos inocentes* (1981) –ésta llevada al cine-. Salvando las peculiaridades temáticas y de estilo que hay entre ellas, encontramos recreados distintos dramas que atañen al hombre y la sociedad de esa época.

Cinco horas con Mario es una obra emblemática, no sólo por lo que supuso la utilización del monólogo interior en el panorama literario del momento -a ella vendría a añadirse por sus innovaciones formales *Parábola de un naufrago* (1969)-, sino porque, además de recrear magníficamente la clase media española de posguerra, refleja las relaciones de pareja de modo certero. En 1974, la muerte de su esposa deja sumido al escritor en un profundo desconsuelo; el autor viudo recreará su vida de pareja evocando la singular figura de la amada en una novela que publicará diecisiete años más tarde, *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991).

A su extensa producción narrativa hay que añadir más de una veintena de cuentos, numerosos libros y crónicas de viajes, varios tratados dedicados a la caza, además de diarios y recreaciones autobiográficas. Destacables son: *Un año de mi vida* (1972), *Mi vida al aire libre* (1989) y *Pegar la hebra* (1990).

Son muchos los galardones recibidos por Delibes “manantial continuo de gran inspiración”, que dijo Jorge Guillén. En 1973, con más de veinte libros y varios premios en su haber, es elegido miembro de la Real Academia de la Lengua y publica *El príncipe destronado*; en 1982 recibe el Premio Príncipe de Asturias de las Letras (al año siguiente aparecen *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*); en 1984, el Premio de las Letras de Castilla y León; un año después el Gobierno francés lo nombra Chevalier de l’Ordre des Arts et des Lettres; en 1991, recibe el Nacional de las Letras Españolas; el Premio Cervantes, máximo galardón de las letras hispanas, en 1993; cinco años más tarde obtiene la Medalla de Oro del Trabajo y publica *El hereje*, hasta ahora su última novela, alegato en favor de la libertad de conciencia, por la que recibe el Premio Nacional de Narrativa.

EL CAMINO

Para encontrar la significación de la novela nos centraremos en el discurso narrativo. Ya en el título -de resonancias machadianas- se halla la idea central. Desde el inicio asistimos al deseo inapelable de Daniel, el Mochuelo, de seguir el camino descubierto en un espacio natural y humano que no quiere abandonar, aunque se vea obligado a hacerlo; será don José, el cura -cuyas palabras repite tenazmente el protagonista- quien la explicará en su predicación de los domingos: "Don José el cura, dijo entonces que cada cual tenía un camino marcado". El muchacho pasará toda una noche defendiendo su *camino* personal y comprenderemos su desazón por el abandono de la aldea.

Profundizar en el discurso narrativo del Mochuelo nos lleva a descubrir cuál es el mensaje que transmite este niño de corta edad y peculiar lógica: salvaguarda del destino al que aspira y condenación del camino impuesto, ahondando en la dialéctica naturaleza-sociedad. En esa rememoración de historias que es la novela, el muchacho demuestra entender las cualidades y beneficios en que su pueblo aventaja a la ciudad: integridad llana y simple, sin aderezos de progreso que, piensa, contaminan y desvirtúan la existencia.

Por último, es interesante destacar que *El camino* es una novela de revelación de "lo castellano"; con su lectura descubrimos que el autor está muy vinculado a una realidad geográfica y vital sin la cual resulta difícil desentrañar su significado: gentes, paisajes, costumbres, temperamentos, modos de entender el mundo... se nos desvelan desde esa perspectiva. Así lo atestiguaba Rafael Conte: "Siempre y en cada momento Delibes ha sabido captar la realidad española y muy particularmente la realidad castellana. Él es el gran testigo de Castilla. Y lo mismo que Juan Ramón fue universal desde su andalucismo, Delibes parte de lo castellano para desentrañar lo español y alcanzar lo universal"¹.

Resumen y argumento

Daniel, un niño de once años, está a punto de abandonar su aldea, sus amigos, sus padres, todas sus hazañas pasadas para estudiar el Bachillerato en la ciudad, un mundo que desconoce y donde le espera el progreso an-

¹ Conte, R., *Premios Cervantes. Una literatura en dos continentes*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General del Libro y Bibliotecas, 1994, pp. 339.

helado por su padre “que aspiraba a hacer de él algo más que un quesero”, oficio del progenitor.

El *camino* es el relato personal y retrospectivo de la vida de un pueblo y sus habitantes, desde la mirada de ese niño que, la noche anterior al viaje no logra dormirse y en su desvelo rememora anécdotas y situaciones que han marcado su existencia, que no quiere abandonar porque para él lo son todo.

La aventura que le espera lejos de su mundo conocido y amado le produce incertidumbre. Es la última noche y en el transcurso de la misma vendrán en su ayuda los pasos del camino recorrido junto a seres y paisajes amados. Será al amanecer, que coincide con el final de su relato y de la novela, cuando el Mochuelo será consciente de que no ha dormido en toda la noche y que lo irremediable ha llegado. La voz de la Uca-uca le provoca una enorme emoción, las lágrimas se asoman a sus ojos y le invade “una sensación muy vívida y clara de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado”; con esa convicción acaba la novela.

Estructura

Los hechos narrados no se organizan de manera cronológica, no es una historia lineal; el protagonista va desgranando sus recuerdos según las aleatorias motivaciones de su memoria: la historia de Paco, el herrero; Quino, el Manco; las Guindillas; el suicidio de la Josefa; la orfandad de la Uca-uca; la relación entre Sara y don Moisés; las manzanas del Indiano y el enamoramiento de Daniel hacia la Mica; la travesura del tren; la experiencia cinegética del protagonista y, finalmente, el accidente y la muerte de Germán, el Tiñoso. Breves historias que conforman el retrato de la aldea.

La filóloga Marisa Sotelo, en su edición de la obra² precisa de manera certera cuál es la organización del relato: “La novela se articula en una es

pecie de circularidad estructural, sinfónica, pues se repiten los mismos elementos, al comienzo y al final de la evocación”. Estamos, pues, ante una novela cíclica que acaba donde empezó. Atendiendo a diferentes precisiones espacio-temporales, podemos establecer una estructuración interna de la obra, puesto que hay tres momentos que nos sitúan en el presente del protagonista, imprescindibles en la organización del contenido.

² Sotelo Vázquez, M., Edición de *El camino*, Destino-Espasa Calpe, Madrid-Barcelona, 2007, pp. 37.

La novela comienza “in media res”, un narrador en tercera persona nos transmite las preocupaciones que asaltan al niño: “Daniel, el Mochuelo, se revolvió en el lecho y los muelles de su camastro de hierro chirriaron desagradablemente. Que él recordase, era ésta la primera vez que no se dormía tan pronto caía en la cama. Pero esta noche tenía muchas cosas en qué pensar. Mañana, tal vez, no fuese ya tiempo”³. Éste es el tiempo del discurso, el presente del protagonista. Paralelo al anterior se desarrolla *el tiempo del recuerdo*, o evocado, de manera que del capítulo I al VIII Delibes deja el tiempo del discurso y nos sumerge en la memoria del muchacho, donde los recuerdos van ensamblándose.

El segundo momento nos lleva al inicio del capítulo IX y con él volvemos al presente de Daniel; el narrador nos sitúa en el tiempo y espacio iniciales: “Comprendía Daniel, el Mochuelo, que ya no le sería fácil dormirse”. Pero, evocación y tiempo pasado volverán a acompañar al protagonista hasta el capítulo XX.

El último periodo se sitúa al final de la novela en el capítulo XXI, cuando el narrador retoma el espacio inicial y el presente del niño para no abandonarlo: “En torno a Daniel, el Mochuelo, se hacía la luz de un modo imperceptible. Se borraban las estrellas del cuadrado de cielo delimitado por el marco de la ventana [...] El valle despertaba al nuevo día”⁴. Está amaneciendo, el ciclo se cierra, ya no hay posibilidad para las analepsis, sólo un breve repaso a los acontecimientos de la víspera.

Temas y motivos

Las sucesivas anécdotas abordan numerosos temas. En ocasiones es el propio Daniel quien ha vivido lo narrado, otras simplemente ha oído contarlo pero, siempre, el incidente acaba teniendo relación con el muchacho que aplica lo oído a su propia experiencia.

El propósito de Delibes es hablar del camino de la vida, de esa vereda personal que Daniel quiere preservar a toda costa. Esta es la idea nuclear; en torno a ella, el autor aborda los temas fundamentales: el irremplazable valor de la amistad, la pérdida de un ser querido, el amor a la naturaleza, la defensa del mundo rural, el respeto a elegir el propio porvenir, la crítica de prejuicios sociales o la preservación de los valores éticos y morales; en

³ *El Camino, Ibidem.*, pp. 8.

⁴ *Ibidem.*, pp. 217.

definitiva: amor, vida y muerte, enmarcados en la perpetua lucha Naturaleza-sociedad.

Paralelos se aprecian unos cuantos motivos interrelacionados y afines a los intereses del protagonista: el descubrimiento del origen de la vida, el amor, la sexualidad, la amistad, el coraje, la naciente conciencia social, la pérdida de la inocencia o el temprano conocimiento de la muerte.

Lenguaje y estilo

Numerosos críticos coinciden en señalar que *El camino* inaugura una nueva manera de narrar acorde a la autenticidad de la lengua viva. Para aquéllos que difieren, Delibes empleaba, en conversación con Alonso de los Ríos, estas concluyentes palabras: “En mis novelas y relatos de Castilla lo único que pretendo es llamar a las cosas por su nombre y saber el nombre de las cosas. Los que suelen acusarme de que hay exceso de literatura en mis novelas se equivocan, y es que rara vez se han acercado a los pueblos”⁵.

Si por algo se caracteriza el estilo de la obra es por su oralidad, claro acierto estilístico adecuado al tono. El narrador otorga la palabra al protagonista para que nos hable sobre el universo que le rodea, aspiraciones propias y ajenas, hallazgos y desvelos, en definitiva, todo aquello que ha ido conformando su corta experiencia, de modo fluido con autenticidad y sencillez, sin recurrir a frases grandilocuentes.

Para los personajes delibeanos no sólo la voz, también la vista y el oído, el olfato y el tacto, serán esenciales en el conocimiento del mundo. Todo ser humano experimenta desde los sentidos, por ello Delibes instala el mundo de las sensaciones en su tierno personaje, sobrecogiéndonos desde su íntima y cándida existencia. Decisivos serán los olores: hierba,

humedad, heno recién cortado, boruga o requesón; los sonidos familiares: campanas, trenes, mugidos de vacas o canto de grillos; las diferentes luces y colores de la noche, los verdes prados, las tonalidades cambiantes del valle...; todo queda plasmado en las páginas de *El camino*, a manera de vívidas impresiones sensoriales.

La obra no está exenta, sin embargo, de sutileza e ingenio literarios: su particular modo de expresar conceptos e ideas, la poética caracterización de personajes, el manejo de la acción y el tiempo, o esa manera de detallar

⁵ Alonso de los Ríos, C., *Conversaciones con Miguel Delibes*, Barcelona, Destino, 1993, pp. 135.

los espacios recreados. En algunos pasajes son abundantes los recursos de estilo, propios del plano fonético y morfosintáctico como figuras de repetición, enumeraciones y paralelismos -por ejemplo, en el capítulo V, las tres Guindillas caminan a ritmo binario y el autor para hacerlo evidente utiliza parejas y tríos de palabras-; de ahí la riqueza sonora y la musicalidad de muchos fragmentos. También en el plano semántico metáforas, metonimias, personificaciones y variados campos léxicos muestran su hábil manejo del lenguaje.

Punto de vista narrativo

En primer lugar, algo muy destacable son las diferentes estrategias que adopta el narrador para ocultarse y desvelarse al modo unamuniano. En *El camino*, la historia es filtrada a través de la conciencia y la experiencia vital de un niño. La focalización le corresponde al personaje -como si se tratara de un monólogo interior-, pero no la voz, que pertenece a un narrador en tercera persona, introduciéndose en Daniel y transcribiéndonos todo lo que siente, piensa y vive en su interior. Esta capacidad de quien narra, le hace cómplice y partícipe de la concepción del mundo de quien habla; nos encontramos ante un relato con focalización interna: estilo indirecto libre.

Al ponerse en la piel del niño, el narrador-autor desvela su nostalgia por la infancia perdida, así como el respeto del individuo a poder decidir su futuro personal. Igualmente se desdobra en el resto de personajes, dada su destreza en poner voces -que el escritor Francisco Umbral denominó “ventrilocuismo literario” de Delibes-, prioriza los diálogos y quien narra comparte las emociones de quienes hablan. Tal desdoblamiento se une a su afán de verosimilitud o apariencia documental del relato; juntos conforman esta manera de posar su mirada sobre lo que construye, sin dejarse ver. Se trata de un *modus operandi* equivalente al enfoque cinematográfico: la posición del cineasta detrás de la cámara en el rodaje. Factor que no resulta ajeno a la fascinación que el escritor siente por este arte: unas cuatrocientas críticas cinematográficas entre 1944-1962, comentarios, artículos y referencias al cine en los diálogos de sus novelas como objeto de conversación, o esa satisfacción confesada al ver sus textos literarios llevados al cine.

En definitiva, ocultándose revela su intención de establecer puentes con el lector: alguien atento que descifre las claves de su estrategia narrativa, olvidando que hay otro que inventa y dosifica el discurso.

Los personajes son pieza fundamental del microcosmos narrativo: “El novelista auténtico tiene dentro de sí no un personaje, sino cientos [...] por encima de la potencia imaginativa y el don de la observación, debe contar el novelista con la facultad de desdoblamiento: no soy así pero pude ser así”⁶; interesándole, además, que sean creíbles, de carne y hueso.

En *El camino* nos cruzamos con hombres y mujeres de vida entrañable y rutinaria, sacados de la intrahistoria y descritos artísticamente desde la mirada subjetiva de Daniel: sus anhelos y preocupaciones, su paisaje, costumbres, motes y manías..., todo resulta verosímil en esta “*historia de historias*”, que diría Marisa Sotelo; lo novedoso y original del escritor está en elevarlos a tipos literarios sin dejar de ser reales, con la mentalidad y las experiencias vitales del hombre de la calle.

La galería de seres descritos -más de cuarenta- ahonda en el carácter, usos y costumbres rurales. De algunos sabemos su nombre y poco más, entre todos contribuyen a configurar la sociedad campesina española de los años cuarenta. Ocupan posición privilegiada don Antonio, el Marqués o Gerardo, el Indiano -dueños de las mejores casas- y quienes han tenido acceso a la cultura: el médico, el boticario o el maestro. El alcalde y el cabo de la guardia civil son la autoridad local; don José, el representante del clero. El resto pertenece al pueblo llano, caracterizados por oficios: el zapatero, el herrero, la carnicera, el panadero, el quesero, dueños de tascas y tabernas o las telefonistas. Y dos antagonistas: la beata doña Lola, defensora de valores tradicionales y el ateo Pancho, el Sindiós.

Del conjunto adquiere relevancia Daniel; no es un personaje cualquiera, es un paisaje completo: como parte de la aldea es paisaje humano, en él conviven disparidad de intenciones, anhelos, quejas y satisfacciones; conocer al Mochuelo permite recorrer todo un paisaje de figuras y ademanes humanos. A su vez, es paisaje natural: constituyente del valle, el Pico Rando, la Poza del Inglés, los atardeceres o esa multitud de olores y colores que tanto le conmueven. En este entorno natural y humano ha descubierto “su camino”, el que desea recorrer como hombre y al que desea ceñirse.

Individuo dócil que, a pesar de no compartir el empeño de su padre, le obedecerá sin resistencia. Cesión inevitable dada su corta edad, igual que su afán por el juego, la fidelidad hacia los amigos, la inocencia del primer amor..., nada de ello es extraordinario en un niño, sino muestras de su ino-

⁶ Delibes, M., *Un año de mi vida. Obras completas*, Barcelona, Destino, 1967, pp. 355.

encia. Lo más admirable proviene de su facultad para juzgarse: a los once años ha descubierto el mundo donde desea vivir para siempre, ahí está su virtud.

Para llegar a esta convicción ha contado con Roque, el Moñigo y Germán, el Tiñoso. Los tres han penetrado en el mundo inmediato del valle sin la mediación de adultos; las aventuras con su emoción y su riesgo, sus efectos de júbilo o de castigo les han pertenecido únicamente a ellos. De tal autonomía proviene esa capacidad para descubrir el propio camino. Al mismo tiempo, la filosofía vital de algunos adultos ha influido en su percepción del entorno: don José, el cura; don Moisés, el maestro o Paco, el herrero, con maneras bien diferentes de entender el mundo, pero decisivas al conformar la suya.

La antroponimia de la novela -habitual en el mundo rural de la época- es otro aspecto relevante: apodos, motes, hipocorísticos, apócope, afectivos o despectivos, de uso común o más raros y originales contribuyen a caracterizar estos seres de ficción. El propio autor ha señalado que no inventa los sobrenombres, los recoge del pueblo, de la calle e intenta que encajen con el personaje. Todos tienen un mote y su explicación aparece explícita en el relato. El capítulo IV se inicia con el origen del nombre del protagonista, sigue el esclarecimiento de su apodo y continúa con el de otros personajes; en el capítulo siguiente se aclarará el de las Guindillas, en el VI le tocará al Tiñoso y así en otros pasajes; todos tienen su razón de ser instituida vecinalmente: "Aquel pueblo administraba el sacramento del bautismo con una pródiga desconsideración".

Algunos apodos se refieren a defectos físicos: el Manco, el Buche, la Chata, el Cabezón; o demuestran cierta crueldad. Las mujeres aparecen en relación a sus maridos: la del Chano, la de Pancho y las solteras, en grupo: las Guindillas, las Lepóridas. Su función dentro de la colectividad es doble: por un lado, singularizan a modo de apellido; por otro, otorgan una cualidad al nombre propio.

Tiempo

Durante esa larga noche de insomnio, en que el protagonista mantendrá abierta lucha entre el destino al que aspira y el que le espera, distinguiremos dos tiempos: el real o *del discurso* y el evocado o *del recuerdo*. El primero transcurre desde el anochecer hasta el amanecer del nuevo día; el segundo ocupa varios años de historias entrelazadas por indicaciones tem-

porales imprecisas (una tarde, una vez, un invierno, por aquel entonces...) y sin orden cronológico.

Podemos situar los acontecimientos históricamente; en el capítulo X hay una referencia a la cicatriz del Moñigo: *Había ocurrido cinco años atrás, durante la guerra*. Lo que implica la postguerra española, entre 1941 y 1944. Asimismo, el autor precisa temporalmente muchos sucesos en relación con el niño; por ejemplo, cuando Daniel nació la Guindilla mayor, tenía treinta y nueve años, referencias que nos ayudan a hacer conjeturas para delimitar los hechos.

Espacio

El lugar donde se desarrolla la historia también es doble. Hay un espacio o *plano actual*: su habitación en el piso alto de la casa. Desde ella contemplará dos ambientes: el piso bajo, a través de una grieta en el entarimado y, por la ventana, la cresta del Pico Rando. Hay otro espacio o *plano evocado*, descrito en el capítulo III: pueblecito anónimo con ayuntamiento, iglesia, botica, escuelas, tasca, taberna y un palacio; localizado al norte de la parda y reseca llanura de Castilla, con clima húmedo, vacas, riachuelos y montaña, situado en un valle camino del mar. Todo, unido a modismos lingüísticos e indicaciones espaciales, sitúa Cantabria como la comarca de inspiración.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso de los Rios, César, *Conversaciones con Miguel Delibes*, Destino, Barcelona, 1993.

Imprescindible para el conocimiento del autor, sus impresiones ético-estéticas, periodísticas y sociopolíticas.

Pauk, Edgar, *Miguel Delibes. Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Gredos, Madrid, 1975.

Interesante exploración de temas recurrentes y su peculiar uso del humor y la ironía.

Rey, Alfonso, *La originalidad novelística de Delibes*, Universidad de Santiago de Compostela, 1975.

Análisis preciso de cuestiones lingüísticas, estructurales y de estilo.

Sotelo Vazquez, Marisa, Introducción a la Edición de *El camino*, Destino en coedición con Espasa Calpe, Barcelona-Madrid, 2007.

Trabajo minucioso que se adentra en los pormenores delibeños inherentes a toda construcción narrativa.

Villanueva, Darío, "Miguel Delibes: de *El camino* (1950) a *Cinco horas con Mario* (1966)", en *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Antrhopos, Barcelona, 1994, pp. 294-307.

Sugestivo examen de las relaciones entre tiempo y punto de vista en la estructura de ambas novelas.

COMENTARIO DE TEXTO

Comprendía Daniel, el Mochuelo, que ya no le sería fácil dormirse. Su cabeza, desbocada hacia los recuerdos, en una febril excitación, era un hervidero apasionado, sin un momento de reposo. Y lo malo era que al día siguiente habría de madrugar para tomar el rápido que le condujese a la ciudad. Pero no podía evitarlo.

5 No era Daniel, el Mochuelo, quien llamaba a las cosas y al valle, sino las cosas y el valle quienes se le imponían, envolviéndole en sus rumores vitales, en sus afanes improbables, en los nimios y múltiples detalles de cada día.

Por la ventana abierta, frente a su camastro quejumbroso, divisaba la cresta del Pico Rando, hincándose en la panza estrellada del cielo. El Pico Rando asumía de noche una tonalidad mate y tenebrosa. Mandaba en el valle esta noche como había mandado en él a lo largo de sus once años, como mandaba en Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso, su amigo Roque, el Moñigo. La pequeña historia del valle se reconstruía ante su mirada interna, ante los ojos de su alma, y los silbidos distantes de los trenes, los soñolientos mugidos de las vacas, los gritos lúgubres de los sapos bajo las piedras, los aromas húmedos y difusos de la tierra avivaban su nostalgia, ponían en sus recuerdos una nota de palpitante realidad.

Después de todo esta noche era como tantas otras en el valle, sin ir más lejos como la primera vez que saltaron la tapia de la finca del Indiano para robarle las manzanas. Las manzanas, al fin y al cabo, no significaban nada para el Indiano, que en Méjico tenía dos restaurantes de lujo, un establecimiento de aparatos de radio y tres barcos destinados al cabotaje. Tampoco para ellos significaban mucho las manzanas del Indiano, la verdad, puesto que todos ellos recogían buenas manzanas en los huertos de sus casas, bien mirado, tan buenas manzanas como las que tenía Gerardo, el Indiano, en los árboles de su finca. ¿Que por qué las robaban? Eso constituía una cuestión muy compleja. Quizá, simplificando, porque ninguno de ellos, entonces, rebasaba los nueve años y la emoción de lo prohibido imprimía a sus actos rapaces un encanto indefinible. Le robaban las manzanas al Indiano por la misma razón que en los montes, o en el prado de la Encina, después del baño, les gustaba hablar de “eso” y conjeturar sobre “eso”, que era, no menos, el origen de la vida y su misterio.

El camino, Destino, Barcelona. 1992, cap. IX, pp. 80-81.

Localización

El fragmento corresponde al comienzo de la segunda parte, inicio del capítulo IX. Daniel, tumbado en la cama de su habitación, rememora el pasado: las historias de Paco, el herrero; Quino, el Manco; Andrés, el zapatero y las Guindillas han ocupado los ocho primeros capítulos y conocemos al Moñigo y al Tiñoso. Estamos en el espacio-tiempo del principio de la novela.

En el último párrafo retomará el espacio-tiempo del recuerdo con el episodio “de las manzanas”, ocurrido también de noche en escenario distinto: la finca del Indiano.

Resumen y organización del contenido

El texto inicia una reflexión del niño: no ha dormido y al día siguiente partirá a la ciudad, hecho que le aflige. En su ayuda vendrán el valle y el Pico Rando para llevarlo a la evocación: sonidos, olores..., el camino perdido que en estos momentos percibe con *palpitante realidad*.

Su desvelo nocturno le trasladará a otra historia vivida con sus compañeros, en que entrarán a la finca del Indiano para robarle unas manzanas. No parece que la necesidad les lleve al hurto: la emoción por lo prohibido estará detrás de esta aventura, algo inherente a su edad, por la misma razón que por entonces les gustaba hablar de “eso”.

La organización externa está formada por tres párrafos que nos refieren lo que piensa y ve Daniel desde su cama y nos recuerda un episodio ocurrido hace dos años. Ahora bien, internamente, el fragmento está organizado en dos partes: una, los dos primeros párrafos, con predominio de la reflexión, donde el tiempo-espacio es el del presente de la historia; y, otra, desarrollada en el tercer párrafo, en el que vuelve al tiempo-espacio del recuerdo, comenzando una nueva analepsis que le llevará a presentar al Indiano y explicar el porqué del robo de la fruta, partiendo de una pregunta retórica que fortalece su posterior afirmación.

Temas y motivos

Por un lado se aborda la nostalgia por el tiempo vivido que se le escapa, los recuerdos de antaño; por otro, la omnipresencia del valle nos lleva al tema de la defensa del mundo rural que le ha visto crecer, frente a

la desconocida ciudad que le espera. Y ambos confluyen en el tema de la existencia diaria, cotidiana.

Podemos enunciar, asimismo, un motivo inherente al protagonista: la inocencia de la infancia, revestida de cierta picardía expresada en esa emoción por acercarse a lo prohibido.

Personajes

Daniel, protagonista del relato, aparece mencionado en tres ocasiones con dos términos caracterizadores. El nombre, elegido por su padre, lo identifica con el profeta bíblico, con tal fuerza en la mirada que logró vencer a diez leones, como asegura el quesero (inicio: capítulo IV). El apodo proviene de su manera de observar, como descubren en la escuela primero el Tiñoso: “lo mira todo como si le asustase”; y después otro chico precisa: “lo mismo que un mochuelo” y de ahí el determinante mote, con ojos abiertos, atento a todo lo que le rodea.

Sus once años suponen inocencia, ingenuidad; pero además es reflexivo: sabe discernir entre lo impuesto y lo deseado. El origen de esta cordura está en su conocimiento, a la vez que apego a la naturaleza: el valle y los seres que lo habitan lo son todo para él, como asegura al inicio del capítulo III.

Además, hay tres personajes aludidos: sus dos amigos, el Tiñoso, el más débil físicamente, pero que nunca se queja de sus defectos o impedimentos y tiene una estimada cualidad: es un experto en pájaros; y el Moñigo, que presume de fuerza y hombría; es admirado por su portentoso físico y una cicatriz producida por herida de metralla durante la guerra. En el fragmento se le identifica con el Pico Rando en dotes de mando: este último como vigía en el valle y aquél como líder del grupo. Por último, el Indiano, un nuevo rico que ha prosperado en Méjico, del que se precisan sus posesiones.

Pero contamos con otro interlocutor de excepción, el valle, nombrado en cinco ocasiones; y cobrando importancia vital en ese microcosmos, el Pico Rando, cumbre que lo controla y lo conoce todo (l. 9-11) de sus habitantes.

Narración y narrador

Predomina la descripción, con adjetivación frecuente desde el comienzo, abundantes enumeraciones asindéticas (l. 8-9), bellas perífrasis de lo cotidiano y nutrida presencia de verbos en imperfecto que detallan luga-

res, acciones o situaciones.

La narración se hace desde una tercera persona, pero la perspectiva es la del protagonista: el estilo indirecto libre. Quien comprende que ya no le será fácil dormirse es Daniel, quien recuerda que una noche saltaron la tapia de la finca del Indiano para robarle, también es él, pero quien cuenta la novela es un narrador que sabe más que el personaje -aunque el lector no siempre lo perciba- y es el que emplea cultismos y construye elaborados párrafos que el Mochuelo no emplearía.

Lenguaje: relación fondo-forma

El lenguaje incorpora vulgarismos como apodos precedidos de artículo, expresiones coloquiales (“Y lo malo era...”, “el rápido” -metonimia de tren-, “camastro”, “hincándose”, “aparatos de radio”) o aposiciones de valor local (“sin ir más lejos”, “al fin y al cabo”, “la verdad”, “bien mirado”), que le confieren indudable llaneza.

No obstante, el pasaje muestra un estilo elaborado, no sólo por utilizar términos cultos (“improbos”, “nimios”, “tenebrosa”, “lúgubres”, “cabotaje”, “indefinible”, “conjeturar”...), sino también por los innumerables recursos de repetición, como aliteraciones de sibilantes (l. 6-8, 15-17), ligadas al silencio nocturno; de nasales (l. 11-13, 15-16), asociadas al tarareo de una “nana”; o de ambas consonantes, muy presentes en el tercer párrafo y que consiguen una sonoridad dulce y agradable. En idéntico sentido encontramos enumeraciones bimembres (l. 6, 11, 14, 17, 22); reiteración de términos (“valle”, “noche” o “manzanas”), que, asociados a otros forman los campos léxicos de lo nocturno y lo rural; la anáfora del artículo plural (l. 13-15) o los abundantes paralelismos: con anadiplosis (l. 6), con pleonasma y metáfora (l. 13) o estructurales (l. 26-27).

Dichas reiteraciones, además de insistir en tales términos confieren musicalidad al fragmento, atribuyéndole un ritmo poético de insistencia, de quehacer cotidiano, ajustado al contenido.

El uso del asíndeton en las enumeraciones del final de los dos primeros párrafos (l. 6-7, 13-16) contribuye al dinamismo narrativo, constatándose cierto aumento de velocidad en el ritmo de ambos. Unido a todo ello está la sonoridad de muchas expresiones y palabras que conforman un pasaje lleno de compases armónicos, recurrentes.

Es clara la utilización de los hipérbatos del primer párrafo “Compre-

día Daniel [...] No era Daniel”, ambos muy significativos. El que inicia el fragmento, no sólo por la preeminencia de la posición del verbo -encabeza la frase, además del capítulo-, sino por su semantismo, anunciando una fase de reflexión que conlleva la interrupción de los recuerdos. El segundo comienza con un adverbio que destaca la negación del sujeto de la oración a la vez que enfatiza lo expresado en su correlación adversativa, quedando puestos de relieve los verdaderos sujetos y su acción: “las cosas y el valle... se le imponían”. Con ello el autor dirige nuestra atención hacia los sentimientos del niño.

La naturaleza domina la descripción: “valle”, “noche”, “el Pico Rando”, “la panza estrellada del cielo” -bella perífrasis de firmamento-, “vacas”, “sapos”, “aromas de la tierra”, “manzanas” y “árboles de la finca”. Se refuerza también lo descrito por la presencia de los sentidos: la vista (“divisaba”, “estrellada”, “noche”, “tonalidad mate y tenebrosa”) o los sonidos que percibe el oído (“rumores”, “silbidos”, “mugidos”, “gritos”); también el olfato (“aromas de la tierra”); el gusto implícito en el sabor de la fruta, mencionada en cinco ocasiones en un solo párrafo, en una formando anadiplosis (l. 19), con el adjetivo antepuesto “buenas manzanas” (l. 22-23) e integrando un paralelismo (l. 25, 24-28).

El fragmento comentado es muy emotivo gracias a esa conjunción entre sentidos y naturaleza. Intencionadamente Delibes la imprime en su personaje y nos contagia sus emociones: Daniel siente, padece, se ensimisma, percibe el mundo a través de los sentidos y es así como el lector se adentra en la comprensión de su vívida existencia.

El plano semántico contiene además poéticas imágenes, que insisten en esa misma emotividad; por un lado, metáforas de carácter hiperbólico (“su cabeza... febril excitación”, “hervidero apasionado”, o ese “camastro quejumbroso”, todas con adjetivos humanizadores referidos a lo sensorial; por otro lado, las frecuentes comparaciones (l. 10-11, 17-18, 23) o la analogía que establece al final del fragmento (l. 27-30); también esa enumeración cuatrimembre de sinestesias con admirable resultado para el lenguaje por su exquisita sensibilidad: “silbidos distantes”, “soñolientos mugidos”, “gritos lúgubres”, “aromas húmedos y difusos”, “palpitante realidad”, en su mayoría cultismos de gran plasticidad.

En el mismo plano semántico encontramos también figuras de designación como personificaciones (“las cosas y el valle se le imponían, envolviéndole”; “el Pico Rando asumía [...] mandaba”); o las poéticas animalizaciones, nada degradantes (“su cabeza desbocada hacia los recuerdos” o “la

cresta del Pico Rando”) y, a su vez, la cosificación de éste (“el Pico Rando hincándose”, como la herramienta para picar), figuras que atribuyen a seres cualidades impropias, que demuestran celo poético del autor y su intención de trasladarnos las emociones del personaje.

Conclusión

La originalidad del texto proviene de la presencia de la naturaleza como interlocutora de Daniel. Decisiva la plástica evocación del valle, poniendo de relieve lo sensorial; humanizando esa campiña que le envuelve y se le impone, fruto de una compenetración afectiva entre paisaje y personaje.

A ello se suma la plasticidad y emotividad del lenguaje; es destacable el simbolismo de nombre y apodo -indudable herencia galdosiana que bautizaba con sobrenombres a sus personajes- y que retratan con exactitud la fuerza interior de su mirada. Por último, el fragmento tiene el interés literario de presentar la historia particular del Mochuelo en estilo indirecto libre.

LA NARRATIVA ESPAÑOLA
A PARTIR DE 1975

La narrativa española a partir de 1975

José Sánchez Pedrosa

Marco histórico y sociocultural

En noviembre de 1975, muere Francisco Franco después de casi cuarenta años de ejercicio dictatorial del poder. El sucesor por él designado, el rey Juan Carlos I, conducirá a España hacia la democracia frustrando de esa manera las expectativas de los franquistas, que pretendían una prolongación del Régimen, y de los sectores más radicales de la oposición, que no veían con desagrado la sustitución de una dictadura de un signo por otra de signo contrario. Así las cosas, los políticos de la época llevaron a cabo la Transición dentro de los sensatos cauces del posibilismo, atendiendo más a la construcción de un futuro en el que cupieran todos los españoles que al recuerdo de un pasado que los desunía. El hecho produjo un cierto desencanto político, pero, a cambio, al estrenar la tan ansiada libertad hubo un estallido cultural de vitalidad juvenil y hedonista que cristalizó, por ejemplo, en la llamada *movida*, cuya mejor expresión artística es el primer cine de Pedro Almodóvar.

Con el advenimiento de la democracia desaparece la censura. Los dos pilares ideológicos del nacional-catolicismo se hunden: la Iglesia va poco a poco perdiendo su influencia pública y el nacionalismo centralista es sustituido por un Estado casi federal donde los nacionalismos son ahora periféricos y donde el resto de las culturas hispánicas adquieren mayor peso. La entrada en la Unión Europea y en la OTAN reubica a España entre los países de Occidente y los flujos culturales con el extranjero son cada vez más dinámicos. La situación económica es dura y con ella aparecen problemas sociales nuevos como la generalización de la droga, que, por otra parte, fermenta en movimientos culturales alternativos que también contaminarán la literatura de esta época; pero, paso a paso, el país va ganando mayores cotas de bienestar. A partir de la ley de 1970, la educación se extiende a cada vez más miembros de las nuevas generaciones de españoles, con lo que la demanda de productos culturales crece. La industria cultural, por lo tanto, se desarrolla y los índices de lectura y publicaciones suben. También la política cultural adquiere consistencia: se crea el *Premio Cervantes*,

se conceden ayudas a la creación artística, se abren nuevos museos, etc. En definitiva, hay en esta época una especie de eclosión cultural que, en lo que respecta a la literatura, se puso en valor con la concesión de dos premios Nobel a autores españoles: Vicente Aleixandre en 1977 y Camilo José Cela en 1989.

Literatura de la posmodernidad

A la literatura de este periodo se le suele calificar de “posmoderna”. La posmodernidad vendría a ser la asunción del fracaso de la época “moderna”, de una civilización que confiaba en alcanzar, mediante la razón, el progreso y la innovación, la emancipación del hombre. Constatado ese fracaso a finales del siglo XX, el arte se hace “posmoderno” y se caracteriza por los siguientes rasgos:

a) El individualismo hedonista. El individuo, y no las colectividades, ocupa el centro de interés. Su felicidad será el norte que señale la brújula ética a partir de este momento.

b) Desinterés por lo político (más acentuado todavía con el derrumbe de los países de la órbita soviética, dado que no aparece en el horizonte una alternativa creíble al capitalismo).

c) Desaparición del espíritu vanguardista porque ya no hay tradición a la que “escandalizar” como en la época de las vanguardias.

d) Eclecticismo: la libertad creadora es total. No existen modelos impuestos y el artista combina los ingredientes de su arte a voluntad.

e) Crisis de los referentes ideológicos (el marxismo y el catolicismo, por ejemplo, han desaparecido prácticamente del horizonte intelectual de los novelistas españoles más recientes).

La novela española a partir del 75: características generales

El descrito más arriba es el marco histórico y cultural en el que se va a desarrollar la narrativa española a partir de 1975, pero para entenderla hay que relacionarla también con la producción novelística anterior. En términos generales, podemos decir que la novela española de la Transición supone una reacción contra la novelística precedente. En 1962 se publica *Tiempo de Silencio*, de Luis Martín Santos. Esta obra acaba con el modelo de narrativa social vigente en los años anteriores. El relato se hace más complejo, con una enorme variedad de técnicas narrativas. El estilo es más

rico, con un vocabulario abundantísimo, lleno de neologismos y palabras extranjeras, y las referencias a la literatura o al arte del pasado son constantes. En la estela de Martín Santos, los planteamientos innovadores en la técnica narrativa y la originalidad formal caracterizan a muchos de los más importantes títulos de los sesenta. Pero en alguno de ellos la trama, el contar una historia intrigante, no se considera un valor al que haya que conceder excesiva importancia.

A fines de los años sesenta y durante la década siguiente, comenzaron a publicarse en España obras muy notables de los principales autores hispanoamericanos contemporáneos: Rulfo, García Márquez, Vargas Llosa o Carlos Fuentes, entre otros. Sus novelas se convirtieron en un ejemplo para los autores más jóvenes. Gracias a ellos, descubrieron que se podía conjugar calidad y popularidad. A partir de los años 70, los novelistas españoles reaccionan contra los excesos del experimentalismo de la generación anterior y, sin abandonar las conquistas técnicas de la novela del siglo XX, recuperan muchos de los elementos característicos de la narrativa decimonónica. Se volverá a contar una historia, en ocasiones con una trama complicada; se buscará el interés de lo anecdótico, intentando mantener a toda costa la intriga y muchas veces se utilizarán técnicas narrativas cinematográficas para evitar el aburrimiento del lector. Se busca, en definitiva, que la calidad literaria y el interés de los asuntos tratados no disminuyan la amenidad del relato.

Como no podía ser de otra forma, la novela española de estos años es, en términos generales, el reflejo de una sociedad democrática, europea y contemporánea. Al contrario de lo que ocurría durante la Dictadura, los novelistas no comparten una causa política colectiva. No pretenden crear una sociedad nueva. Sus obras, más bien, rehúyen los problemas más polémicos del presente y se centran en asuntos más privados e individuales.

Promociones

Durante estos años siguen publicando autores de la generación de la inmediata posguerra (Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester) o del medio siglo (Juan Goytisolo, Juan Marsé), pero nosotros nos vamos a centrar en aquellos que empiezan a publicar durante estos años. Sin que ello signifique considerarlos pertenecientes a generaciones distintas y bien determinadas, podemos agrupar a los prosistas de estos últimos treinta años en tres promociones diferentes. Es importante desta-

car que esta clasificación no implica tampoco una separación generacional de tendencias artísticas que, más bien, son transversales a todos ellos. Sea como sea, y con criterios puramente biográficos, podemos distinguir, como decíamos, tres promociones:

a) La de los novelistas nacidos entre finales de los años treinta y finales de los cuarenta. Vivieron plenamente los acontecimientos del 68 y escriben sus primeros libros durante las postrimerías del franquismo o ya bajo el nuevo régimen democrático. Son coetáneos -algunos de ellos, hasta miembros- de los “novísimos”, poetas que renovaron la poesía española de la época. Sin querer agotar la nómina, podemos citar a Manuel Vázquez Montalbán (1939-2003), Alvaro Pombo (1939), Eduardo Mendoza (1943), Juan José Millás (1946), Luis Mateo Díez (1942), José María Guelbenzu (1944), Soledad Puértolas (1947), José María Merino (1941), Enrique Vila Matas (1948), Cristina Fernández Cubas (1945), Julián Ríos (1941) o Félix de Azúa (1944).

b) Segunda promoción: nacidos a partir de 1950 y hasta mediados de los años 60. Tienen alrededor de 25 años cuando muere Franco. Apenas participaron en las luchas contra la dictadura. La influencia en ellos de la literatura extranjera, ya sea mediante traducciones o leída en su lengua original, es mucho mayor que la de las generaciones anteriores. Destacan: Javier Marías (1951), Antonio Muñoz Molina (1956), Julio Llamazares (1955), Rosa Montero (1951), Jesús Ferrero (1952) Ignacio Martínez de Pisón (1960), Almudena Grandes (1960), Javier Cercas (1962), Arturo Pérez Reverte (1951), Miguel Sánchez Ostiz (1950) o Rafael Chirbes (1949).

c) Tercera promoción: nacidos a partir de los años sesenta. Son autores que crecen ya en una España democrática y, por lo tanto, sus experiencias vitales difieren bastante de las de la primera promoción. Empiezan a publicar en los años noventa y conforman el grupo más joven de los autores en activo. Entre ellos cuentan: Juan Manuel de Prada (1970), Ray Loriga (1967), José Ángel Mañas (1971), Belén Gopegui (1963), Félix Romeo (1968), Juan Bonilla (1966), Lucía Etxebarria (1966), David Trueba (1969) o Luisa Castro (1966).

Tendencias

Es difícil, dada la cercanía temporal de este periodo, delimitar corrientes y establecer rangos entre los autores citados, más todavía en un ambiente cultural tan ecléctico como es el de estos años. A lo más que llega la crítica es a señalar una serie de tendencias representativas de la novela de la época. Conviene avisar de nuevo de que, como toda clasificación, también ésta adolece de simplificaciones empobrecedoras y exclusiones intolerables. No sirve tampoco para situar la obra de un autor en concreto, sino que pretende esbozar líneas, en su mayoría temáticas, que dibujen un croquis por el que orientarse en la ingente producción narrativa de estos últimos años en España. En concreto, podemos hablar de nueve tendencias en la narrativa española más contemporánea:

1. Novela negra

En 1970, con *Yo maté a Kennedy*, comienza Manuel Vázquez Montalbán una serie de novelas policíacas protagonizadas por un detective aficionado a la gastronomía que se llama Pepe Carvalho. Significará una ruptura en ese popular género y la aplicación de las técnicas y rasgos de estilo propios de la narrativa más exigente a unas novelas tradicionalmente menospreciadas. El ejemplo lo seguirán autores como Eduardo Mendoza (*El laberinto de las aceitunas*, *El misterio de la cripta embrujada*), Juan José Millás (*Visión del ahogado*) o Soledad Puértolas (*Queda la noche*), que utilizan el esquema de la investigación policíaca para sus intereses narrativos, y otros como Juan Madrid o Jorge Martínez Reverte, que se encasillan en el género. Hasta tal punto tienen éxito las propuestas estéticas de Vázquez Montalbán y de Eduardo Mendoza que algún crítico, como Santos Sanz Villanueva, ha podido señalar que ese recurso constructivo de una intriga montada sobre un hecho criminal se convierte en signo de identidad de muchas de las novelas publicadas en los años de la transición, es decir los que van desde los últimos momentos de Franco hasta el afianzamiento del nuevo régimen democrático.

2. Novela realista

Como hemos dicho antes, hay en estos años una recuperación del gusto por contar una historia. En muchos de los casos esa narratividad

adquiere una expresión realista. Es un realismo que tiene muchos matices, según el talento y los intereses del autor. Luis Mateo Díez, por ejemplo, es el iniciador con novelas como *La fuente de la edad* de una corriente que refleja la vida de la provincia, sin que eso signifique que su lectura no sea de validez universal. En esa línea ha profundizado Julio Llamazares, que en *La lluvia amarilla* o *Escenas de cine mudo* ofrece unos relatos elegíacos y llenos de lirismo sobre el abandono de la vida rural.

El realismo puede caer en el costumbrismo, como pasa con las novelas de los narradores jóvenes que retratan el mundo juvenil (Ray Loriga o José Ángel Mañas, por ejemplo, y su exitosa *Historias del Kronen*). Y puede, a veces, recuperar su mejor tradición cervantina, como ocurre en una de las mejores obras del periodo: *Juegos de la edad tardía*, de Luis Landero.

3. Novela histórica

El extraordinario éxito que tuvo una obra como *El nombre de la rosa*, del semiólogo italiano Umberto Eco, así como el deseo de escapar de una realidad por momentos difícil, favoreció el cultivo durante estos años de la novela histórica. No hay periodo de la historia de España que no sea recreado por nuestros novelistas: la Edad Media (como *Urraca*, de Lourdes Ortiz), la conquista de América (*La orilla oscura*, de José María Merino), la España del Siglo de Oro (en todo el ciclo de novelas protagonizadas por el capitán Alatríste y escritas por uno de los autores de más éxito comercial del periodo: Arturo Pérez Reverte) o el tránsito del siglo XIX al XX (en la que probablemente sea la mejor novela de Eduardo Mendoza: *La ciudad de los prodigios*).

Mención aparte merece el tema de la Guerra Civil o la inmediata posguerra, que sigue inspirando durante este periodo numerosas obras: *Luna de lobos* (sobre el maquis leonés, escrita por Julio Llamazares), *Beatus Ille* (de Muñoz Molina), *Soldados de Salamina* (Javier Cercas) o las más recientes *El corazón helado* (Almudena Grandes) y *Enterrar a los muertos* (Ignacio Martínez de Pisón). Son obras de muy diferente factura, pero que, conforme va avanzando la época, plantean cada vez más abiertamente una reivindicación del bando perdedor y una puesta en causa de la Transición, entendida ésta como un voluntario e injusto olvido de los atropellos cometidos por el ejército vencedor y del escamoteo del reconocimiento debido a los republicanos.

4. Intimismo

Una de las corrientes más representativas de la novela de estos años es el cultivo de una narrativa intimista, alejada de problemáticas colectivas, que representaría, con mayor pureza que otras, eso que se ha venido en llamar “novela posmoderna”. Son obras protagonizadas por individuos colocados en una situación difícil, con una psicología lo suficientemente atormentada como para justificar que el relato se centre en su intimidad. Es el caso, por ejemplo, de Juan José Millas, que en novelas como *El desorden de tu nombre* o *La soledad era esto* lleva a cabo una reflexión sobre la soledad y la identidad del individuo en las sociedades contemporáneas. De expresión más desgarrada, pero también con una concepción problemática de la intimidad amenazada por el ambiente son las novelas del navarro Miguel Sánchez Ostiz (*Las pirañas*, *Un infierno en el jardín*). En la misma línea que estos dos autores podríamos citar a Félix de Azúa, José María Guelbenzu, Adelaida García Morales o Jesús Ferrero.

En línea aparte, por la repercusión internacional de sus novelas y por la calidad de su obra, debe ser mencionado Javier Marías. *Corazón tan blanco* y *Mañana en la batalla piensa en mí* son dos obras mayores del periodo. Sus novelas poseen siempre una estructura original, más basada en las obsesiones del narrador que en el seguimiento de una historia. La culpa, la verdad, la responsabilidad son temas de su agrado, expresados siempre a través de protagonistas problemáticos, obsesivos y, en la mayoría de los casos, residentes fuera de España. Una fina capacidad de observación y un estilo cada vez más cuidado y personal completan esta pequeña descripción de su quehacer. En sus últimas obras (*Negra espalda del tiempo*, la trilogía *Tu rostro mañana*) Marías ha evolucionado hacia una arriesgada concepción de la novela, basada, más que en la existencia de una historia, en la acumulación de digresiones.

5. Culturalismo y metaliteratura

La propia creación literaria o la indagación “semiensayística” sobre temas, motivos y figuras de la literatura ha ocupado durante estos años muchas páginas. A veces se recrea toda una época y se hace una especie de “novela de la historia de la literatura”, como ha hecho Juan Manuel de Prada sobre el ambiente literario español de principios de siglo XX en *Las máscaras del héroe*. En otras ocasiones, se inventa un personaje escritor,

pero se le rodea de otros realmente existentes (Antonio Muñoz Molina, por ejemplo, crea un apócrifo integrante de la Generación del 27 en *Beatus ille*). También el propio proceso de escritura pasa al primer plano de obras en las que el protagonista es un escritor y la novela que leemos es, en buena parte, el libro que él escribe (*La novela de Andrés Choz*, de José María Merino; *El desorden de tu nombre*, de Juan José Millás; o *El hijo adoptivo*, de Álvaro Pombo).

Enrique Vila-Matas ha hecho de estos temas el eje de su creación literaria. Simplificando las cosas, podríamos decir que sin la literatura de los otros, no existiría la suya, que, en realidad, es una extensa glosa sobre los autores y temas que le interesan. Con estos materiales literarios, Vila-Matas ha escrito una de las obras narrativas más interesantes de este periodo. *Historia abreviada de la literatura portátil*, *El viaje vertical* o *Bartleby y compañía* son buenos ejemplos de esto que estamos diciendo.

6. Novela femenina

Al igual que ha ocurrido en todos los campos de la sociedad, la mujer se ha incorporado a la creación literaria con más asiduidad que en otras épocas pasadas. Mientras que hasta los años 70 las mujeres escritoras se cuentan con los dedos de una mano, en estos últimos años su presencia en las letras españolas es muy relevante. Nombres como Rosa Montero, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria o Luisa Castro son conocidos del gran público y sus obras son demandadas y leídas en todo el país. Como consecuencia, el universo femenino ha entrado con fuerza en la literatura española. A veces, como en el caso de Rosa Montero (*Te trataré como una reina*, *Amado amo*) lo femenino deriva en feminista y la novela adquiere una cierta finalidad reivindicativa. En otras ocasiones, sin embargo, simplemente una sentimentalidad no masculina redacta la novela y los resultados son, por eso mismo, novedosos (*Todos mienten*, de Soledad Puértolas, o *Amor, curiosidad, prozac y dudas*, de Lucía Etxebarria). También es cierto, por último, que la femineidad no impide la inclusión en batallas ideológicas más universales como demuestra la obra de Belén Gopegui (*La escala de los mapas*, *La conquista del aire*).

7. Testimonio y autobiografismo

En estos años ha habido una eclosión de la llamada "literatura del

yo". Muchos de los escritores de una cierta edad han publicado libros de memorias y muchos otros, sus diarios, cuando no relatos de viajes o recuerdos de infancia. La novela tampoco permanece al margen de esta moda y muchas de ellas se contaminan de elementos autobiográficos. En las obras de autores como Javier Cercas (*Soldados de Salamina*), Javier Marías (*Todas las almas, Negra espalda del tiempo*), Enrique Vila-Matas (*El mal de Montano*) o Julio Llamazares (*Escenas de cine mudo*) se utilizan en buena medida episodios de la vida del autor combinados con otros inventados. La mezcla está tan imbricada que resulta imposible saber qué es autobiografía y qué ficción, llegándose a hablar en estos casos de un nuevo género novelesco: la autoficción.

Por otra parte, con la llegada de la democracia se escribe toda una serie de novelas que dan testimonio de las luchas antifranquistas, a veces en un tono irónico y distanciado (por ejemplo en *Historia de un idiota contada por él mismo*, de Félix de Azúa o *Autobiografía de Federico Sánchez*, de Jorge Semprún), a veces en otro más combativo (Rafael Chirbes, *La larga marcha*) o más puramente memorialístico (Manuel Vázquez Montalbán, *El pianista*).

8. Experimentación

Como hemos visto, la novela de este periodo supone una reacción contra los excesos de la novela experimental de los años sesenta. Y aunque es cierto que la novela inaugural de esta nueva época, *La verdad sobre el caso Savolta*, utiliza una técnica realmente compleja, podemos afirmar que el experimentalismo cotiza a la baja durante estos años. Tampoco quiere esto decir que desaparezcan los autores que tienen una concepción más arriesgada de lo que debe ser una novela. Simplemente, lo que antes era general pasa ahora a convertirse en una corriente muy minoritaria. Miguel Espinosa y Julián Ríos son los novelistas que durante estos años se han encargado de mantener en alto el estandarte de la experimentación. Las obras del primero (*Escuela de mandarines, Tribada*) requieren una lectura en clave literaria que las convierte en una especie de difícil parábola. Las del segundo (*Larva, Poundemonium*) suponen un continuo artificio verbal, con juegos de palabras en cinco idiomas, referencias culturales continuas, uso permanente del calambur y la dilogía, etc.

9. Recuperación del cuento

Durante esta última época hemos asistido a la recuperación del cuento. La narrativa breve había quedado un poco abandonada en la literatura española de posguerra, pero con el estímulo que a partir de los años sesenta supone la publicación en España de los grandes maestros del cuento hispanoamericano (Borges, Cortázar, Rulfo, Monterroso), el relato breve es asiduamente cultivado por los narradores más jóvenes. Muchos de ellos se presentan en sociedad con un primer libro de cuentos (Ignacio Martínez de Pisón y *Alguien te observa en secreto* o Juan Manuel de Prada y *El silencio del patinador*) y otros dan lo mejor de sí en la distancia corta, que siguen cultivando una vez ya dados a conocer. Es imprescindible citar a Cristina Fernández Cubas (que en 2008 ha recopilado toda su obra breve escrita hasta la fecha en un solo volumen titulado *Todos los cuentos*) y a Juan Bonilla (autor de *El que apaga la luz* o *La noche del skylab* entre otros volúmenes). Al lado de ellos, los novelistas ya consagrados (Marías, Muñoz Molina, Vila Matas) y los autores pertenecientes a generaciones anteriores (Javier Tomeo, Juan Eduardo Zúñiga) dan a la imprenta con cierta regularidad nuevos volúmenes de relatos.

Conclusión

En conclusión, podemos decir que la narrativa española de los últimos años es abundante y variada. El tiempo dirá cuáles de las tendencias aquí esbozadas eran realmente fecundas para la evolución de la literatura española y qué obras de las muchas citadas eran en verdad representativas de una época. Pero lo que está claro es que el sistema literario español se ha normalizado después de una “larga noche de piedra” de cuarenta años. Una serie de autores tienen prestigio internacional (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas) y los demás ven cómo sus obras son regularmente traducidas a los idiomas más importantes. A su vez, a España llegan rápidamente los ecos de las principales literaturas del mundo occidental. Después de tantos años de censura y aislamiento, es un cambio fundamental. La industria editorial española es pujante y si de algo podría uno quejarse es de que se publican demasiados títulos al año. La narrativa española ya no se puede entender sin sus contactos con la francesa, la italiana, la alemana o la inglesa. Más allá de las barreras idiomáticas, la literatura europea es una realidad. La narrativa española es, desde hace años, una manifestación concreta de esa institución cultural más abstracta que llamamos Europa.

EDUARDO MENDOZA

La verdad sobre el caso Savolta (1975)

Marcial Ramírez Zamorano

EL AUTOR

Eduardo Mendoza se sitúa en un momento de inflexión para la narrativa española. Si recurrimos a la conocida clasificación de la novela española de posguerra de Gonzalo Soberano, en 1975, año en que ve la luz *La verdad sobre el caso Savolta*, sigue estando en vigor la novela “estructural”. Este tipo de novela asumió conscientemente las técnicas renovadoras de la novela del siglo XX: monólogo interior, perspectivismo, narración contrapuntística, alteraciones temporales en el tratamiento de la acción, lenguaje digresivo y reflexivo... Sin embargo, una novela así concebida llevaba en sí misma el germen de una concepción letal para el propio proceso narrativo: la total subordinación del relato a dichos procedimientos de estructuración, y el alejamiento del placer clásico por contar historias. En *La verdad sobre el caso Savolta* Mendoza intentó la recuperación de tradiciones narrativas que iban desde el *Lazarillo* hasta Pío Baroja, y para muchos lectores vino a proporcionar un alivio ante los excesos de la novela estructural.

Hijo de padre castellano y madre catalana, Mendoza nació en Barcelona en 1943. Por su nacimiento y origen familiar pertenece a ese magnífico grupo de escritores catalanes que usan el castellano como lengua de expresión literaria. Cursó educación primaria y secundaria en un colegio religioso, y se decidió por los estudios de Derecho. Una vez acabados, tuvo diversos trabajos, viajó y aprendió lenguas extranjeras. En 1973 se trasladó a Nueva York, como traductor de la ONU, lo que le proporcionó estabilidad económica, y le permitió dedicarse a leer y a escribir. A partir de 1982, su trabajo como traductor le brindó la posibilidad de viajar por diversos países, sin abandonar por ello su vocación literaria.

En Nueva York residió hasta 1982, y en estos años comenzaron a aparecer sus primeras novelas. La primera de ellas, *La verdad sobre el caso Savol-*

ta, llegó a las librerías después de un largo periodo de espera: los editores no veían con buenos ojos una novela que parecía alterar el panorama narrativo de la época, dominado por una novela de tipo estructural.

Si nos centramos exclusivamente en sus primeras novelas, aquellas que están, quizás, más próximas a *La verdad sobre el caso Savolta*, podremos referirnos, en primer lugar, a su segunda novela, *El misterio de la cripta embrujada*, publicada en 1979, y de estructura completamente lineal. Mendoza parecía haber dejado de lado cualquier propuesta experimentalista, pero consigue un tono paródico muy interesante. La continuación de esta novela sería *El laberinto de las aceitunas*, de 1982.

Las dos novelas anteriores son ejemplos de narrativa menor, pero en 1986 publica *La ciudad de los prodigios*, de nuevo una gran novela. El asunto narrativo vuelve a centrarse en un espacio urbano, Barcelona, y los personajes se armonizan entre un protagonista individual que se modela de nuevo sobre el pícaro de la novela española del siglo XVII, y un protagonismo colectivo en el que aparecen los habitantes de la ciudad. Y, otra vez, el fondo histórico vuelve a estar presente en la ficción narrativa.

Por otra parte, Mendoza ha asumido numerosas influencias en su narrativa. Por un lado, hay que reconocer la importancia que tienen en su obra las lecturas de novela realista, en una tradición que nace en la novela española de los Siglos de Oro. No sólo la novela picaresca, sino de manera destacada Cervantes, a cuya ironía no es ajeno. Y también la novela realista europea del siglo XIX, especialmente Dickens y Tolstoi cuyos valores descriptivos están presentes en la novela de Mendoza. Los narradores españoles contemporáneos que más influyen en su obra son Baroja y Valle Inclán. Del primero, la viva presentación de personajes y la capacidad descriptiva; del segundo, la tendencia a la esperpentización y la parodia. Por otro lado, no deben soslayarse las lecturas de novela negra norteamericana y su importancia para comprender los personajes y las situaciones de muchas de las obras de Mendoza.

A modo de resumen, podemos afirmar que Mendoza recuperó el placer de narrar una historia con una acción que el lector puede identificar y seguir sin grandes dificultades, y devuelve a la narrativa española el placer de la lectura como entretenimiento.

LA VERDAD SOBRE EL CASO SAVOLTA

La anécdota narrativa

La obra desarrolla un argumento basado en los recuerdos de Javier Miranda, espectador y co-protagonista de unos hechos ocurridos en Barcelona entre 1917 y 1919. Mendoza recupera narrativamente un periodo de la historia de España presidido por la conflictividad social y política para elaborar una compleja acción narrativa en la que se mezclan los conflictos sociales y políticos, la miseria moral de empresarios sin escrúpulos y, como elemento complementario pero básico para cohesionar el argumento, la trama amorosa.

Como se ha dicho, en *La verdad sobre el caso Savolta* conviven sucesos colectivos y sucesos individuales sobre un fondo histórico al que Mendoza dedicó un dilatado periodo de documentación.

Por otra parte, el tratamiento de toda esta materia argumental es muy variado. Mendoza, en la primera parte de la novela recurre a algunas de las técnicas narrativas habituales no ya en la novela estructural, sino presentes en la narrativa renovadora del siglo XX, (Proust, Joyce, Faulkner...). La segunda parte va a remansar su organización narrativa para seguir una linealidad en la acción que la aproxima a la novela realista. Además, y no menos importante, Mendoza, como veremos después, combina tonos y registros procedentes de subgéneros narrativos con evidente intención paródica en muchas ocasiones. Así hallamos pasajes que están próximos a la novela rosa o a la novela policiaca.

En todo caso, la lectura de la novela abriga pocas dudas acerca de la visión desolada que Mendoza deja traslucir a lo largo de sus páginas. Percibimos una visión desolada y amarga en la presentación de los personajes y sus acciones. No es una novela de tesis, ni una novela comprometida: no hay personajes que se salven, todos quedan sometidos a la fragilidad ética del ser humano. *La verdad sobre el caso Savolta* no es una historia de “buenos” y “malos”.

Contexto histórico y social de la novela

La verdad sobre el caso Savolta se desarrolla en Barcelona entre los años 1917 y 1919, una época presidida en lo exterior por la I Guerra Mundial, que

sirvió de estímulo para la productividad de algunas empresas españolas, y en lo interior por la conflictividad social y política. Ambos hechos se entrecruzan en el argumento de la novela: el enriquecimiento, no siempre ético de los empresarios contrasta con la terrible situación de la clase obrera, lo que generaría una situación de enfrentamiento entre patronos y organizaciones obreras.

Por otro lado, aparte del fondo histórico, Mendoza quiere también realizar un mosaico social de la época, lo que se ve subrayado por la extensa y variada galería de personajes que pululan por la obra. Así, en *La verdad sobre el caso Savolta* se hace una caracterización de la alta burguesía empresarial catalana, a la que presenta en su superficialidad, mentalidad estrecha e inculta, y su concepción de la realidad cimentada en el prejuicio y el tópico irreflexivo. La crítica de esta clase social se complementa con la visión terrible del mundo empresarial, presidido por la falta de escrúpulos y por el recurso a la violencia como procedimiento de control de las protestas obreras. La combinación de egoísmo y carácter manipulador será, pues, la nota caracterizadora de esta clase social, que sólo busca su provecho personal, y para la que el ser humano no es más que una marioneta controlable.

Frente a este grupo, se sitúa la clase obrera, que vive penosas y largas jornadas de trabajo, sin contrapartidas salariales razonables. En consecuencia, la lucha social emerge como único recurso para superar tan dramática situación. La conciencia de la injusticia generaría no sólo la revuelta social, sino la concienciación política. En la novela se subraya la importancia de la prensa obrera, de tendencia anarquista, en la época.

El panorama social se completa con una extensa galería de personajes que habitan en los bajos fondos de la ciudad: cabarés y tabernas del Barrio Chino. Matones, prostitutas y marginados constituyen un inframundo que convive en el mismo espacio cerrado de la ciudad con la clase acomodada. Viven, sin embargo, de espaldas unos a otros. Finalmente, aunque el espacio de la novela se centra en Barcelona, como un gran microcosmos urbano que analiza con detalle, Mendoza en alguna ocasión se aleja para presentar una visión complementaria de la sociedad española en general. Así pues, cuando Miranda, el narrador-testigo, se marcha de Barcelona en un intento de evadirse de las tensiones emocionales que le producen las circunstancias vividas, llega a Valladolid, que se convierte en el contrapunto tedioso y rancio de la conflictiva sociedad catalana.

El resultado de todo este panorama es una rica visión de la realidad

social y política de la época en la que se analizan no sólo los aspectos de la historia externa, sino especialmente todo aquello que se relaciona con las mentalidades, las creencias tópicas e infundadas, las reacciones viscerales y escasamente meditadas. Queda claro que las motivaciones que mueven a los individuos no se resumen necesariamente en nobles e innobles, pues todos se dejan llevar por la conciencia de su interés personal.

Tratamiento de los personajes

En *La verdad sobre el caso Savolta* se mueve gran cantidad de personajes que sirven de marco a la pintura social que realiza el autor. La galería es muy extensa y responde a modelos muy barrojanos, en un intento de presentar la complejidad vital de una ciudad, Barcelona, en una época conflictiva. Podemos afirmar que en cierto modo en la novela predomina un tratamiento de los personajes que la aproxima a las narraciones de protagonismo colectivo. Es, efectivamente, un personaje múltiple el que sirve para organizar la narración. El hilo conductor lo mantiene un personaje-testigo, Javier Miranda, que articula toda la trama, bien mediante sus declaraciones, bien mediante sus recuerdos. En todo caso, en la riqueza en la presentación de personajes de la novela domina una evidente intención por parte de Mendoza: mostrar “una sociedad degradada en la que los personajes no pueden actuar como héroes. Son perdedores que perciben la corrupción del medio en el que viven, pero que se encuentran en una posición inerte que les hace comportarse como figuras grotescas, como títeres patéticos.”¹

Siguiendo la propuesta de Nuria Plaza, podemos agrupar a los personajes de la novela en dos categorías: la que forman los *desclasados*, y la que integra el grupo de *burgueses y proletarios*.

Entre los primeros destacan Javier Miranda y Lepprince. El primero es un personaje ambiguo y contradictorio en sus móviles y en sus acciones, y Mendoza lo ha dibujado sobre el modelo de los pícaros de la novela española de los siglos de oro, especialmente el pícaro Guzmán de Alfarache,

consciente de vivir en un mundo de engaños y falsedades en el que conviene estar alerta para sobrevivir. Por otra parte, la dinámica narración que hace Miranda de su pasado tiene mucho que ver con la explicación que se intenta hacer en el Lazarillo para justificar su vida. En el fondo, lo que ha

¹Vidal, N., en su ed. de *La verdad sobre el caso Savolta*, Ed. Crítica, Barcelona, 2005, pp. 69.

pretendido Javier Miranda es “arrimarse a los buenos”, en un esfuerzo por salir de su condición social. Como Lazarillo, sufre la degradación moral de vivir una especie de “*menage à trois*”. Tiene, no podemos negarlo, ciertos destellos de nobleza y de dignidad, pero el mundo terrible en el que vive le convierte en un personaje abandonado en un mundo absolutamente hostil (un mundo “sin caridad”). Por otra parte, Lepprince viene a ser un contrapunto de Miranda: en su calidad de extranjero intenta introducirse en lo mejor de la acomodada aristocracia industrial de Barcelona. Es un personaje sin escrúpulos, dispuesto a triunfar por encima de todo, y que para ello recurre a su conocimiento de la naturaleza humana y de sus móviles materialistas.

En el grupo que integran burgueses y proletarios destacan, por un lado, los directivos de las empresas, los abogados y sus familias. Se desvelan sus códigos de conducta a través de sus diálogos en fiestas o reuniones. Entre los hombres destacan Claudedeu, Cortabanyes y Parells: el primero encarna el personaje siniestro que representa la dureza y la fuerza contra los obreros; el segundo es el ejemplo del abogado manipulador; el último es un personaje que destaca entre la galería de los directivos de la empresa: librepensador y crítico. Entre las mujeres destaca María Rosa Savolta: delicada y soñadora, sufrirá las consecuencias de un mundo que apenas entiende pero que la arrastra en su dinámica compleja. Las demás mujeres de la burguesía no son sino elementos decorativos: reproducen todos los tópicos y los prejuicios de una sociedad clasista y conservadora.

La clase de los proletarios ofrece una variadísima galería de personajes, que van desde el periodista anarquista, Pajarito de Soto, que vive en un universo idealizado que en su verbalización no es entendida por la clase social a la que se dirige, con lo que su discurso pierde toda su eficacia, a María Coral, joven gitana que se dedica a la prostitución y que es un ejemplo del caos moral al que puede llevar la miseria. Usa los recursos de que dispone (su cuerpo) para intentar sobrevivir. Aparte de otros muchos personajes que pululan por los bajos fondos, hay que destacar a Nemesio Cabra, individuo enloquecido que sirve a Mendoza para realizar una parodia del misticismo.

La estructura del relato

Ya hemos dicho que *La verdad sobre el caso Savolta* aparece en un momento en que todavía está vigente la novela estructural y todo su bagaje de

experimentalismo. Ello puede justificar la adopción de una peculiar estructura que puede, en un primer momento, dificultar la lectura. Se recomienda, en consecuencia, realizar una doble lectura de la obra, a fin de poder asimilar perfectamente la línea argumental que Mendoza ha trazado.

La novela se divide en dos partes de cinco y diez capítulos respectivamente; los capítulos se dividen, a su vez, en varias secuencias, aunque algunos capítulos sólo se componen de una secuencia. Así pues, Mendoza recurre tanto a las unidades estructuradoras conocidas por la novela tradicional (capítulos) como a las unidades propias de la novela actual (secuencias). La primera parte se compone de 111 secuencias; la segunda de 53.

En punto de partida de la historia es el relato de Javier Miranda que aparece a partir de sus declaraciones ante un juez norteamericano, el juez Davidson, desde el 10 de enero de 1927, por razones que sólo conocerá el lector en las páginas finales de la novela. *La verdad sobre el caso Savolta* es, por tanto, una recreación de la memoria del protagonista mediante técnicas narrativas contemporáneas, entre las que cabe destacar la complejidad estructural y el caos temporal, con la analepsis como recurso estructurador de la acción narrativa.

Análisis de la estructura

Se ha señalado² que en *La verdad sobre el caso Savolta* existen tres bloques de capítulos con una complejidad decreciente. Los capítulos I - V de la primera parte constituyen la parte más compleja de la novela. Mendoza utiliza aquí materiales muy heterogéneos: fragmentos de un interrogatorio judicial, textos periodísticos, documentos, cartas... Toda esta materia narrativa se armoniza mediante los recuerdos inconexos de Miranda, lo que justifica el desorden temporal. Los capítulos I - V de la segunda parte ofrecen menor complejidad. Sin embargo, siguen simultaneándose varias acciones narrativas y se mantiene cierto desorden cronológico. Finalmente, en los cinco últimos capítulos de la segunda parte (VI - X), el relato recupera la linealidad temporal de la narrativa clásica: un solo eje argumental, contado linealmente.

La organización del relato es la siguiente:

²Lázaro, F. y Tusón, V., *Literatura Española*. COU, Anaya, 1982, pp. 435-436.

- **Primera parte:**

- Cap. I: es el más largo y complejo de la obra. También proporciona el mejor ejemplo de las técnicas narrativas contemporáneas usadas por Mendoza. Junto a elementos documentales y declaraciones que pertenecen a una época muy posterior a la que ocurren los hechos centrales, encontramos la presentación de los personajes principales, y de sus móviles. Aparecen situaciones que resultan de anticipaciones temporales que sólo se desarrollarán en capítulos posteriores.

- Cap. II: es una analepsis. Se centra en las relaciones entre Miranda, Pajarito de Soto y la mujer de éste.

- Cap. III: es un capítulo complejo. Se apuntan datos sobre personajes como María Coral, el comisario Vázquez analiza la realidad social y política y se presenta el asesinato de Savolta.

- Cap. IV: es importante por varios motivos. Aparece Nemesio Cabra, se desarrollan las pesquisas policiales y se nos dan datos sobre la empresa de Savolta.

- Cap. V: comienza con una deliberada imitación de la novela policíaca. Destierro de Vázquez, y cartas de éste. Parodia del misticismo con Nemesio Cabra. Miranda en Valladolid: comparación entre la ciudad castellana y Barcelona.

- **Segunda parte:**

- Capítulos I - V: se alternan de modo contrapuntístico tres relatos que van alternándose mediante el recurso a la combinación de secuencias. El primero cuenta cómo Miranda se encuentra con María Coral, le salva la vida, y Lepprinck le propone que se case con ella. El segundo relato se centra en la fiesta en casa de Lepprinck. El tercero mediante un salto atrás en el tiempo, se cuenta la historia de Nemesio Cabra Gómez.

- Capítulos VI - X: son capítulos en los que se recupera la narración lineal de la novela tradicional. En el capítulo VI Miranda descubre los amores de Lepprinck con María Coral e intenta suicidarse. En el capítulo VII se narra la recuperación de María Coral, sus relaciones con Lepprinck en casa de Miranda y su fuga con Max, un agente alemán, que es el matón de Lepprinck. En el capítulo VIII Miranda persigue en el coche de Lepprinck a Max y María Coral; tras encontrarlos, Max le quita el coche, huye y se mata y María Coral desaparece. En el capítulo IX Miranda cuenta la búsqueda de María Coral, la huelga

general en Cataluña, su vuelta a Barcelona en un camión con siete mujeres, el incendio en la fábrica Savolta donde muere Lepprince, su visita a María Rosa Savolta, la llegada de Vázquez a la casa donde le cuenta su investigación sobre el caso Savolta, la visita a Cortabanyes y la transcripción de una carta póstuma de Lepprince que guarda el abogado. Y, finalmente, en el capítulo X se ofrece el desenlace de la historia de Miranda y María Coral, y recoge una carta de María Rosa Savolta a Miranda en la que aclara los motivos de su declaración ante el juez Davidson.

Se ha afirmado que *La verdad sobre el caso Savolta* es, desde el punto de vista formal una *narración bifronte*, de modo que casi podría hablarse de dos novelas: una de tipo histórico, en el que se analiza la conflictividad social y política de Barcelona entre 1917 y 1919, y una novela policíaca, sobre el eje de la investigación del asesinato de Savolta. Ambas acciones narrativas, sin embargo, se hallan perfectamente imbricadas³.

Principales técnicas narrativas

El uso de técnicas narrativas diversas proporciona una variedad discursiva que es la base de esta narración. “Todas las técnicas y géneros que se entrecruzan en la novela (historia, crónica, género negro, artículo periódico, autobiografía, relato picaresco...) constituyen una manera de cuestionar la historia y de ofrecerla desde puntos de vista múltiples. **La verdad** del caso Savolta surge de confrontar todas las técnicas incorporadas, a pesar de que incluso todas se nieguen entre sí. Existe y no existe un discurso definitivo pero de la confrontación de todos ellos surge la verdad del caso: la novela.”⁴

Pasemos, ahora, a identificar esta variedad técnica de forma somera⁵:

- **Focalización narrativa.** Parte de la obra aparece focalizada en primera persona y mantiene un punto de vista de narrador protagonista,

³Alonso, S., *Guía de lectura de La verdad sobre el caso Savolta*, Alhambra, Madrid, 1988, pp. 88-89.

⁴Ruiz Tosaus, E., “*El caso Savolta de Eduardo Mendoza, treinta años después*”, en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005, nº 29.

⁵ Alonso, S., *Op. cit.*, pp. 85 y ss.

Mendoza. Sin embargo, junto a ello, hay secuencias narradas en tercera persona. No obstante, es difícil determinar si siempre se mantiene a Miranda como narrador-protagonista o, simplemente, como narrador-testigo. En ocasiones, la narración es abiertamente omnisciente: aunque se relate una acción en la que Miranda estuviera presente, es imposible que él pudiera llegar a conocer determinados pormenores.

- **Perspectivismo.** Por otra parte, los materiales de tipo documental, artículos, *affidávit*, introducen otros «puntos de vista»: el de Pajarito de Soto, el del comisario. Puede deberse a esa necesidad de fortalecer la idea de que “el lenguaje o la propia literatura se muestran incapaces de explicar la realidad.”⁶ Es, en definitiva, la exigencia de mostrar la realidad como algo poliédrico, y complejo, que no se agota en una única perspectiva.

- **Montaje caleidoscópico.** En la primera parte, como apuntamos, domina la fragmentación de la historia, el montaje caleidoscópico, y la presentación directa sin más explicaciones de personajes o hechos, a la manera como se hace en novelas como *Manhattan Transfer*, de John Dospassos o *Contrapunto*, de A. Huxley. Esta técnica tiene una enorme relación con la aplicación de recursos propios del lenguaje cinematográfico a la novela.

- **Retrato de personajes y descripciones de ambientes.** Son muy interesantes las descripciones impresionistas con que se caracteriza a Cortabanyes, Pajarito de Soto, o Nemesio Cabra. Sin embargo, desconocemos la apariencia física de Javier Miranda o Lepprince. Por otra parte, es muy importante la descripción de ambientes: la sordidez y tristeza que producen el cabaret, el salón de baile popular, la casa de

Pajarito de Soto, el Barrio Chino o la pensión miserable; y, como contraste, la elegancia de la casa de Lepprince o el balneario.

- **Diálogo.** La presencia del diálogo en la novela es constante. Es una forma de intensificar el perspectivismo, y de difuminar la presencia del narrador. Hay secuencias constituidas casi exclusivamente por conversaciones, y sirven para caracterizar a los que dialogan.

⁶ *Ibidem.*

- El «**pastiche**». Mendoza imita estilos procedentes de otros géneros narrativos; unas veces lo hace por razones constructivas (así, lo que se refiere a la novela policíaca), otras por motivos paródicos:

- **La novela policíaca:** en la novela aparecen asesinatos, sospechas, falsas pistas que desconciertan al lector, investigaciones policiales, interrogatorios... Todo ello está tomado de la novela policíaca. Incluso un personaje Vázquez, procede de esa tradición, y su explicación final forma parte de una constante del género.

- **Novela folletinesca:** por una parte hay que tener en cuenta la presencia de situaciones misteriosas o de personajes curiosos, que forman parte de una tradición narrativa que se desarrolla notablemente en Francia en la primera mitad del siglo XIX.

- **Técnica suspensiva.** Mendoza usa convenientemente esta técnica narrativa tomada de la novela detectivesca, pero reelaborada y perfeccionada por Faulkner. Consiste en ir diseminando fragmentos de una historia, a modo de un rompecabezas narrativo, de manera que sólo al final se pueda reconstruir la totalidad de lo narrado y darle un sentido. La famosa carta a la que alude Nemesio puede ser un ejemplo ilustrativo.

El lenguaje⁷

En esta novela Mendoza recurre a un cierto *eclecticismo narrativo* que se refleja en la mezcla de discursos narrativos y de registros lingüísticos. Ya hemos visto el uso de elementos tomados de la novela negra, del folletín o de la novela rosa. En lo que se refiere al uso del lenguaje cabe hablar también de perspectivismo lingüístico⁸ y de variedad de niveles y registros, en una especie de polifonía textual en la que entran las diversas variedades de uso social y cultural del español.

La riqueza expresiva de la novela se evidencia desde las primeras páginas. Santos Alonso ha destacado que Mendoza intenta crear un lenguaje que integre diferentes variedades y registros, de modo que el texto resulte un mosaico del

⁷ Para este apartado, hemos utilizado la casificación que del estilo de la novela realiza Santos Alonso, Op. Cit., pp. 92-102.

⁸ Rasgo, en cierto modo, muy cervantino, y que en su día fuera estudiado por Leo Spitzer.

lenguaje usado en la época. Así, se propone una agrupación en tres apartados:

En primer lugar, hay que señalar la presencia de variedades lingüísticas de origen literario que se manifiestan no sólo en un uso abundante del diálogo y de la narración clásica, a los que debe añadirse la utilización de la descripción como elemento caracterizador, sino también el recurso a la parodia de estilos literarios fácilmente identificables como el detectivesco (en boca del comisario Vázquez), el folletinesco o sentimental (presente en la ampulosidad con que Lepprince habla a María Coral, entre otros pasajes), o el místico (la parodia de este tipo de lenguaje es muy explícita: Nemesio hace largas confidencias de marcado origen místico pero tratadas en clave paródica)

En segundo lugar, Mendoza inserta en su novela una gran variedad de registros sociales. Por un lado, el lenguaje formal que es habitual en personajes como Lepprince y Miranda. Añade una generosa utilización del lenguaje coloquial-cursi, presente en la pedertería expresiva de la clase burguesa. Como contrapunto, se reproduce en otros contextos el uso de un lenguaje coloquial-vulgar. Y, finalmente, las personas sin cultura y de formación deficiente se expresan mediante un lenguaje vulgar e incorrecto.

Y en tercer lugar, se encuentran las variedades lingüísticas de origen cultural, que no son sino lenguajes específicos vinculados a sectores profesionales o sectoriales. Así, podemos subrayar la utilización de un lenguaje humanístico-histórico cuando la novela evoca hechos históricos y situacio-

nes sociales reales. Además, la vinculación de los hechos con la conflictividad política hace que sea necesario usar un lenguaje de connotaciones políticas, cercano al discurso forense o al mitin propagandístico. Generalmente este lenguaje lo reserva Mendoza para el personaje de Pajarito de Soto. A nadie se le puede escapar, la visión irónica del lenguaje judicial en la transcripción de la comparecencia de Miranda ante el juez Davidson. Registramos, también, un registro idiomático de naturaleza funcional o administrativa en el «*affidávit*» o declaración jurada que ante el cónsul de Estados Unidos presta el comisario Vázquez. Y, por último, en ocasiones se encuentran ejemplos de lenguaje periodístico (p. ej., se transcribe un recorte de periódico con la noticia del traslado de Vázquez a Bata como comisario).

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Santos, *Guía de lectura de La verdad sobre el caso Savolta*, Alhambra, Madrid, 1988.

Gimenez Micó, María José, *Eduardo Mendoza y las novelas españolas de la transición*, Pliegos, Madrid, 2000.

Knutson, Daniel, *Las novelas de Eduardo Mendoza: la parodia de los márgenes*, Pliegos, Madrid, 1999.

Ruiz Tosaus, Eduardo, "El caso Savolta de Eduardo Mendoza, treinta años después", en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2005, nº 29.

COMENTARIO DE TEXTO

- ¡Matilde! ¿Se puede saber dónde te has metido?

- ¿Me llamaba la señora?

La señora se volvió sobresaltada.

5 - ¡Qué susto me has dado, mujer! -y lanzó una risa jovial. Esperaba ver aparecer a la criada por una puerta que comunicaba el salón con el pasillo-. ¿Qué hacías ahí parada como un pasmarote?

- Esperaba órdenes de la señora.

La señora apartó de su rostro un largo tirabuzón rubio que cayó como una lluvia de oro sobre su espalda. Los espejos del salón devolvieron el centelleo de la
10 cabellera que irradiaba destellos al recibir los rayos de un sol primaveral en su cenit. Atraída su atención, la señora contempló el espejo y examinó la imagen del salón que, así enmarcado, se le ofrecía como una obra distante y perfecta. Vio la cristalera corrida que daba sobre un amplio porche terminado en una escalera de barandal de piedra que descendía hasta una ondulante explanada de césped tierno -antes la
15 explanada era un espeso bosque de árboles añosos, pero su marido, por razones que nunca llegó a exponer con claridad, habla hecho talar los altivos chopos y los melancólicos sauces, los majestuosos cipreses y las coquetas magnolias, el tilo paternal y los risueños limoneros-, macizos de flores -narcisos, anémonas, primavera, jacintos y tulipanes importados de Holanda, rosas y peonías, sin olvidar los discretos,
20 sufridos y fieles geranios- y un estanque irregular de losa y cerámica, en el centro del cual cuatro angelotes de mármol rosáceo vertían agua a los cuatro puntos cardinales. Por un instante, la visión de la vidriera trajo a la señora recuerdos de su infancia feliz, de su lánguida adolescencia; vio a su padre paseando por el jardín, llevándola de la mano mostrándole una mariposa, reprendiendo a un saltamontes
25 que había sobresaltado a la niña con su vuelo espasmódico. «Bicho malo, ¡vete de aquí!, no asustes a mi nena.» Tiempos idos. Ahora la casa y el jardín eran otros, su padre había muerto...

- ¡Matilde!, ¿dónde te has metido?

- ¿Me llamaba la señora?

30 María Rosa Savolta examinó con severa mirada la contradictoria figura de la criada. ¿Qué hacía aquel ser de rudeza esteparia y garbo de dolmen, chato, cejijunto, dentón y bigotudo en un salón donde todos y cada uno de los objetos rivalizaban entre sí en finura y delicadeza? ¿Y quién le habría puesto aquella cofia almidonada, aquellos guantes blancos, aquel delantal ribeteado de puntillas encañonadas?, se
35 preguntaba la señora. Y la pobre Matilde, como si siguiera el curso de los pensamientos de su ama, bajaba los ojos y entrelazaba los dedos huesudos, esperando una

reprimenda, elaborando una precipitada disculpa. Pero la señora estaba de buen humor y rompió a reír con una carcajada ligera como un trino.

40 - ¡Mi buena Matilde! -exclamó; y luego, recobrando la seriedad-: ¿Sabes si han confirmado la hora de la peluquera?

- Sí, señora. A las cinco, como usted dijo.

- Quiera Dios que nos dé tiempo de todo -en el espejo, en medio del salón gemelo, su mirada recayó sobre su propia figura- ¿Crees que he engordado, Matilde?

45 - No, señora, qué va. La señora, si me lo permite, debería comer más.

María Rosa Savolta sonrió. El embarazo aún no traicionaba su delgadez. A pesar de que en España seguía imperando la moda de las mujeres rellenitas, el cine y las revistas ilustradas introducían el nuevo modelo femenino de suaves miembros y cintura estrecha, caderas escurridas y busto menguado.

Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*,
Seix Barral, Barcelona, 2005, pp. 198-200.

PROPUESTA DIDÁCTICA PARA EL COMENTARIO

NB:

Las líneas que siguen NO son un comentario de texto, **sino una propuesta de trabajo con orientaciones** para la redacción de un comentario mucho más extenso.

El comentario de texto debe estar completamente redactado. Un comentario de texto puede responder a una lectura analítica del mismo en la que se estudien diversos aspectos a fin de obtener sus ejes conceptuales, así como su estructura y disposición retórica, y sus peculiaridades estilísticas.

Debe excluirse del comentario cualquier enumeración o clasificación mediante guiones, puntos o cualesquiera otros procedimientos. La estructuración del comentario se debe hacer recurriendo a la organización en párrafos, convenientemente vinculados mediante conectores textuales.

No deben enunciarse las diferentes partes del comentario. El paso de una a otra debe realizarse mediante procedimientos de gramática textual. Cada uno de los apartados del comentario pueden separarse con una línea en blanco.

Introducción

- Se redactará un amplio exordio en el que se deberá atender al contexto histórico literario del texto.
- Para un texto de *La verdad sobre el caso Savolta*, se tendrán en cuenta los siguientes apartados:
 - La situación política y social de España en los años setenta.
 - La novela española en 1975.
 - Eduardo Mendoza: datos biográficos, obras principales e influencias literarias.
 - Significación de *La verdad sobre el caso Savolta*: Mendoza recuperó la importancia de la tradición narrativa española (Cervantes, Galdós, Baroja), que la crítica de aquella época despreciaba un poco porque estaba más interesada en las formas narrativas experimentales que venían de Europa. *La verdad sobre el caso Savolta* supuso el primer paso para recuperar las formas tradicionales de narrar (argumento, historia, anécdotas...).

Localización y relevancia del texto

- El objetivo de este apartado es situar el fragmento dentro de la obra, de modo que se identifique claramente su contexto y su importancia dentro de la totalidad de la novela.
- Puede comenzarse por un resumen: M^a Rosa Savolta, hija de Savolta, llama a Matilde, la criada, y la encuentra en el salón. Contempla el salón, la cristalera, el porche y el jardín, que le trae recuerdos de su padre y ella cuando era una niña. Realiza un contraste entre el pasado, que parecía feliz, y el presente, con su padre ya muerto. La presencia de la criada en el salón le hace reflexionar sobre el aspecto físico tan desmañado y feo de la misma. Finalmente, hace una referencia a su embarazo, todavía oculto para todo el mundo.
- Se trata de la secuencia cuarta de la segunda parte, en el capítulo I.
- La acción transcurre en la casa de Lepprince, durante la preparación de la fiesta que da el matrimonio. Esta fiesta, que ocupa varias secuencias a lo largo de la novela, es importante no sólo para la caracterización de personajes (en este fragmento, por ejemplo, M^a Rosa Savolta), sino porque en ella se van a dar conversaciones y enfrentamientos importantes (entre Lepprince y Parells, que es determinante

para la muerte de este último).

- El fragmento subraya aspectos de tipo descriptivo y estilístico que serán de considerable interés.

Estructura y personajes

- En esta secuencia en la que alterna un diálogo elemental (simples órdenes a una criada, y expresiones de sorpresa), con tres descripciones: de la casa, la criada, y el aspecto físico de M^a Rosa Savolta.
- María Rosa Savolta, hija del industrial Savolta, simboliza la buena educación burguesa. Muchacha acostumbrada a vivir sin problemas, lo que le proporciona con el tiempo una gran debilidad de carácter, siempre ha tenido en sus manos el apoyo oportuno. Cuando la situación económica le es adversa, su propia indefensión la conduce a la locura. Los perfiles que percibe el lector son, sobre todo, la fragilidad y la delicadeza.
- Frente a ella, mediante una descripción puramente impresionista, la criada, que sirve de contrapunto a la hija del industrial.

Tema y motivos temáticos

- El tema central del texto sería la presentación (de modo indirecto, a través de gestos, palabras y pensamientos) del carácter de M^a Rosa Savolta. Aparece presentada como una joven educada y de gran delicadeza, pero de una cierta simplicidad que resulta de una educación proteccionista. La presentación se hace a través de las descripciones, que reflejan una forma de ver la realidad:
 - La descripción del salón y del jardín está hecha desde la técnica proustiana de la “perspectiva del recuerdo”, es decir, a partir de sensaciones físicas o visuales, se recupera un aspecto del pasado (los paseos con su padre por el jardín): pero esa misma descripción proporciona un ejemplo de la visión “cursi” de la realidad que tiene la hija de Savolta.
 - Esa visión cursi no deja de quedar reflejada también en la propia decoración de la casa.
 - La descripción de la criada reproduce el espíritu clasista de la alta burguesía, que no entiende la presencia de la vulgaridad en su casa.

- La descripción del aspecto físico de la joven, embarazada, parece tomada de la prensa rosa.
- En el fondo no solo se trata de presentar el carácter delicado, educado, pero lánguido y cursi, de una joven burguesa, sino de insistir en la presentación de una característica de la burguesía en general.

Rasgos de estilo y técnicas narrativas

- Narrador: está escrito en 3ª persona. Aunque en la novela no existe narrador “omnisciente”, porque se construye a partir de diversos elementos (documentos, cartas, artículos de prensa, declaraciones ante el juez norteamericano, recuerdos de Javier Miranda), en este texto sí que encontramos un ejemplo de narrador omnisciente: se penetra en los pensamientos íntimos de M^a Rosa Savolta. Está escrito en forma paródica, y es difícil explicar que se trata de la elaboración hecha por Miranda, años después a partir de informaciones secundarias recibidas por el protagonista de la novela.
- Quizás pueda hablarse en el apartado de narración de uso del estilo indirecto libre, muy evidente en la descripción de la criada, con las interrogaciones retóricas. Se trata, en definitiva, de una manifestación más de la omnisciencia narrativa, con lo que la focalización en este texto es diferente de la que aparece en otros pasajes de la novela.
- Mendoza recurre en este pasaje a una técnica narrativa proustiana: la “perspectiva del recuerdo”, que no es sino una forma de analepsis parcial para recordar el pasado a partir de percepciones sensoriales: a partir de la contemplación de la vidriera. A partir de esa visión, o percepción sensorial, M^a Rosa Savolta recupera su ya lejana infancia, el recuerdo de su padre, la sensación de haber perdido un pasado que fue feliz.
- Las secuencias descriptivas del fragmento son un ejemplo de parodia. Se parodia el lenguaje cursi y empalagoso de las novelas “rosas”:
 - Primera secuencia: descripción de la vidriera, y del jardín. La adjetivación es excesiva, a base de epítetos que hacen del texto un ejemplo de cursilería: “sol primaveral, césped tierno, espeso bosque, altivos chopos...risueños limoneros, lánguida adolescencia”.
 - Segunda secuencia: la descripción de la criada es “impresionista”. El contraste entre el aspecto físico de la criada, y la cofia y el delantal de puntilla tiene efectos paródicos. Pero, también, refleja

una forma de pensar cargada de ideas preconcebidas, de tópicos y prejuicios sociales.

- La última secuencia, las referencias al embarazo de la joven, presenta una trascripción del lenguaje descriptivo usado en las revistas que llamaremos “femeninas”: “suaves miembros y cintura estrecha, caderas escurridas y busto menguado”. Está escrito en un lenguaje más próximo al modelo lingüístico de la clase alta, pero sin complejidades intelectuales.
- El texto puede considerarse, además, una parodia del lenguaje cursi de la clase alta burguesa.

Conclusión

- Para la elaboración de la conclusión se puede optar por hacer un balance de los descubrimientos realizados sobre el texto, buscando una forma final de integrarlos, o por realizar una aproximación personal al texto estudiado. La primera aproximación será la más habitual.
- El fragmento estudiado es un magnífico ejemplo de la visión que Mendoza quiere transmitir de la clase social burguesa en la Barcelona de la época. Aunque sea una aproximación parcial, sí que queda claro el distanciamiento de la realidad en que vive una clase complacida en su estrecho universo personal.
- Por otra parte, el lenguaje es una muestra significativa de la capacidad de Mendoza para la parodia y el pastiche.
- Y no se debe soslayar la presencia de técnicas narrativas que vinculan el texto de nuestro autor con una tradición narrativa muy anterior a la inmediata de la novela estructural o experimental: el recurso a procedimientos de análisis proustianos, o el vigor en el uso del estilo indirecto libre aproximan *La verdad sobre el caso Savolta* a la novela que siempre quiso contar historias.

ANTONIO MUÑOZ MOLINA

Beltenebros (1989)

José Antonio Pérez Bouza

EL AUTOR

Antonio Muñoz Molina (Úbeda, Jaén, 1956) es un creador apasionado del periodismo, como queda patente desde sus primeros artículos en *El Diario de Granada* y *El Ideal de Granada* hasta la actualidad. En la ciudad andaluza comenzó a trabajar como administrativo en el Área de Cultura del Ayuntamiento, trabajo al que, tras pedir una excedencia de dos años, no volvería y más teniendo en cuenta el éxito de su segunda novela *El invierno en Lisboa* (1987), con la que gana, al año siguiente, el Premio Nacional de Literatura y el Premio de la Crítica. A partir de 1992 abandona Granada y se instala en Madrid.

Ganador de los más prestigiosos premios literarios: Ícaro (*Beatus ille*), Planeta (*El jinete polaco*), Nacional de Literatura (*El invierno en Lisboa* y *El jinete polaco*) y Nacional de la Crítica (*El invierno en Lisboa*); articulista en varios periódicos de tirada nacional, conferenciante en diversas universidades americanas. Ingresa en la Real Academia en 1995 donde ocupa el sillón “u”, de nueva creación. Entre 2004 y 2006 se ocupó de la dirección del Instituto Cervantes de Nueva York.

Una buena radiografía de la personalidad de Muñoz Molina es la que nos proporciona Soria Olmedo con motivo de la participación del ubetense (con una intervención sobre *El Jarama* de Sánchez Ferlosio) en el homenaje que la revista *Olvidos de Granada* rindió a la generación de los 50 o de medio siglo:

“Serio, irónico, curioso, tierno, orgulloso, tímido, sarcástico, agudo, gran conversador, tenía sobre todas la vocación y la pasión contagiosa de la literatura, como lector insaciable y asombroso, capaz de recordarlo todo, siempre, y como escritor en dos dimensiones simultáneas: la efímera e intensa

del periodismo, jugada a una sola carta, como la llama de una cerilla que nos quema los dedos, y la demorada del novelista, arquitecto de historias, inquisidor y constructor de las otras vidas.” (Soria Olmedo, Andrés: *Una indagación incesante: la obra de Antonio Muñoz Molina*. Madrid: Alfaguara, 1998: 12, cit. en Mas, 2002: 27-28)

La amplia contribución de Muñoz Molina a la literatura en sus diversas vertientes y géneros (ficción, literatura de viajes, dietarios, relatos breves) ocuparía no menos de cuatro o cinco páginas. Solamente reproduciremos, pues, sus novelas, dejando de lado sus ensayos, sus aportaciones a la teoría literaria o sus colecciones de artículos y libros de cuentos: *Beatus ille* (1986), *El invierno en Lisboa* (1987), *Beltenebros* (1989), *El jinete polaco* (1991), *Los misterios de Madrid* (1992), *El dueño del secreto* (1994), *Ardor guerrero* (1995), *Plenilunio* (1997), *Carlota Fainberg* (1999), *En ausencia de Blanca* (1999), *Sefarad: una novela de novelas* (2001), *El salvador* (2003), *El viento de la luna* (2006), *Días de diario* (2007).

BELTENEBROS

Fábula y trama

En cuanto a la **fábula** o acontecimientos de la historia¹, con una duración aproximada de treinta años, Darman, un oficial del ejército republicano, tras haber participado en la Guerra Civil y en la Segunda Guerra Mundial, trabaja como espía al servicio de una organización clandestina exiliada, esperanzada en la posibilidad de desbancar a la dictadura. En 1945 es enviado a Madrid con el objetivo de ejecutar a un traidor, que creían que era Beltenebros, según confesión de un soldado alemán delator, Walter, que regenta el Universal Cinema, donde vive con Rebeca Osorio, una escritora de novelas rosa. Allí se oculta también Valdivia, amigo de Darman y enviado por la organización como avanzadilla para buscar las pruebas que justificaran la ejecución de Walter. Turbulentas historias de deseos amorosos entre los tres personajes (Walter, Valdivia y Darman) y la escritora, que introduce códigos, mensajes y consignas en sus novelas. Darman ejecuta a Walter, al ver a Valdivia y Rebeca Osorio abrazados, y huye del país en el

¹ Según Umberto Eco, “el esquema fundamental de la narración, [...] el curso de los acontecimientos ordenados temporalmente”.

expreso de Lisboa, mientras Valdivia es detenido por la policía, torturado y fusilado.

Todos estos recuerdos del caso Walter le asaltan cuando espera a Andrade, el segundo caso que ocupa el comienzo de la narración. A casa de Andrade llega la joven Rebeca Osorio, la segunda Rebeca, hija (de ello se dará cuenta Darman al final de la narración) precisamente de Walter y la novelista Rebeca Osorio, cantante que vive también en el Universal Cinema, ahora con Andrade y Ugarte. Ella confiesa a Darman que el individuo gordo que la persigue es el nictálope Beltenebros. Pero antes de estos retazos de la historia, la narración comienza precisamente con el envío de Darman a Madrid desde Florencia, vía Roma, para matar a Andrade, un fugitivo de la policía que lleva un alto nivel de vida y que es considerado traidor de la organización. El mismo Andrade ha pedido ayuda y un pasaporte, pero sus colegas del exterior le envían a Darman con una misión completamente diferente. Llega a Madrid y, tras pasar por un bar para recoger una llave de la consigna, se dirige a la estación de Atocha en donde recoge una pistola. Luego se dirige al almacén abandonado de las proximidades que, aunque vacío, se da cuenta de que allí había estado alguien no hacía mucho tiempo. Mientras registra la parte alta, percibe que alguien entra y, sentado en un camastro, espera a una mujer de la que va a abusar sexualmente, al mismo tiempo que le dice que hable con Andrade para que se ponga en contacto con este hombre gordo. Le recuerda que él la vigilará en sus actuaciones musicales. Ya solo, Darman, en sus registros, encuentra un papel azul con el nombre de la "boîte" Tabú.

En ella le abre un hombre de espalda torcida que precisamente había ido al almacén a llamar a Rebeca Osorio tras haber sido violada por el individuo gordo, que resultará ser el tal Beltenebros. Tras intervenir en el espectáculo Rebeca Osorio, Darman va a visitarla a su camerino. Allí es cuando descubre que se parece muchísimo a la escritora Rebeca Osorio a la que él había conocido unos veinte años antes, lo cual quiere decir que el presente enunciativo de la narración hay que situarlo en torno a 1965. Él la hace sabedora de su misión de búsqueda de Andrade y ella le comunica que está herido y, con muchísimas reticencias, Darman consigue que ella le dé la dirección de la casa de Andrade. Y estamos en casa de Andrade, hecho que referíamos más arriba. Llega Rebeca Osorio que narcotiza a Darman y le sustrae su pistola. Sale del apartamento y se dirige a Atocha para asearse; tras lo cual se retira al hotel Nacional hasta que pueda tomar

un avión hacia Londres, pues cada vez más se va dando cuenta de la falta de autonomía en sus misiones que lo convierte en un juguete de no sabe quién. No obstante, necesita, más que cumplir su misión, conocer la verdad para olvidarlo todo, y llama al teléfono de la “boîte” Tabú, que le había proporcionado el jorobado, en demanda de los servicios sexuales de Rebeca Osorio, sin que esta conociera su identidad. La cantante le relata que Andrade ha huido. Darman la viola, baja a la recepción con el fin de pedir un billete de avión y ve a Andrade que huye torpemente en dirección a un hospital abandonado. Su perseguidor pretende ayudarle a escapar en vez de asesinarle, pero Luque, un enviado de Bernal, lo mata. Darman abandona el hospital y se dispone a encontrar a Rebeca Osorio, toma un taxi y lo hace detener enfrente del Universal Cinema. Desconoce cómo llegar hasta la boîte, pero apenas da unos pasos, ve al hombre de la espalda torcida (que hacía veinte años había sido el taquillero del Universal Cinema) y entra en una taberna, justo al lado de la boîte. Este hombre le aconseja que se marche, dado que -según él- la cantante no estaba, pero Darman la había visto bajar de un coche, acompañada de un hombre. Un grupo de clientes del bar pretenden amedrentarle, pero a uno de ellos le saca los ojos. Por los camerinos, siguiendo los pasos del portero, no ve sino a una mujer gorda y cree que la única manera de encontrarse con la cantante es subir al palco de Ugarte. Intenta impedirselo el portero y le mata con el destornillador que los clientes del bar habían utilizado había poco contra él. En la cabina de proyección encuentra a la verdadera Rebeca Osorio, la novelista, que, en estado de locura, le tira la máquina de escribir a Darman, que huye y la deja encerrada en la habitación. Ahora comprende Darman que Beltenebros, el verdadero traidor y topo de la organización, es el comisario Ugarte y a su busca se encamina; encuentra en el paraíso del cine a la joven Rebeca Osorio desnuda, maltratada y con los ojos tapados. Darman persigue al traidor fundamental guiándose por la brasa de su cigarrillo, al mismo tiempo que comprende también que Ugarte es Valdivia, al que creía muerto y que le había utilizado en los dos casos. Ugarte apunta a Darman en la oscuridad, donde el primero puede ver perfectamente, pero Darman sólo divisa la brasa del cigarrillo. Al mismo tiempo, Rebeca Osorio había conseguido liberarse y con una linterna deslumbra dolorosamente a Ugarte que, al retroceder, se precipita al vacío y cae al patio de butacas.

En cuanto a la **trama**² deducimos, a través de referencias implícitas del curso narrativo de los 18 capítulos de que consta la novela, que su duración es aproximadamente de unas treinta horas. Más precisamente, el *tempo* o tiempo del discurso, de la narración, el ritmo. Se trata, pues, de una “novela con reducción temporal”. La drástica reducción del tiempo cronológico y lineal de la fábula, el tiempo del contenido, de lo narrado, se lleva a cabo —como no podría ser de otra manera— a través de analepsis y prolepsis. Con el primer procedimiento, de tanta rentabilidad en la narrativa y aquí recurso principal, parece repararse “un olvido del narrador”, mientras que la prolepsis, muchísimo menos utilizada en esta obra, constituye una “manifestación de impaciencia narrativa”, “posee la misión de atrapar al lector introduciendo elementos de suspense, creando un ambiente de misterio y avivando la tensión” (José Payá Beltrán: “Introducción” a Muñoz Molina, A.: *Beltebros*. Madrid: Cátedra, 2004: 53).

El tiempo de la trama parte del primer tiempo de la novela y coincide con la llegada de Darman a Madrid. Abarca toda la novela unas treinta horas, desde la tarde de la llegada hasta la noche siguiente en que concluye la narración. En esta especie de temporalidad positiva prevalece la utilización de las formas verbales del perfecto simple.

A ello hay que añadir el *tempo* de la trama, construido mediante una serie de analepsis (que siempre provocan la idea de repetición y paralelismo y confieren al relato un entramado circular y asfixiante. De ahí que R. Pope hablara de *retórica paranoica*, como rasgo posmodernista, concepto aplicado a esta novela, dado que “el individuo pierde el control de lo que le rodea al estar inmerso en una sociedad fragmentaria y reiterativa” (Payá Beltrán: 60), mediante las cuales el narrador protagonista nos irá desgranando, en primer lugar, acciones y hechos del pasado, encuadrados entre la Guerra Civil española hasta un día antes de la llegada de Darman a Madrid: hechos de la Guerra Civil (1936-1939) y II Guerra Mundial (1939-1945), donde el autor utiliza el pluscuamperfecto como eje de la temporalidad (véanse ejemplos en los capítulos 2 ó 9). Hechos encuadrados, en segundo lugar, en la inmediata posguerra mundial (1945): el “caso Walter”, cuya repetición futura será el “caso Andrade”; descripciones de las Rebeca Osorio madre e hija. Abandonada la madre por Walter, la protegerá Ugarte, el Valdivia casi resucitado. Se trata, por tanto, de hechos referentes a la vida de las Rebeca

² “La historia tal como de hecho se narra, tal como aparece en la superficie, con sus dislocaciones temporales, sus saltos hacia delante y hacia atrás [...]. En un texto narrativo, la trama se identifica con las estructuras discursivas”, según Umberto Eco.

Osorio, madre e hija. Se trata de elucubraciones que va alimentando Darman tras su huida de Madrid en 1945. La realidad se revelará más adelante (véanse capítulos 10: 212, 12: 238 o 18: 293). Paralelamente a este tiempo de la narración, se nos habla, en cuarto lugar, de la vida anónima y respetable del narrador protagonista en Brighton (“ciudad de la luz”) que regenta una especie de librería-tienda de libros antiguos y grabados (véase 1: 119-120 y 3: 138). Aquí la forma verbal predominante es la formulada en pretérito imperfecto, “el tiempo en que se cuentan los sueños, o las pesadillas. Y es el tiempo de los cuentos [...] El uso intenso del imperfecto confiere a toda la historia un tono onírico, como si estuviéramos mirando algo con los ojos entrecerrados.” (U. Eco: *Seis paseos por los bosques narrativos...* Barcelona: Lumen, 1996, cit. en Payá Beltrán: 57). En quinto lugar, se narran los acontecimientos que afectan a Andrade durante el tiempo en que había trabajado para la organización, hasta su aprisionamiento por la policía y su huida. Se da cuenta de ellos a través de las analepsis conjeturales de Bernal (4: 147) y de Darman (6: 165). Su evocación más explícita será la de la joven Rebeca Osorio, su amante. Finalmente, todo el relato previo a la presencia en Madrid del narrador protagonista, esto es, desde las páginas finales del capítulo primero y la totalidad de los capítulos 2, 3 y 4.

Procedimientos expresivos

1. Detengámonos, en primer lugar, en un aspecto expresivo que no deja de llamar la atención y que deriva de la estructura narrativa elegida: el relato en primera persona, con lo cual sobre el narrador homodiegético y protagonista —del que desconocemos su nombre hasta el capítulo 2 en el que nos lo desvela Luque— recae casi toda la carga de dar cuenta de todos los acontecimientos, dado que él se sitúa en un estadio posterior a los mismos, como si de unas memorias se tratara; no obstante, algunos acontecimientos son aportados enunciativamente por otros personajes, con lo cual el narrador se convierte en transcriptor, sobre todo cuando lo sucedido acontece fuera del alcance del espía-asesino Darman. Tal acontece, por ejemplo, cuando Bernal nos cuenta los avatares de la vida de Andrade, antes de la llegada de Darman (capítulo 4: 147), la descripción que del mismo falso traidor nos da la cantante Rebeca Osorio (cap. 10: 216) o cuando la joven Rebeca Osorio y el comisario Ugarte le relatan a Darman las peripecias que tuvieron que afrontar tras la muerte de Walter (capítulos, 10: 217, 12: 238, 18: 293).

Pero, y esto es un vasallaje propio de los relatos autobiográficos, Darman “imagina o supone una serie de actos de los que no ha sido testigo” (Payá Beltrán: 62). Es esta estructuración conjetural a veces lo que nos acerca al estilo de Juan Carlos Onetti, autor al que admira Muñoz Molina: los procedimientos suelen consistir en verbos de pensamiento en primera persona del presente de indicativo (“suponer”, “imaginar...” 1: 115, 6: 167), estructuras inquisitivas (“por qué” 6: 165) o formas verbales hipotéticas (“caminaría...” 7: 176). A veces, en estas premoniciones, el narrador lanza informaciones que luego van a resultar ser falsas: cuando en el capítulo 7 se nos dice que “las mujeres del cine y las heroínas fatales” de las novelas (de Rebeca Osorio) morían siempre de un disparo en el último capítulo, cosa que en este caso concreto de *Beltenebros* no va a ocurrir.

En todo caso, el procedimiento narrativo elegido —que no gusta del todo al propio autor— contribuye a la falta de exactitud informativa, con lo cual se crea esa atmósfera de suspense e intriga y, sobre todo, hace que el lector prosiga con avidez su lectura para rellenar esas lagunas informativas, algo también característico de este tipo de género narrativo.

2. El autor posee un excelente manejo de las descripciones que se hacen lentas o rápidas dependiendo de la importancia que el personaje concede a los acontecimientos. Un ejemplo de lentitud lo podemos observar en el capítulo 1 cuando se nos está hablando de Andrade: “Una noche, en una borrosa ciudad italiana [...], me enseñaron una fotografía [...]” (1: 118). La rapidez descriptiva la podemos ver en ese mismo capítulo primero: “Yo venía de Brighton: antes de que amaneciera había viajado en el ferry hasta Calais [...]” (1: 119). Aparte de este manejo del *tempo* descriptivo, Muñoz Molina es un buen heredero de la ironía, a veces grotesca y cercana al esperpento, a través de la animalización de algunos de los personajes, sobre todo secundarios, de los que se refleja y delata su negatividad espiritual.

3. Muñoz Molina utiliza enunciados extensos, sin complicaciones hipotácticas, con profusión de incisos y digresiones en los que hace prevalecer las pausas menores (coma, punto y coma). Estilo muy cercano al “swing”, al “balanceo”, al estilo del jazz a partir de mediados de los años 30, que el autor consigue gracias a una perfecta simbiosis de asíndeton y polisíndeton.

4. Reconocible es también el estilo de Muñoz Molina por la gran copiosidad de comparaciones con la presencia explícita de *como*, con el objeto

de que la simbiosis de término base y término de la comparación proporcione un contenido más intenso (5: 162, 6: 171, 9: 201, 15: 256, 17: 285-286).

5. Señalemos, finalmente, la pericia del autor en el ensamblaje inesperado y chocante de determinados términos, alterando, en cierta medida, la lógica del uso idiomático: “lejanía cóncava”, “helada claridad”, “hálito oscuro de humedad y sumidero...”, a lo que podemos añadir la capacidad del autor para verbalizar elementos auditivos o visuales.

COMENTARIO DE TEXTO

Pero lo que yo no sabía era de quién estaba huyendo, si de la policía o de mí, y era preciso que lo averiguara, no por ellos, los que esperaban en Italia una llamada de teléfono que les diera cuenta de la ejecución con palabras cifradas, sino por mí mismo, por un acuciante deseo de restitución y de piedad, restitución de algo que todavía ignoraba, piedad hacia alguien que no sabía quién era, tal vez el hombre débil y solo de la fotografía, o el traidor arrepentido de su deslealtad, que había escapado cuando estaba a punto de consumarla, o el sereno impostor que eludía con igual eficacia a todos sus perseguidores y que pudo haberme visto cuando llegué al almacén y estar vigilándome ahora mismo desde otro taxi, desde uno cualquiera de los automóviles cuyos faros veía yo por la ventanilla trasera hendiendo la noche y las avenidas de la ciudad como un río de luces. Aturdido por tantas horas de soledad y de viaje, yo ni siquiera sabía ya si aún buscaba a Andrade ni qué haría si llegaba a encontrarlo, porque era otro nombre tan falso como el suyo el que ahora repetía silenciosamente mi conciencia, Rebeca, Rebeca Osorio, inventora de novelas y de mentiras que ella había preferido siempre y sin remordimiento a la verdad. En las novelas que escribió durante algunos años, como en el nombre que usaba para firmarlas, había un ensañamiento en la inverosimilitud y la parodia que yo creía copiado de los melodramas del cine y que ella atribuía al azar diario de la vida. Cada semana publicaba una novela de intrigas góticas y amores fulminantes. Las concluía en dos o tres tardes, a máquina, y no volvía a leer nunca las páginas que llevaba escritas, para no morir de vergüenza o de risa. En cualquier ciudad, en los puestos de periódicos, en los quioscos de las estaciones, unos pocos conjurados compraban las novelas de Rebeca Osorio y encontraban ocultas en sus peripecias las consignas que de otro modo no habrían podido recibir: un nombre en clave, la dirección de un lugar seguro, la fecha y la hora de la cita con un mensajero. Cuando volví a Madrid por primera vez después de la guerra, yo compré al bajarme del tren una novela de Rebeca Osorio que se llamaba Corazón encadenado. En uno de sus capítulos, un joven y frío millonario, Ricardo de Leyva, recorre ciertas calles de los barrios del sur buscando a una costurera a la que ha resuelto seducir, y de la que terminará enamorándose. Con la novela en la mano, línea a línea, yo repetí sus pasos, encontré el cine al que él iba para buscar a la muchacha, compré una entrada de la última función.

A. Muñoz Molina, *Beltenebros*, Cátedra, Madrid, 2004. Capítulo 7, pp. 177-178.

Introducción

En el capítulo anterior (el sexto) estamos asistiendo a la presencia del narrador —del que no conoceremos su nombre, y ello gracias a Luque, hasta el capítulo segundo— en el almacén abandonado de la zona de Atocha a la búsqueda de su presa de la que ya conocemos el nombre desde el capítulo primero: Roldán Andrade. Escondido detrás de una cortina y conteniendo la respiración, intuye cómo el antiguo compañero suyo, Valdivia, un señor corpulento, hace el amor con una mujer y de él oye que le dice que al final cante para él en la *boîte*. Pronto viene un guardián a buscarla. Darman se queda solo en el almacén abandonado, se sienta en el camastro, repara en unas revistas y, al final, observa un papelito que había dentro de una cajetilla que contenía escrito *boîte Tabú*.

En el capítulo séptimo Darman sale del almacén de Atocha, con la pistola en el bolsillo de la gabardina, la fotografía y el pasaporte falso de Andrade y se dirige en taxi a la *boîte* Tabú. En el recorrido va meditando sobre su anterior visita a Madrid, hacía como unos veinte años. Darman describe la *boîte* y va pensando en su conciencia en el personaje motivo de su presencia en Madrid. Su narración está cargada de suposiciones o presagios: “Imaginándolo solo junto a una de las pequeñas lámparas azules [...]” (7: 182). Allí se imagina también la presencia del “hombre que nunca dejaba de fumar” (id.: 183). Del mismo modo, la joven Rebeca Osorio, se le parece por su voz a la novelista Rebeca Osorio, salvo que “más carnal y más fría”. Al final de la actuación de la cantante, Darman se dirige a su camerino. En el capítulo siguiente, el protagonista-justiciero dialoga con la joven de alrededor de veinte años, sin mucha disposición por parte de ella. Ella le confiesa que Andrade está enfermo, pues se le habían infectado las heridas de las muñecas a causa de las esposas que ella misma le había quitado. La joven Rebeca Osorio le dice que le confíe a ella misma el pasaporte y el dinero destinados a Roldán Andrade. Darman no se los entrega y ella le proporciona un juego de llaves y le anota con un lápiz de ojos la dirección del hombre objetivo de la búsqueda de Darman. Al mismo tiempo, cuando Darman abandona con un taxi la *boîte*, el reverencioso jorobado —que resultará ser un fiel lazarillo de Beltenebros— le escribe en un cristal del coche el teléfono de contacto de las señoritas de la *boîte*.

Análisis del contenido y estructura temática

1. Sólo con leer el primer párrafo extenso del texto propuesto, que tiene, además, mucho que ver con ese estilo dilatado de Muñoz Molina —a ello nos referiremos en el apartado tercero de este comentario— al funcionar con grandes períodos oracionales, sin apenas la presencia de un separador oracional, como el punto, vemos la importancia que en la novela posee la cita cervantina que el autor coloca inmediatamente después del título: “Unas veces huían sin saber de quién y otras esperaban sin saber a quién”, del capítulo LXI de la Segunda Parte del Quijote. Incluso, un poco más adelante, Cervantes utiliza la palabra espías y alude a la desconfianza que Roque tenía de los “mismos suyos”. Con ello también se nos aclara que la novela va a desvelar la huida de alguien, consiguientemente su persecución, sin que el narrador sepa de quién huye esa persona a la que él mismo persigue. La propuesta no se aleja tampoco mucho de la que formulaban las clásicas novelas de caballerías, esto es, el héroe ha de “desfacer todos los entuertos” ocurridos, sobre todo, en el dominio de los débiles que se encuentre en su peregrinaje por el mundo. He aquí las resonancias caballerescas en la novela. Recordemos, asimismo, que el título de la novela nos envía a la más clásica de las novelas caballerescas, el *Amadís de Gaula*, de Rodrigo de Montalvo, novela citada también por Cervantes cuando Don Quijote cuenta cómo Amadís se escondió en Peña Pobre para cumplir una penitencia “por no sé qué sinsabor que le hizo a la señora Oriana” (Quijote, I: 15, episodio de los yangüeses), esto es, estuvo sobre una peña, al sol y a la sombra, para expiar el desdén de la dama. A su vez Amadís imitaba al Roldán del Orlando furioso de Ariosto, libro que Muñoz Molina pudo leer de niño.

Del mismo modo, en este primer párrafo podemos observar que el narrador memorialista se va a mover en el terreno de la indefinición, de la indeterminación, de los errores, en definitiva; incluso el relato arranca de una indefinición en la primera página de la novela: “Me dijeron su nombre” (1: 115). Este *ellos* escondido en esta estructura impersonal —había aparecido también en el capítulo segundo—, que implica alguna identidad, vuelve a aparecer aquí. Podemos suponer que la llegada de Luque, luego la de Bernal, define ese *ellos* como “un grupo de republicanos españoles exiliados que organizan en el exterior la resistencia interior. Lucha quimérica alimentada por hombres sin nombre y sin rostro que en vano intentan en la lejanía atravesar la impenetrabilidad de una muchedumbre anónima con

siluetas fantasmales” (trad. del francés del artículo de Gómez Vidal: 211), verdadero fondo político de la trama narrativa.

Recordemos que Darman había sido enviado desde Florencia, vía Roma, a Madrid para asesinar a un supuesto traidor de la organización que intentaba torpedear el régimen ilegalmente constituido tras la Guerra Civil. Todo el discurrir memorial de Darman es un dilatado supuesto sobre lo que él considera que abriga la presa de su justiciera y nueva estancia en Madrid. Aquí acude — dice el narrador— “por un acuciante deseo de restitución y de piedad” (línea 4), esto es, para restituir el equilibrio violentado (resabios caballerescos, como más arriba indicábamos), pero también con la indefinición de un protagonista que abriga sus dudas íntimas, de ahí sus ansias de piedad. En definitiva, el narrador protagonista muestra su agonía interna a la hora de acometer esta su segunda misión. Por su mente pasa la imagen del hombre solitario de la fotografía (trasunto de la foto del anarquista catalán Julián Grimau, fusilado en 1963, en una foto suya de vacaciones, en bañador y con cara triste en el mar Negro, que Bernal le enseña en Florencia a Darman, cap. 4: 147), la de un traidor arrepentido de su deslealtad o un impostor que con facilidad se escabullía.

He aquí el primer núcleo temático del fragmento, donde el protagonista empieza a albergar dudas sobre la validez ética de la misión encomendada.

2. En la segunda parte del fragmento nos encontramos con otro de los aspectos destacables de la novela y que la acercan de nuevo a un determinado género literario, el de la novela de espionaje, si bien con mucha ironía y aprovechando en buena medida otros paradigmas genéricos literarios y cinematográficos, como el cine negro de los años cuarenta y cincuenta. Sin duda, esta mezcla de géneros también se ha visto como genuino de los discursos literarios de la posmodernidad.

Desde la línea 14 hasta el final se habla de Rebeca Osorio la escritora de novelas de “intrigas góticas y amores fulminantes” (línea 19) (en las novelas góticas la heroína siempre se siente incapaz, confundida, asustada y odiada), esto es, géneros populares como las novelas de folletín, novelas sentimentales o novelas rosa. En ellas los agentes de la organización encontraban codificadas las consignas y claves necesarias para la ejecución de sus misiones (líneas 21-25). El narrador evoca la figura de Rebeca Osorio, aturcido “por tantas horas de soledad y de viaje” (línea 11) y bajo los efectos de un estado febril al que se había aludido en el segundo párrafo del capítulo.

Decíamos arriba que la novela no sigue del todo las directrices del género negro. El héroe espía suele triunfar sobre la maldad y la sexualidad de la *femme fatale*, descubriendo a los culpables y estableciendo “la verdad”. Aquí tenemos convenciones del género negro (o *thriller*) y del género rosa, que se confunden. La Rebeca Osorio madre, que aparece aquí, enlaza con la película “gótica” *Rebecca* (1939) de Alfred Hitchcock, basada en la novela de Daphné du Maurier, con Jean Fontaine. Pero en la Rebeca Osorio madre de *Beltenebros* nunca veremos a la perfecta, la cínica e infiel Rebecca, primera mujer de Lord de Winter (Laurence Olivier). Por el contrario, Rebeca Osorio hija, que no sale en el fragmento, reproduce y expande la historia de *Hilda* (1946), de Charles Vidor, interpretada por Rita Hayworth. Mientras la asustadiza joven enamorada, Joan Fontaine, en *Rebecca* enfatiza la semántica del género rosa al resaltarse las fórmulas de “novela gótica”, la imagen sensual de Rita Hayworth en *Gilda* “refuerza la fantasía masculina de la mujer sexualmente agresiva propia del género negro.” (Silvia Bermúdez: 12-13).

En cierto sentido, esto que venimos diciendo avala la influencia del cine en la novela, que trabaja con y, al mismo tiempo contra las ficcionalizaciones que de lo femenino han llevado a cabo las películas del cine negro (*Gilda*) y del “cine de mujeres” (*Rebecca*) de los años cuarenta, con lo que se resiste al paradigma del modelo literario masculino de los *thrillers*. Por ejemplo, frente a la fuerza de la convención de la solución de los enigmas por parte de Darman, la novela formula la resistencia femenina, escenificando la vaciedad de sus gestos masculinos o el deterioro de su capacidad evaluativa visual (algo tópico en los grandes espías mitificados). En este sentido, “La progresiva presencia femenina va minando las ficcionalizaciones de identidades sexuales que acompañan a la figura del héroe-espía hasta llegar al desmoronamiento de la mirada masculina” (S. Bermúdez: 16). De hecho si el enigma hermenéutico, esto es, dar muerte a Beltenebros, parecía dominar la trama de la novela y guiar sus movimientos hasta llegar a la explicación de las intrigas políticas y que quedaría todo solucionado con la muerte del auténtico urdidor de los injustificados asesinatos de Walter y Andrade —ninguno de ellos a manos del, en principio, encargado, Darman—, lo cual parecería poner fin a la narración en el capítulo trece, la novela continúa todavía con sus cinco capítulos finales donde predominan las intrigas amorosas, de amores no correspondidos (el de Valdivia o Ugarte y el de Darman) o, si correspondidos (el de Walter y el de Andrade), fatalmente terminados en muerte, que se convierten en el eje motor de las acciones de los personajes masculinos.

Además de esta digresión sobre el papel femenino de estos dos personajes, en esta segunda parte del párrafo se describe suficientemente el papel que los libros de Rebeca Osorio jugaban en la consecución de los objetivos de los espías y las estrategias empleadas para ejecutar sus misiones y Darman ejemplifica el uso que él hizo en su primera venida a Madrid, allá por 1945, de una novela de la autora, *Corazón encadenado*, gracias a la cual se encuentra con la autora y va siguiendo lo que el protagonista (un tal Ricardo de Leyva) hace para conseguir el amor de una costurera.

Análisis de los procedimientos formales: Recursos estilísticos y lingüísticos utilizados

1. Lo que llama la atención, ya en una primera lectura de nuestro fragmento, es el estilo cadencioso, de dibujo de meandros sinuosos que percibimos en los dos párrafos. Este primer párrafo, además, comienza con la conjunción adversativa *pero* que marca la relación con el discurso precedente en el que el protagonista reflexionaba confusamente sobre su misión. Esta misma confusión revela sus suspicacias sobre la acción encomendada y plantea también al lector los vaivenes que experimenta el protagonista en el devenir de sus actividades. No sabe (línea 1), debe averiguarlo (línea 2); todos los verbos revelan la falta de confianza, la sospecha y la carencia de seguridad en lo que está formulando; por ello, el autor utiliza con profusión el imperfecto de indicativo, que cuadra bien con ese claroscuro que se nos muestra ser su mente a la hora de hacer memoria de los acontecimientos. Notemos, además, que todo este párrafo, donde abunda gran profusión de estructuras hipotéticas, se encadena en torno a una oración coordinada adversativamente con lo precedente. En definitiva, la abundancia de imperfectos confiere a la narración aquel tono onírico al que nos referíamos más arriba, como ver las cosas con los ojos entreabiertos, esto es, la frontera entre lo que ocurre con plena conciencia y lo que acontece en un ambiente mental de nebulosa.

Este espíritu de ausencia de claridad se muestra también en las tres oraciones disyuntivas que conforman la mitad de este primer párrafo que estamos considerando (líneas 5-11). Lo mismo que esa repetición de los términos *restitución* y *piedad* (líneas 4-5) crea esa sensación de balanceo o vaivén (arranque-desarrollo-arranque) que coincide con esa idea global del párrafo de incertidumbre que muestra el narrador protagonista.

Fijémonos también en la bellísima imagen en la que vemos las luces

de los automóviles que perforan la noche y las calles de la ciudad “como un río de luces” (líneas 10-11), con una personificación a través del verbo *hender* y una comparación que nos hace observar el conjunto de luces como un fluido que va perforando las calles en la oscuridad.

2. En el segundo párrafo del fragmento siguen predominando los pretéritos imperfectos que encontrábamos en el primer párrafo, los cuales contribuyen también a la conformación de aquel ambiente de inseguridad en la conciencia del narrador. De hecho, al narrador el nombre de la persona objeto de su persecución y encomienda (Andrade) le suscita la misma idea de falsedad que la de Rebeca Osorio madre, a la que dedica todo el resto del fragmento. Vemos cómo ese afianzamiento de la incertidumbre que le invade se hace palpable con la reiteración del nombre de la novelista: “Rebeca, Rebeca Osorio” (línea 14). La expresión predominante del imperfecto como forma temporal “onírica” y el conjunto del párrafo, hasta la línea 25 y que hace de marco descriptivo e introductorio de lo que va a seguir, se rompe en la línea siguiente (línea 25) con el perfecto simple (“Cuando *volví* a Madrid,...”) que continúa el hilo de la trama, esto es, cómo el narrador relata su experiencia del aprovechamiento de las novelas de Rebeca Osorio, al mismo tiempo que el autor parodia el género novelesco y cinematográfico del espionaje.

Frente a la morosidad y lentitud del párrafo anterior, aquí la trama adquiere más importancia, dado que se nos introduce en los mecanismos de la novela llamada rosa, “de intrigas góticas y amores fulminantes” (línea 19), a cuyo dictado parecen obedecer, al menos, los personajes femeninos y que contenían consignas esotéricas para los espías. Además, se ejemplifica ese tipo de enseñanzas contenido en tales libros cuando el protagonista actúa como el protagonista de una de las novelas de Rebeca Osorio. Por eso, el ritmo es más ágil, sobre todo en la segunda parte del párrafo, la que comienza: “Cuando volvía a Madrid por primera vez...” (línea 25).

Con la prevalencia de la primera persona —como en un relato memorialístico— el texto es parco en adjetivos, no aparece ese estilo dilatado del autor y tampoco vemos su procedimiento connotativo más importante, la comparación. No obstante, en ciertos momentos observamos ese estilo sin ningún tipo de prisa a través de algunas concatenaciones de elementos complementarios: “inventora de novelas y de mentiras que ella había preferido siempre y sin remordimiento a la verdad” (líneas 14-15). Fijémonos, asi-

mismo, en el procedimiento para superlativizar la “inverosimilitud” y la “parodia” a través del sustantivo “ensañamiento” (líneas 16-17), elemento que enseguida nos traslada al lenguaje de la ironía y el esperpento que tan bien sabe utilizar Muñoz Molina.

Conclusión

Podemos resumir lo anteriormente expuesto diciendo que el fragmento de texto propuesto para ser comentado muestra fundamentalmente dos aspectos dignos de tener en cuenta, a nuestro entender. En primer lugar, el protagonista justiciero desciende a su mundo interior y nos revela las contradicciones en las que se ve sumido a la hora de llevar a cabo el encargo de la organización a la que pertenece. Parece que está comenzando a darse cuenta de que su autonomía en las actuaciones es mínima y está totalmente dirigida por terceras personas que son los auténticos responsables.

En segundo lugar, el narrador nos revela uno de los objetivos del relato de Muñoz Molina, el de parodiar, en cierta forma, el cine y la literatura de espionaje, al mismo tiempo que aplica sus esquemas modificándolos en gran medida; de ahí que se nos revele la relación de cierta literatura y sus personajes con lo que pretenden hacer los personajes de *Beltenebros*, se intuye el papel un tanto particular de los personajes femeninos en este tipo de relatos góticos, etc.

Desde el punto de vista lingüístico y estilístico apreciamos un primer párrafo que adopta el estilo sinuoso y lleno de meandros característico del autor, con un gran desarrollo de estructuras hipotácticas y apenas figuras estilísticas concretas y una ajustada adjetivación. En el segundo párrafo, con más nervio narrativo, apenas observamos elementos literarios destacables y la adjetivación sigue siendo la imprescindible. Sí hemos anotado el juego entre el plano temporal del imperfecto y el del perfecto simple que, en el caso de este último, introduce al lector en el terreno de lo que sí importa desde el punto de vista de la trama.

JAVIER CERCAS

Soldados de Salamina (2001)

José Sánchez Pedrosa

EL AUTOR

Javier Cercas nació en Ibahernando (Extremadura) en 1962. Siendo todavía un niño, se trasladó con sus padres a Cataluña. Estudió Filología en Barcelona y se doctoró con una tesis sobre la obra literaria del cineasta Gonzalo Suárez que más tarde publicaría en forma de ensayo. Durante dos años enseñó literatura española en Estados Unidos, experiencia que reflejaría en *El inquilino* y en *La velocidad de la luz*. Desde 1989 lo hace en la Universidad de Gerona. Combina su labor docente con la escritura de novelas y con frecuentes colaboraciones periodísticas, especialmente en la edición catalana de *El País* y en el suplemento dominical de este periódico.

Su primera obra fue una colección de cuentos titulada *El móvil* (1987). Considerada por Cercas como un libro primerizo, sólo permitió que uno de ellos (precisamente el del título) se volviera a editar suelto como novela corta en 2003.

En 1989 publicó *El inquilino*, una novela situada en Estados Unidos que emplea elementos cotidianos para crear un ambiente de misterio. En 1997 da a la prensa *El vientre de la ballena*, una “campus novel” llena de humor. Pero no alcanzó el éxito hasta la publicación en 2001 de *Soldados de Salamina*. Al principio fue solamente un *succès d’estime*, pero tras un elogioso artículo de Vargas Llosa las ventas se dispararon y se empezaron a suceder las ediciones. En 2003 David Trueba adaptó la novela al cine. Dos años más tarde, se editaba la que hasta ahora es su última obra narrativa, *La velocidad de la luz*.

La tarea periodística de Javier Cercas está recopilada en tres volúmenes: *Una buena temporada* (1998), *Relatos reales* (2000) y *La verdad de Agamenón* (2006). En 2009 ha publicado *Anatomía de un instante*, una crónica del golpe de estado del 23F.

La de Cercas es una obra inacabada y del autor se pueden esperar muchos logros literarios. Resulta, por lo tanto, difícil establecer periodos

y etapas en una evolución todavía en marcha. Sin embargo, sí es posible esbozar con algunos rasgos un retrato global de su producción hasta la fecha:

- **Carácter autobiográfico:** sus novelas utilizan abundantemente hechos de su propia vida. Por ello es muy frecuente que el mundo universitario aparezca en sus obras, como prueban *El vientre de la ballena* y *La velocidad de la luz*. El papel del escritor y los problemas literarios se convierten también en temas autobiográficos.
- **La narratividad:** contar una historia es importante para Cercas. Sus novelas garantizan el entretenimiento, sin abandonar por ello el rigor en el tratamiento de la estructura o el estilo.
- **El humor:** ingrediente fundamental en sus libros. Con él contrapesa los excesos de dramatismo o alivia cualquier tentación de sentimentalismo.
- **La ductilidad del lenguaje:** el estilo de Cercas es en apariencia neutral y sencillo, sencillez y neutralidad que constituyen uno de sus mayores méritos y que se deben a una extremada facilidad para adaptarse a todos los registros.

SOLDADOS DE SALAMINA

Título

El título no parece ofrecer una correspondencia inmediata con lo narrado en la novela. La batalla de Salamina tuvo lugar en 480 a.C. El libro de Cercas se ocupa de un hecho de la Guerra Civil española. Y, sin embargo, el título no sólo es uno de los leit-motivs de la obra, sino que alude a los temas principales y al significado global de la novela.

Son frecuentes en ella las comparaciones entre los soldados que participaron en la Guerra Civil y los que combatieron en Salamina. Entre una y otra guerra hay más de dos mil años de diferencia, pero en la memoria colectiva ambos acontecimientos parecen igual de lejanos. Los combatientes republicanos han sido olvidados en la España contemporánea *como si el hecho fuera tan remoto como la batalla de Salamina*.

Por otra parte, hay en la novela, a propósito de la conocida frase de Spengler que dice que *a última hora siempre ha sido un pelotón de soldados el*

que ha salvado la civilización, una reflexión sobre el heroísmo. En la batalla de Salamina, Temístocles y unos pocos atenienses combaten por la democracia y la libertad, “salvan la civilización”. El narrador de la obra descubre en el viejo soldado republicano Miralles al héroe que salva moralmente la civilización al perdonar la vida de otro ser humano.

Temas

Tres son los temas principales: La reivindicación de los combatientes republicanos, el heroísmo y el proceso de la escritura.

La reivindicación de los combatientes republicanos

La Transición como acuerdo entre los dirigentes políticos de todas las tendencias para, tras la muerte de Franco, no remover enfrentamientos pasados con vistas a establecer un nuevo régimen que diera cabida a todos, es lo que se discute aquí. En este sentido, *Soldados de Salamina* es una toma de conciencia sobre el recuerdo que se les debe a los soldados republicanos. El tema, sin embargo, se sigue desarrollando y se ramifica en consideraciones más filosóficas. El recuerdo se convierte en un antídoto contra la muerte; y la memoria, en una obligación moral.

La tarea del héroe

El heroísmo de Miralles consiste en escoger el bien. Pudiendo matar, Miralles salva a Sánchez Mazas y eso lo convierte en un héroe.

Miralles combate en la Guerra Civil y, más tarde, frente a los nazis, es herido, pero no es esa clase de heroísmo el que se valora en *Soldados de Salamina*. Miralles es un héroe porque “salva a la civilización”, pero la salva actuando humanamente, perdonándole la vida a un hombre. Sólo desde esa perspectiva es comprensible la cita de Hesíodo que encabeza la novela: “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”. Miralles oculta por qué hizo vivir a Sánchez Mazas, pero, al mismo tiempo, perdonarlo supone una victoria de la vida, de la normalidad de estar vivo; y eso, en medio de la brutalidad de una guerra, es un acto heroico.

El proceso de escritura

En *Soldados de Salamina* se establece una discusión metaliteraria sobre los límites del realismo. Durante toda la obra el narrador insiste en que él no escribe una novela, sino un “relato real”. El desarrollo de los aconteci-

mientos le llevará a él y al lector a poner en duda esta afirmación y a asumir que, a veces, para transmitir la verdad hay que utilizar la mentira, es decir, la ficción.

La escritura, además, se convierte en un medio de conocerse a uno mismo. El Cercas deprimido y desorientado del comienzo se convierte en una persona distinta al acabar su obra y es la escritura lo que le ha hecho consciente de esa evolución. En el último párrafo de la novela, él reúne en su persona los tres temas fundamentales de la obra. Después de conocer a Miralles, sabe que su vida “tiene un sentido” y que debe escribir su relato para recordar a quienes lucharon por la libertad y poner en valor un héroe que tuvo “el coraje y el instinto de la virtud”.

Género

Sin dejar de ser una novela, *Soldados de Salamina* se sitúa a caballo entre, al menos, tres oposiciones genéricas:

Entre la autobiografía y la ficción: autoficción

El narrador se llama Javier Cercas y cuenta, en gran medida, hechos realmente ocurridos. En la realidad, Cercas vive también en Gerona, el artículo sobre Machado transcrito en la novela fue publicado bajo su firma en *El País*, conocía a Roberto Bolaño, su investigación sobre el fusilamiento de Sánchez Mazas debió de parecerse mucho a la que se describe en el libro, etc. Así contemplada, la obra es una especie de autobiografía.

Sin embargo, hay aspectos del personaje Cercas que no coinciden con la realidad del autor Cercas: su padre no ha muerto, no tiene una novia pitonisa, es profesor y no periodista...Y si bien es cierto que todo lo relacionado con S. Mazas realmente ocurrió, no lo es menos que lo que concierne a Miralles es una ficción. Desde esta óptica, *Soldados de Salamina* abandona el terreno de lo autobiográfico para adentrarse en lo novelesco.

Mezclando autobiografía y novela se crea un género híbrido al que la crítica ha denominado “autoficción”.

Entre la narración y la investigación: Quest

Fue el erudito inglés A. J. A. Symons el primero en redactar una biografía en la que tan importante o más que el personaje biografiado era la narración de los pasos que daba el autor para conseguir los datos neces-

rios para escribir su obra. Symons tituló su obra *The Quest for Corvo*, bautizando así el nuevo género.

En buena medida, *Soldados de Salamina* es la *quest* (investigación) que lleva a cabo el narrador para reconstruir la historia. Pero su objetivo no permanece uniforme. Hasta el final de la primera parte, la *quest* gira en torno a Sánchez Mazas. La biografía de la segunda parte y el juicio valorativo que al narrador le inspira su vida y su obra es el resultado de esa investigación.

A partir de la tercera parte el objetivo es Miralles. Pero ahora la *quest* queda aparentemente sin resolver. El lector no llega a saber si fue realmente Miralles quien salvó la vida a Sánchez Mazas, porque al narrador ya no le interesa. Ha encontrado un ejemplo moral y con eso se satisface.

Entre la historia y la novela: relato real

Hasta la tercera parte, el narrador insiste en que él no está escribiendo una novela, sino un “relato real”, un libro que “será como una novela. Sólo que en vez de ser todo mentira, todo es verdad”.

El respeto al detalle realista se convierte casi en una obsesión: reales son los nombres de los republicanos que le ayudaron, real es la agenda reproducida en la página 59, reales son los nombres de los bares de Girona...

Y, sin embargo, a pesar de todo este envoltorio realista, el relato, aunque “real”, no deja de ser un relato, es decir, ficción. El propio Cercas ha declarado que el libro “se puede resumir diciendo que se trata de un tipo que quiere escribir un reportaje y al final se da cuenta de que el reportaje no le basta y de que sólo mediante la novela podrá encontrar la verdad que busca”¹

Es la invención del personaje de Miralles lo que encuadra a la obra dentro de la novela, a pesar de su apariencia de “Historia”. Miralles no es un personaje real, sino que se presenta como si lo fuera. Es este engaño lo que permite superar la verdad histórica y situar la obra en el más fecundo terreno de la verdad poética o novelesca.

Estructura

La novela se divide en tres partes de similar extensión que se corresponden con la organización interna de la trama.

¹ Diálogos de Salamina, pág. 90

Primera parte: Los amigos del bosque

Lo que predomina aquí son los procedimientos de la *quest*. La tarea del narrador es ir acumulando datos que le permitan reconstruir la historia. Inevitablemente, al centrarse en la investigación de los hechos, al lector se le va ofreciendo un retrato del investigador: es un hombre en crisis vital, sentimental, laboral y creativa.

Segunda parte: Soldados de Salamina

En palabras del narrador: “consistía en escribir una suerte de biografía de Sánchez Mazas que, centrándose en [...] su frustrado fusilamiento en el Collell, propusiera una interpretación del personaje y, por extensión, de la naturaleza del falangismo”.

Así, la primera parte se convertiría en una preparación del verdadero libro, que sería esta segunda. La narración, en consecuencia, sufre algunos cambios de importancia: el narrador desaparece del primer plano y adopta el papel “científico” del biógrafo que expone datos, baraja hipótesis, compara fuentes y cita textos.

Al final, el narrador abandona su aparente neutralidad para hacer una valoración humana, política y literaria de Sánchez Mazas que, en general, no es muy entusiasta. Es en esta decepción apenas velada donde se fundamenta la tercera parte.

Tercera parte: Esto es Stockton

El narrador recobra protagonismo. Asume que el interés del libro no residía en Sánchez Mazas, sino en el miliciano que le salva la vida. Existe un cierto paralelismo con la segunda parte: hay una biografía y un juicio sobre la figura biografiada. Sin embargo, también existen diferencias: la biografía no la hace el narrador, sino Bolaño, uno de los personajes. Aunque haya un juicio moral de Miralles, éste se expone a través de un diálogo con el narrador y mientras el personaje de Sánchez Mazas no le aportaba nada, el del miliciano le obliga a implicarse y a cambiar su concepción del mundo.

Estas tres partes no son independientes. Existen varios procedimientos narrativos que contribuyen a fraguar la unidad de la novela: El narrador siempre es el mismo, ciertos motivos aparecen regularmente (las referencias a la batalla de Salamina, el pasodoble “Suspiros de España”), algunas simetrías puntuales (por ejemplo, el café Bistrot, lugar de encuentro del

narrador con varios personajes en la primera y tercera partes; también se repite en las dos secciones una misma cita de Gil de Biedma; además, cuando el narrador se siente deprimido, tanto en la primera como en la tercera parte, se derrumba frente a la televisión apagada).

Narrador

La novela está contada en primera persona por un yo narrativo identificado con el autor que va apareciendo y desapareciendo del primer plano según las conveniencias del momento. De él conocemos su vida pasada y la actual, su trabajo y sus problemas de esterilidad creativa, sus valoraciones literarias o sus opiniones políticas.

En la segunda parte, se narra en tercera persona de manera aparentemente objetiva la biografía de Sánchez Mazas. El narrador cita sus fuentes, avisa cuando su relato es una mera reconstrucción o plantea diferentes hipótesis en determinados puntos oscuros. Sin embargo, cuando carece de datos, el narrador abandona su objetividad para reconstruir novelescamente la vida del escritor falangista, adoptando a veces la postura de un narrador omnisciente. Por otra parte, su neutralidad se rompe también con los numerosos juicios que acompañan la biografía.

En la tercera parte, reaparece el yo protagonista. Sólo abandona el primer plano para actuar como testigo y ceder la narración a un personaje cuando Bolaño cuenta la vida del republicano exiliado.

Tiempo

Conviene distinguir entre el tiempo de la redacción, el de la investigación y el de la Historia.

De los tres, sólo el tercero es realmente preciso. Al amanecer del 30 de enero de 1939, Sánchez Mazas es fusilado. Hasta el 8 de abril en que entran los nacionales, el escritor se esconde. Alrededor de ese momento central, el narrador narra sucesos del pasado o del futuro, pero siempre manteniendo esa precisión cronológica. La biografía de la segunda parte comienza *in media res* con la liberación en 1939 de Jaime Figueras, pero en seguida vuelve atrás y narra la biografía del escritor de manera cronológicamente lineal desde su nacimiento hasta su muerte.

El tiempo de la redacción se fija en la primera página: "fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez

del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas". Es, entonces, en el año 2000 cuando empieza a escribir. La fecha tope de la redacción es la de la primera edición del libro, marzo de 2001.

El proceso de investigación comienza en 1994. Durante los "meses o años" que siguen va recogiendo datos sobre Sánchez Mazas. En febrero de 1999 publica el artículo sobre Machado que dará realmente comienzo a la indagación. "Durante muchos meses invertí el tiempo que me dejaba libre mi trabajo en el periódico en estudiar la vida y la obra de Sánchez Mazas".

A Miralles le pregunta por un asesinato que ocurrió "hace 60 años", lo cual nos sitúa en 1999 y reduce el periodo de investigación a un año. El regreso de Francia supone el comienzo de la redacción.

Personajes

a) Personajes reales

El narrador:

Javier Cercas es un personaje más. Al comienzo, es una persona en crisis: fracasado en su intento de convertirse en escritor profesional, cae en una depresión de la que se recupera con dificultad. Además, es abandonado por su mujer y se muere su padre. Cuando sale del hoyo, tiene cuarenta años, un trabajo de periodista que desempeña resignadamente y una relación sentimental con una mujer, Conchi, de un nivel intelectual manifiestamente inferior al suyo.

La novela relata cómo el narrador, a través de su investigación, consigue reconciliarse consigo mismo y hallar un lugar en el mundo. Al final, los componentes de la primera crisis (orfandad, escritura y amor) son también los que solucionan el problema: en Miralles encuentra un padre; en Conchi, el amor y en la narración de la historia, la escritura. ¿Qué ha cambiado para que el narrador pase de ser un desarraigado a un hombre reconciliado consigo mismo y con quienes le rodean? La investigación y la redacción del libro le han hecho cambiar su mirada, al comienzo centrada en sí mismo, orientada al final hacia los demás. Es el descubrimiento de la fraternidad lo que le redime, desplazando su figura de este modo al primer plano de la novela, porque ese descubrimiento permite al autor establecer la lectura moral que pretende imponer al lector.

Sánchez Mazas:

Es un personaje que, aun siendo central en la obra, no goza de libertad. Su figura aparece mediatizada por la visión del narrador o la de “los amigos del bosque”. No es un personaje vivo, sino una figura de la Historia, el protagonista de unos hechos que hay que reconstruir, pero que no se reviven ante nuestros ojos. De ahí que, en la segunda parte, cuando se convierte en el protagonista del libro, el narrador se acerque para retratarlo a la menos literaria forma de la biografía.

Sánchez Mazas aparece como el héroe oficial y el intelectual que ayuda a prender la mecha de la guerra. En cambio, Miralles es el héroe anónimo y la persona humilde que sufre la barbarie bélica. Si la novela suscita una reflexión sobre la tarea del héroe, no cabe duda de que es Miralles el modelo que se propone y no Sánchez Mazas.

Los amigos del bosque:

María Farré, Jaume y Pere Figueras y Daniel Angelats aparecen con sus nombres reales. Si dejamos aparte a Pere Figueras –ya muerto- son, con Miralles, los únicos que atraviesan el eje temporal que corta la novela: son personajes de la Historia, pero también los supervivientes de ella y, por tanto, testimonios clave en el proceso de investigación del narrador. La narración de sus vivencias juveniles como protectores de Sánchez Mazas depende de ellos y así, como en un juego de espejos, son personajes que se crean a sí mismos.

Los ayudantes de la investigación:

Jaume Figueras y Miquel Aguirre son figuras también existentes en la realidad. Hacen progresar la historia aportando datos nuevos y poniendo en contacto al narrador con otros personajes que ayudan a avanzar la investigación.

Los escritores:

Roberto Bolaño: novelista chileno afincado en España. Su función es doble: por un lado, proporciona al narrador la historia de Miralles y por otro, le anima a escribirla. Sin su intervención, el narrador no abandonaría su propósito inicial de biografar la figura de Sánchez Mazas y no acabaría la novela.

Tienen una aparición episódica Rafael Sánchez Ferlosio (novelista y ensayista, hijo de Sánchez Mazas) y Andrés Trapiello (poeta, editor de inéditos de Sánchez Mazas)

b) Personajes inventados

Conchi:

Aporta dos ingredientes que, sin ella, estarían prácticamente ausentes de la obra: el humor y el amor.

Miralles:

Es el contrapunto a Sánchez Mazas. Frente a la biografía de triunfador de éste, se narra la suya de perdedor. Su peripecia vital representa la de un conjunto de hombres a los que se quiere reivindicar: aquellos que lucharon por la libertad, sea en España, sea en Europa durante la Guerra Mundial. Además, Miralles soluciona al narrador dos problemas: el literario y el vital. Es la pieza que le faltaba al libro que escribe el narrador para ser cerrado y, por otra parte, con su amistad le proporciona una nueva visión del mundo basada en la fraternidad, un estado anímico recuperado que le permitirá comenzar una nueva existencia.

Estilo

El estilo empleado por Cercas está en consonancia con su estructura. Resumiendo, podemos afirmar que la prosa de las dos primeras partes del libro es una prosa llana, eficaz, de escaso vuelo retórico. Al narrador le interesa acercarse a un lenguaje claro, centrado en la transmisión de los hechos y del proceso de investigación. Como contrapeso, utiliza dos recursos que dan variación al relato: por un lado, desciende al lenguaje coloquial con naturalidad y desparpajo en los diálogos; y por otro, le da entrada al humor, especialmente a través de Conchi, quien mediante chistes, expresiones escatológicas o frases hechas mal traídas o inoportunas equivoca siempre el registro lingüístico esperado.

En la tercera parte, sin embargo, conforme va creciendo la implicación del narrador en la historia, el lenguaje adquiere un tono más literario que evoluciona hacia el lirismo que estalla en las últimas cuatro páginas del libro. Sin dejar de utilizar un estilo sobrio, poco a poco la prosa se va contaminando de literatura por medio de recursos como los siguientes:

- Uso de construcciones repetitivas o paralelísticas: “como es natural, le pregunté cómo había vivido la caída de Allende y el golpe de Pinochet. Como es natural, me miró con cara de infinito aburrimiento”.

- Expresiones metafóricas: “párvulos pastoreados por sus maestras”, “ventanales lamidos por la velocidad de la noche”...
- Comparaciones líricas: “casas flanqueadas de edificios como cadáveres de animales prehistóricos”.
- Adjetivación original: “respiración arenosa”, “encuentro conjetural”.
- Uso del polisíndeton: “Y Bolaño iría a Stockton con su mujer y su hijo y los seis alquilaríamos un coche y haríamos excursiones por los pueblos de alrededor y formaríamos una familia estrafalaria o imposible y entonces Miralles dejaría de ser definitivamente un huérfano (y quizá yo también) y Conchi sentiría una nostalgia terrible de un hijo (y quizá yo también)”.

BIBLIOGRAFÍA

Alberca, M., *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007.

Libro dedicado a la caracterización de la autoficción como nuevo género novelístico. Analiza con cierto detalle unos cuantos ejemplos representativos, entre ellos *La velocidad de la luz* y *Soldados de Salamina*.

Cercas, J. y Trueba, D., *Diálogos de Salamina. Un paseo por el cine y la literatura*. Tusquets-Plot, Barcelona, 2003.

Conversaciones entre el novelista y el adaptador al cine de la obra. Fundamental para conocer la génesis de la novela, sus referencias reales y la interpretación del autor.

Cercas, J., “Sobre las desventajas de no atender en la escuela”, en *La verdad de Agamenón*, Tusquets, Barcelona, 2006, págs. 113-114.

Artículo sobre el realismo de *Soldados de Salamina*.

Trapiello, A., *La manía*. Valencia, Pre-Textos, 2008, pág. 303 y ss.

Anotaciones del diario de Trapiello que se corresponden con la presentación de la novela.

Interesantes por su discrepancia sobre el juicio moral que le merece a Cercas el episodio del fusilamiento de Sánchez Mazas y por el hecho de que él mismo es un personaje de la novela.

Vargas Llosa, M., "El sueño de los héroes", artículo aparecido en *El País* el 3 de septiembre de 2001.

Apunta certeramente todas las claves interpretativas de la obra.

COMENTARIO DE TEXTO

Durante toda la noche estuve dándole vueltas al asunto. Mientras preparaba la cena, mientras cenaba, mientras fregaba los platos de la cena, mientras bebía un vaso de leche mirando sin ver la televisión, imaginé un principio y un final, organicé episodios, inventé personajes, mentalmente escribí y reescribí muchas frases.

- 5 *Tumbado en la cama, desvelado y a oscuras (sólo los números del despertador digital ponían un resplandor rojo en la cerrada tiniebla del dormitorio), la cabeza me hervía, y en algún momento, de forma inevitable, porque la edad y los fracasos imprimen prudencia, traté de refrenar el entusiasmo recordando mi último descalabro. Fue entonces cuando lo pensé. Pensé en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en que*
- 10 *Miralles había sido durante toda la guerra civil un soldado de Líster, en que había estado con él en Madrid, en Aragón, en el Ebro, en la retirada de Cataluña. “¿Por qué no en el Collell?”, pensé. Y en aquel momento, con la engañosa pero aplastante lucidez del insomnio, como quien encuentra por un azar inverosímil y cuando ya había abandonado la búsqueda (porque uno nunca encuentra lo que busca, sino lo*
- 15 *que la realidad le entrega), la pieza que faltaba para que un mecanismo completo pero incapaz desempeñe la función para la que ha sido ideado, me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: “Es él”.*

- Salté de la cama, descalzo y de tres zancadas fui al comedor, descolgué el teléfono, marqué el número de Bolaño. Estaba aguardando respuesta cuando vi que*
- 20 *el reloj de pared marcaba las tres y media; dudé un momento; luego colgué.*

- Creo que hacia el amanecer conseguí dormirme. Antes de las nueve telefoneé de nuevo a Bolaño. Me contestó su mujer: Bolaño todavía estaba en la cama. No conseguí hablar con él hasta las doce, desde el periódico. Casi a bocajarro le pregunté si tenía intención de escribir sobre Miralles; me dijo que no. Luego le pregunté si*
- 25 *alguna vez le había oído mencionar a Miralles el santuario del Collell; Bolaño me hizo repetir el nombre.*

-No –dijo por fin-. No que yo recuerde.

-¿Y el de Rafael Sánchez Mazas?

-¿El escritor?

- 30 *-Sí –dije-. El padre de Ferlosio. ¿Lo conoces?*

-He leído alguna cosa suya, bastante buena, por cierto. ¿Pero por qué iba a mencionarlo Miralles? Nunca hablé con él de literatura. Y, además, ¿a qué viene este interrogatorio?

- 35 *Ya iba a contestarle con una evasiva cuando reflexioné a tiempo que sólo a través de Bolaño podía llegar a Miralles. Brevemente se lo expliqué.*

-¡Chucha, Javier! –exclamó Bolaño-. Ahí tienes una novela cojonuda. Ya

sabía yo que estabas escribiendo.

-No estoy escribiendo. –Contradictoriamente añadí-. Y no es una novela. Es una historia con hechos y personajes reales. Un relato real.

40 -Da lo mismo –replicó Bolaño-. Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta. De todos modos, lo que no entiendo es cómo puedes estar tan seguro de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas.

45 -¿Quién te ha dicho que lo esté? Ni siquiera estoy seguro de que estuviera en el Collell. Lo único que digo es que Miralles pudo estar allí y que, por tanto, pudo ser el miliciano.

-Pudo serlo –murmuró Bolaño, escéptico-. Pero lo más probable es que no lo sea. En todo caso...

50 -En todo caso se trata de encontrarlo y de salir de dudas –le corté, adivinando el final de su frase: "...si no es él, te inventas que es él"- . Para eso te llamaba. La pregunta es: ¿tienes alguna idea de cómo localizar a Miralles?

Javier Cercas, *Soldados de Salamina*, Tusquets, Barcelona, 2001, pp. 164-166.

Localización y estructura

El fragmento se encuentra en los comienzos de la tercera parte de la novela.

El texto se estructura en dos partes bien demarcadas temática y estilísticamente. La primera abarca hasta la línea 20. Está protagonizada por el narrador quien, de noche, siente primero el impulso de escribir la historia de Miralles y asocia a éste, después, con el miliciano que perdonó la vida a Sánchez Mazas.

La segunda parte se extiende de la línea 20 hasta el final. Cambia el tiempo –ahora es de día- y lo que se transcribe es un diálogo del narrador con Bolaño.

Temas

El tema del fragmento es uno de los principales de la obra: el proceso de creación. Este asunto metaliterario tiene dos manifestaciones. En la primera parte, se describe el impulso de la escritura, la iluminación que lleva al autor a exigirse escribir sobre un tema y no sobre otro. Escuchar la his-

toria de Miralles le estimula de tal manera la imaginación que “imaginé un principio y un final, organicé episodios, inventé personajes, mentalmente escribí y reescribí muchas frases” (Líneas 3-4). En un segundo momento, ese impulso se transforma en otra toma de consciencia: Miralles “es él”, el miliciano que salvó a Sánchez Mazas. El narrador cae en la cuenta de que esa es la pieza que le falta al mecanismo de su novela para funcionar y, simultáneamente, deja entrar al lector a la cocina de su escritorio. Ahora ya sabemos cómo se produce el chispazo de la creación literaria, cómo un escritor se lanza a escribir. En este sentido, Cercas se presenta no como un escritor de imaginación, que crea sus historias de la nada, sino como un hábil combinador de realidades externas. “Uno nunca encuentra lo que busca, sino lo que la realidad le entrega” (Líneas 14-15). La inspiración no reside en la invención, sino en advertir la literariedad de lo real.

La segunda parte, en cambio, enfoca desde otra perspectiva el problema de la creación literaria. De lo que ahora se trata es de saber si ser fiel a la realidad es necesario para la redacción de una novela. Bolaño y el narrador no discrepan acerca de si la historia que propone este último es buena o no: los dos están de acuerdo en que sí lo es. Lo que discuten es sobre su género: ¿es una novela o un relato real? Bolaño identifica la novela con la ficción (“si no es él, te inventas que es él”, línea 50). Para él, la verdad de la ficción no reside en la veracidad de los hechos narrados, sino en la impresión de verdad que causan en el lector (“Todos los buenos relatos son relatos reales, por lo menos para quien los lee, que es el único que cuenta”, líneas 40-41). Pero el narrador no admite la presencia de ficción. Él no escribe una novela, “es una historia con hechos y personajes. Un relato real” (línea 39). No quiere ni oír la posibilidad de introducir la ficción en su reportaje. La discusión queda en el aire y es uno de los temas mayores de la novela: ¿puede la ficción transmitir la verdad? El hecho de que el narrador no esté seguro de la identificación Miralles-miliciano del Collell, pero que sepa que ahí reside la solución de su novela, nos hace intuir cuál va a ser su postura final, cuando deja en el aire la resolución del misterio. En la discusión tenía razón Bolaño: para establecer ciertas verdades es mejor mentir. Un reportaje, un “relato real” -se nos deja entender en la obra- no podrá alcanzar eso que Vargas Llosa denominó “la verdad de las mentiras”, una reconstrucción falsa de la realidad para expresar mejor la lección verdadera que transmiten los hechos.

Narrador

El fragmento está narrado en primera persona. Es un yo protagonista que relata la excitación que le produce la posibilidad de identificar al personaje que le va a permitir seguir escribiendo su libro. Como el libro resultante será el mismo que el lector está leyendo, cabe interpretar que el yo del narrador coincide con el yo del autor. De esta manera se integran en la trama los temas metaliterarios tal y como sucede aquí.

Por otra parte, el narrador cede su voz a Bolaño en la conversación de la segunda parte del texto. Tras una pequeña introducción en estilo indirecto, utiliza ya todo el rato el estilo directo para dejar que el lenguaje coloquial dé variedad al relato. La perspectiva, sin embargo, sigue siendo la del narrador, que matiza sus respuestas, las explica e incluso anticipa las de su locutor.

Espacio y tiempo

En principio, el espacio no tiene en este caso más importancia que ser el decorado donde los personajes piensan o hablan.

Más interés tiene la alusión a la Guerra Civil. Mediante la enumeración de los lugares donde estuvo Lister (línea 11) se hace un pequeño resumen de la contienda. El itinerario acaba en el Collell, el territorio donde ocurren buena parte de los hechos investigados. Se cumple de nuevo una constante de toda la obra: el espacio que recorren los personajes actuales es, en gran medida, el espacio recorrido por los personajes históricos.

El tiempo sí adquiere una gran fuerza expresiva en el fragmento. El narrador transmite al lector mediante referencias temporales su excitación por el hallazgo de que Miralles podría ser el miliciano que buscaba. El resplandor rojo de los números del despertador preside la escena de insomnio de la primera parte del texto. El narrador nos informa de que estuvo dándole vueltas al asunto “toda la noche”. Después, nos va dando las horas: las tres y media, el amanecer, “antes de las nueve”, “las doce”.

Personajes

El narrador y Bolaño protagonizan el texto. El diálogo se produce, pues, entre dos escritores. No es de extrañar que los temas del fragmento sean metaliterarios.

El narrador es al principio de la obra un personaje en crisis. Una de las

manifestaciones de esa crisis es su incapacidad para proseguir su carrera literaria. *Soldados de Salamina* es, en cierta forma, la historia de la superación de esa crisis creativa. Escribir la novela supone para el narrador normalizar su vida. Aquí lo encontramos en el momento en que encuentra una salida adecuada a su esterilidad literaria. El lector asiste al momento en que el narrador intuye que Miralles es la “pieza que faltaba” (línea 15) para que su novela se pueda considerar completa. Sin embargo, su entusiasmo, manifestado por el insomnio y la hiperactividad mental, aparece matizado por la experiencia pasada. El narrador es un personaje inseguro, que avanza a trompicones, que tiene siempre presente en la memoria el anterior fracaso y que necesita estímulos externos para avanzar.

Esa es la función de Bolaño. Le da su autorización para escribir la historia de Miralles y lo anima a hacerlo. Al tiempo, Bolaño representa la antítesis estética del narrador, de ahí las reservas de éste durante la conversación. Frente a la defensa de la invención y de la “verdad de las mentiras” que hace Bolaño, el narrador se reafirma en una concepción de la novela estrictamente fiel a la realidad. Aquí sí que el narrador no tiene dudas. La inseguridad de la primera parte del texto desaparece en esta segunda y nos encontramos con un personaje que, convencido de su orientación estética, ni siquiera deja a su oponente expresar por completo sus opiniones.

Estilo

Para expresar sus emociones, el narrador acude en la primera parte a una prosa trabajada, aparentemente neutra, pero llena de estudiados recursos expresivos. Así, la ansiedad y la impaciencia del narrador se transmiten al lector, sobre todo, mediante la sintaxis. Oraciones largas, paralelísticas, que enumeran acciones acumulando verbos y cuya expresividad se refuerza mediante la asíndeton, contagian eficazmente el desasosiego ilusionado que embarga al narrador: “Mientras preparaba la cena, mientras cenaba, mientras fregaba los platos. [...] imaginé un principio y un final, organicé episodios, inventé personajes, mentalmente escribí y reescribí muchas frases” (líneas 1-4); “Pensé en el fusilamiento de Sánchez Mazas [...], en que había estado con él en Madrid, en Aragón, en el Ebro, en la retirada de Cataluña” (Líneas 9-11 y 18-19). Obsérvese que ese detallismo en la descripción de las acciones está graduado, de manera que al describir acciones que lógicamente van unas después de otras, se ayuda a reflejar el paso lento del tiempo, tal y como vimos que se hacía con la precisión de las referencias temporales.

También se utiliza la sintaxis para refrenar ese entusiasmo que experimenta el narrador. La moderación que le dicta la experiencia se transmite mediante la interrupción del flujo sintáctico a través de subordinadas causales que introducen no acciones, sino reflexiones intemporales: “porque la edad y los fracasos imprimen prudencia” (líneas 7-8 y 13).

Un tercer recurso completa esta imbricación de forma y contenido de la primera parte. El narrador tiene la intuición de que Miralles es el miliciano que salvó a Sánchez Mazas. Es una idea sobrevenida, una intuición súbita que proporciona una salida al camino ciego en que estaba su novela. Para trasladar al lector esa sensación de acaecimiento repentino, el narrador emplea el estilo directo: “me oí murmurar en el silencio sin luz del dormitorio: «es él»” (líneas 16-17).

En la segunda parte, el narrador acude al diálogo para que le ayude a mostrar el antagonismo de las dos concepciones literarias defendidas por él y por Bolaño. El lenguaje se hace entonces coloquial y se organiza en una sintaxis breve, de frases cortas entreveradas de exclamaciones, preguntas o interrupciones. El estilo gana en expresividad callejera (“Ahí tienes una novela cojonuda”, línea 36) y sirve también para caracterizar a los personajes (“Chucha, Javier”, exclama (línea 36) Bolaño con idiosincrásico americanismo).

Conclusiones

Hemos analizado un fragmento que marca el desenlace de la novela. El hallazgo de Miralles va a permitir al narrador cerrar el círculo de los protagonistas del episodio del fusilamiento que lo origina todo, pero también derivar la temática hacia terrenos metaliterarios. En el texto se discute explícitamente sobre el alcance y la utilidad del realismo en literatura. Tenía razón Bolaño, pero el autor no lo reconoce explícitamente. Lo mostrará al final de la novela sobre la práctica de la escritura.

En el texto se mezclan realidad y ficción de manera casi indiscernible. Miralles aparece aquí en su nacimiento literario, pero lo hace con un pasado verosímil en la columna de Lister y con un presente que trata de ser descubierto entre dos escritores “reales”. El lector queda atrapado en esa red y acaba por confundir los dos planos atribuyendo al ficcional una realidad que no tiene. Ahí reside la originalidad de esta novela. El mérito es, en buena medida, del estilo empleado por el autor. Aparentemente poco literario, soporta en realidad, con su adaptación a cada una de las situaciones narrativas, el peso de toda la arquitectura de la novela.

LA NARRATIVA
HISPANOAMERICANA
DEL SIGLO XX

La narrativa hispanoamericana del siglo XX

Rosa Gutiérrez Pasalodos

Las enormes dimensiones tanto geográficas como temporales que implican referirse a la literatura hispanoamericana del siglo XX obligan a renunciar a una visión exhaustiva y totalizadora de la misma. Si a ello unimos el hecho de que estamos hablando de 19 naciones diferentes con sus diversas manifestaciones culturales, étnicas y socio-políticas, nos parece una pretensión imposible aludir a una literatura uniforme y homogénea para todo el subcontinente.

Nos limitaremos, pues, a centrar nuestra mirada en aquellos movimientos literarios que han trascendido las diversas áreas geográficas que suelen citarse en su estudio (caribeña, mexicana, andina, rioplatense...) y a situarnos sobre todo en el período que arranca a principios de los años cuarenta y que llega hasta final del siglo.

El esquema que proponemos no quiere ser rígido. Intenta ser sólo una vía más de acceso a la comprensión global de todo un mundo muy heterogéneo y en algunos casos contradictorio.

La narrativa hispanoamericana hasta 1940

Al iniciarse el siglo XX en Hispanoamérica la novela se caracteriza por una estética arcaizante. Mientras Europa sufría las convulsiones de la primera guerra mundial y asistía estupefacta a las osadías que proponían los movimientos vanguardistas en todas las artes, en esta parte de América seguían anclados mayoritariamente en el realismo y en el romanticismo. Es cierto que se advierten ya algunos intentos de renovación del lenguaje (sobre todo materializados en la incorporación de algunos elementos modernistas) pero la construcción narrativa obedece a criterios realistas (estructura lineal o temporal, narrador omnisciente, creación de personajes arquetípicos). Si nos atenemos a los contenidos, observamos cómo los escritores vuelven los ojos a las realidades más próximas y urgentes. Se trata de trasladar a la literatura el entorno y el clima social que los envuelve. Así es como surgen los tres subgéneros narrativos siguientes:

Novela de la naturaleza o “criollismo”

Se remonta a los primeros años del siglo aunque su apogeo se da entre 1915 y 1930. Supone una amalgama entre el antiguo naturalismo (sujetos degradados por el medio ambiente, imágenes truculentas, predominio de espacios rurales) y la estilización de un lenguaje modernista. Es una reacción regionalista contra el cosmopolitismo del que alardeaban los modernistas. Merecen ser citados los argentinos Enrique Larreta (*Zogoibi*) y Ricardo Güiraldes (*Don Segundo Sombra*), el uruguayo Horacio Quiroga (*Los desterrados, Cuentos de la selva, Anaconda*) y el venezolano Rómulo Gallegos (*Doña Bárbara*).

Novela política

La revolución mejicana, iniciada en 1910, es el punto de arranque y la fuente de inspiración de una serie de piezas literarias que se prolonga a lo largo de casi 50 años. Es Mariano Azuela quien abre camino con *Los de abajo* y *Los caciques*. Le sigue Martín Luis Guzmán (México 1887-1976), revolucionario que peleó a las órdenes del mismísimo Pancho Villa y con obras tan notables como *El águila y la serpiente* y *La sombra del caudillo*. Precisamente esta última se puede considerar como el precedente de las novelas sobre dictadores que más tarde inspirarían a algunos componentes del *Boom* de los sesenta (García Márquez, *El otoño del patriarca*)

Hasta que Juan Rulfo (*Pedro Páramo, El llano en llamas*) en los años 50 mitificase para siempre los tipos y situaciones revolucionarias no se puede decir que se acaba la serie.

La novela indigenista

La novela de la tierra adquiere con el tiempo en el área andina unas características muy particulares al entrar en contacto con la problemática de la presencia del indio. Nos referimos sobre todo a Bolivia, Perú y Ecuador en donde proliferan este tipo de novelas.

También herederas de las estéticas realista y naturalista, las llamadas novelas indigenistas abordan la realidad de los aborígenes de estas tierras desde una perspectiva cruda, directa y a veces truculenta. Se persigue denunciar las injusticias que sufren los indios sometidos a toda clase de discriminaciones y abusos - no por los colonizadores, que ya no están -

sino por los grupos de poder de los propios países ya independizados. Los dramas narrados adquieren una dimensión más trágica, si cabe, al estar enmarcados en un paisaje grandioso y omnipresente.

La venganza del cóndor de Ventura García Calderón (Perú 1855-1959) y *Huasipungo* de Jorge Icaza (Ecuador, 1904-1978) son exponentes principales de esta tendencia. Sin olvidar, desde luego, a Ciro Alegría (Perú, 1909-1967) que con su obra *El mundo es ancho y ajeno* (1941) intenta dar una panorámica de la realidad peruana siguiendo a una comunidad indígena a lo largo de casi 20 años.

A partir de los 50, en una segunda fase de esta corriente, se adopta un punto de vista más próximo y casi antropológico de los indígenas y de sus problemas. José María Arguedas en *Los ríos profundos* (1959) alcanza el cénit de la novela indigenista. Finalmente Manuel Scorza (Perú, 1928-1983) será el encargado de conjugar la narrativa indigenista y el *Boom* de los sesenta en obras tan significativas como *Redoble por Rancas* y *Garabombo, el invisible*.

La renovación de la narrativa en los años 40

A principios de los años 40 se advierten serios intentos de renovación de la novela hispanoamericana conducida por la que podríamos denominar “primera generación” o “Generación del 24” porque la mayoría de los autores habían nacido entre 1894 y 1924. Nos referimos sobre todo a Miguel Angel Asturias (Guatemala, 1899-1974), Alejo Carpentier (Cuba, 1900-1980), Juan Rulfo (México, 1918-1985) y Jorge Luis Borges (Argentina, 1899-1986).

Todos ellos habían estado en contacto con las vanguardias europeas de los años 20 y nunca renegaron de la influencia de James Joyce, Marcel Proust y Frank Kafka. Igualmente a estas alturas estaban familiarizados con las aportaciones que el surrealismo (André Breton) y el psicoanálisis (Sigmund Freud) habían hecho a la cultura y al arte contemporáneos. Pensemos en la importancia que va a adquirir todo lo onírico y fantástico, aunque a veces roce el absurdo.

Especialmente fructífera también fue la labor de **Jorge Luis Borges** que en sus primeros libros de cuentos (*Ficciones*, 1944; *El Aleph*, 1949), ya adelanta algunos de los rasgos que configurarán la nueva narrativa. Su estilo es sutil, concienzudo, riguroso. Es el fruto de su temprana experiencia como poeta vanguardista, pero también de su enorme erudición, levantada sobre la lectura de “raros” autores europeos, anglosajones y nórdicos. La

identidad humana y su contingencia, el destino del hombre y su posible falta de libertad, el tiempo y la condición tal vez ilusoria o circular del mismo, la eternidad y el infinito, el mundo como laberinto entre lo real y lo irreal, la muerte, también dudosa entre lo real y lo aparente...: éste es el mundo de Borges, un mundo plagado de metafísica que se narra en breves historias de perfecta construcción. Le acompañaron en este renacer del relato corto Augusto Monterroso, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, entre otros.

Las novelas de esta época presentan una temática que rompe con el realismo tradicional. Aparecen los temas urbanos y existenciales, pero sobre todo destacan los elementos mágicos y maravillosos. Piensa esta generación que la peculiaridad americana no puede ser reflejada con criterios puramente realistas. Es necesario incorporar también lo maravilloso (mitos, leyendas, relatos ficticios e invenciones) y presentarlo como real, al igual que hicieron en su día los conquistadores españoles. Efectivamente, éstos, ante la inconmensurable naturaleza americana y la extraordinaria diferencia con el mundo del que venían, no pudieron hacer otra cosa para llevar estas imágenes a sus crónicas que echar mano del acervo literario fantástico que les era más familiar (los libros de caballerías y la ficción medieval, donde lo maravilloso e increíble se dan cita con total naturalidad).

Este realismo mágico del siglo XX es, en cierta medida, el regreso a aquel momento, solo que ahora se devuelve a los europeos el mundo americano en forma de una realidad en la que lo mágico y lo cotidiano conviven armónicamente. La ficción se presenta con una depuración estilística que se traduce en juegos temporales, combinación de personas narrativas, historias paralelas, presencia del contrapunto y un lenguaje invadido por abundantes americanismos. La realidad, en suma, se percibe como una realidad compleja, misteriosa, inexplicable o irracional. Y en este marco, los personajes tratan de indagar, de buscar su identidad, emprendiendo viajes imposibles o arriesgándose a reproducir los relatos históricos fundacionales.

Aunque la visión general es bastante pesimista, no está excluido el humor y son frecuentes la sátira, las burlas divertidas, y las situaciones trágico-cómicas.

Miguel Angel Asturias en sus *Leyendas de Guatemala* resucita la fantasía del mundo maya, pero es con la publicación en 1946 de *El Señor Presidente* con la que continúa la serie de la denominada “novela de dictadores”,

cuyos precedentes más inmediatos hay que buscar en Valle Inclán (*Tirano Banderas*) y en la obra ya citada del mexicano Martín Luis Guzmán (*La sombra del caudillo*). Los juegos con la sonoridad de las palabras y el uso de la elipsis en la representación del personaje protagonista son rasgos sobresalientes de la novela. En 1949 *Hombres de maíz* insiste en la idea del extrañamiento lingüístico. Aparecen con mucha frecuencia en sus páginas palabras inventadas como recurso para mejor reflejar la enigmática cultura de los mayas.

Alejo Carpentier (Cuba 1900-1980) publica en 1949 *El reino de este mundo*. La novela es un intento de mitificación histórica basada en sus postulados de lo “real maravilloso”: la acción ocurre en Haití a lo largo de 20 años, los hechos narrados son ciertamente históricos al igual que los personajes. Pero lo que cuenta es la forma de representar a unos y otros. La impronta maravillosa, con claros aromas africanos, opera como factor desrealizador.

Todas sus obras presentan un denominador común: los personajes se mueven en un espacio dual, construido en torno a la dicotomía del “acá” americano y el “allá” europeo o, dicho de otra manera, entre lo mágico, onírico, propio del nuevo mundo y el mundo europeo determinado por lo racional. Este es el caso de *Los pasos perdidos* y *El siglo de las luces*. El tratamiento que hace del tiempo en su escritura es peculiar: anacronologías, series temporales paralelas, temporalidad invertida... Novelas como *Concierto barroco* y *El arpa y la sombra* son buena muestra al respecto.

El recurso del método – que se puede incluir en la serie de novelas “de dictador”- y *La consagración de la primavera* son otras de sus novelas más conocidas.

Juan Rulfo es autor de dos libros excepcionales, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. En el primero se presenta el mundo rural mexicano, hundido en una miseria extrema. *Pedro Páramo* cuenta el regreso del protagonista a su ciudad natal, aparentemente poblada por los fantasmas de los parientes y vecinos muertos, como en realidad está también Pedro. Todo se convierte en una fantasmagórica evocación de los temas que obsesionaban a Rulfo: el mundo rural, la violencia, la familia y sus tensiones, la miseria del campesinado, la guerra civil y, sobre todo, el caciquismo que domina absolutamente la vida de los pueblos. La estructura de *Pedro Páramo* sirvió como modelo a buena parte de la novelística posterior: fragmentarismo, desorden cronológico, cambios de punto de vista, alternancia de diálogo y

monólogo interior, empleo del lenguaje popular como elemento poético... Todo ello convierte a *Pedro Páramo* en un relato en donde realidad y fantasía se mezclan y dan como resultado un conjunto sembrado de visiones oníricas y alucinaciones. Sería una muestra paradigmática del llamado "realismo fantástico".

La nueva novela hispanoamericana: el "boom" de los años 60

A partir de la década de los 60 y durante al menos 15 años asistimos a un auge extraordinario de la producción y consumo de literatura hispanoamericana en todo el mundo. Es lo que se denominó el "Boom" de la literatura latinoamericana. Se trataba en realidad del descubrimiento repentino de una novelística que se había desarrollado en su propio aislamiento americano durante años y que, al publicarse en un corto periodo de tiempo, daba la sensación de una explosión inesperada. Si bien este fenómeno se sustentaba en la aparición de docenas de obras excelentes y en la consolidación como autores de mérito y de prestigio internacional de un grupo numeroso de autores del subcontinente, no hay que menospreciar la importancia que tuvieron factores extraliterarios en la eclosión de este hecho. Citemos entre otros la revolución cubana, que atrajo la atención mundial sobre este área geográfica. Y también la difusión en Europa y América de una cultura de masas que saciaban su sed de conocimiento con un aumento enorme del consumo de arte, cine y literatura. Tampoco desempeñó un papel menor el crecimiento de la industria editorial en algunos de los países (Argentina, Chile, Cuba, México) y sobre todo la promoción que se hizo de estos autores por parte de las editoriales españolas y francesas. Brotó un interés creciente hacia la literatura hispanoamericana por parte de universidades americanas y europeas, quizás debido a un momentáneo "agotamiento" de sus valores locales. Y ello se tradujo en la aparición a uno y otro lado del Atlántico de innumerables revistas y publicaciones literarias que multiplicaban los ecos de las nuevas voces con acento hispano.

El "boom" ha dado lugar a más de una polémica. Para algunos críticos no fue sino un fenómeno de mercado hábilmente manejado por los grandes editores y agentes literarios. Para otros fue un intento loable de integrar las variantes geográficas, culturales e incluso dialectales en pos de una literatura continental unificada, algo impensable desde los tiempos del Modernismo.

Los supuestos teóricos son prácticamente aquellos sobre los que se asentó la renovación de los años 40 antes citada. Se busca la identidad americana a través de la mitología propia, se indaga en el subconsciente colectivo de los pueblos pero también en los archivos y bibliotecas, todo ello para revisar su propia historia y reescribirla desde otro punto de vista.

El realismo mágico, al que tantas veces hemos aludido, viene a ser como una nueva mitología griega, un intento de plasmar el pensamiento americano a través de sus mitos y leyendas. Y esta exitosa narrativa hispanoamericana empieza a difundir la nueva mitología, a crear seres extraordinarios, los nuevos héroes, como el coronel Buendía de García Márquez, o bien descubrir territorios míticos como Macondo (García Márquez) o Comala (Juan Rulfo).

El “boom” no tiene carácter generacional. Lo forman escritores de diversas edades y países, frecuentemente sin relación entre ellos. De todas formas, sí que se pueden citar una serie de rasgos atribuibles a la mayoría. Serían los siguientes:

- Preocupación por el desarrollo de nuevas estructuras narrativas y por la experimentación lingüística.
- Importancia de lo histórico-social y, por tanto, exploración de la realidad próxima.
- Rechazo de la moral burguesa.
- Tendencia a la hibridación genérica, es decir, a unir diferentes géneros literarios bajo la forma de una novela.

Pero lo verdaderamente original de estas novelas es que todo este proceso de renovación, lejos de convertirse en un mero experimento estético, se pone al servicio de una literatura revolucionaria, muy comprometida con la dura realidad de unas tierras sometidas a violentos procesos históricos y políticos. Precisamente esta novedad (el equilibrio entre lo estético, lo fantástico y la denuncia histórica) ha servido de modelo a parte de la novela contemporánea europea. Pensemos en *El tambor de hojalata* de Günter Grass (Alemania) o *Hijos de la medianoche* de Salman Rushdie (India).

La nómina de los escritores del “boom” es muy numerosa. Nos limitamos a citar los más conocidos o leídos.

Julio Cortázar (Argentina, 1914-1984) se alinea en sus primeras obras con las preocupaciones metafísicas de Borges. Pero en sus cuentos el elemento fantástico surge con naturalidad y convive con la cotidianeidad, do-

tando a ésta última de una gracia espontánea y un punto enigmático que la redime de la vulgaridad. Son imprescindibles sus libros de cuentos *El perseguidor*; *Todos los fuegos*; *el fuego*; *Las armas secretas*; *Octaedro*.

Sus relatos tienen una estructura perfecta, minuciosamente calculada, con un lenguaje más chispeante que el de Borges y con preocupaciones más inmediatas, además de las metafísicas.

Cortázar fue muy dado al experimentalismo y en ese campo cultivó “el libro objeto”, una mezcla indisoluble de textos narrativos y poéticos acompañados de fotografías y elementos tipográficos (*Último round*, *La vuelta al día en ochenta mundos*). También entran dentro del experimentalismo algunas de sus novelas (*Libro de Manuel*); pero su mejor creación es *Rayuela*, una obra compleja que incluye textos no novelescos como el ensayo, la crónica y no pocos ingredientes humorísticos.

Guillermo Cabrera Infante (Cuba, 1929) supuso una revelación con su primera novela (*Tres tristes tigres*, 1967) en donde ofrece un panorama de la realidad cubana anterior al castrismo lleno de ironía y de constantes juegos de palabras. Su obra más significativa, como luego veremos, la escribe en la etapa de los llamados “herederos del boom”.

Carlos Fuentes (México, 1928) es un exponente de las clases más ilustradas. Amigo en su juventud de Octavio Paz y con una formación exquisita adquirida en Estados Unidos y Suiza, su obra se extiende a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios de éste en que vivimos. Su postura es siempre crítica con la burguesía y las clases dirigentes de su país. A fin de responder a la pregunta constante por la esencia de México, país que convierte en el verdadero protagonista de todos sus libros, Carlos Fuentes desmonta los componentes de la novela de la revolución para luego reconstruirlos con procedimientos parecidos a los de la “generación perdida” norteamericana (Hemingway, Dos Passos). Su primer libro publicado *Los días enmascarados* (1954) está integrado por una serie de cuentos magistrales. Le siguieron obras de la categoría de *La región más transparente*, *La muerte de Artemio Cruz*, *Zona sagrada*, *Cambio de piel* y *Terra nostra*. En su ensayo “*La nueva novela hispanoamericana*” intenta hacer un balance del periodo del “boom”. Opina que una de las marcas más señaladas de este complejo fenómeno fue la reelaboración de mitos universales provenientes de tradiciones muy diversas y adaptados al marco de la cultura latinoamericana.

Gabriel García Márquez (Colombia, 1928) es la figura más representativa del “boom”, especialmente desde que le fuera concedido el Premio Nobel de literatura en 1982. Sus primeras novelas cortas buscaban ya la unión de lo real y lo fantástico, así como la formación de un peculiar mundo imaginario a la manera de Faulkner y su condado ficticio de Yoknapatawpha.

La obra de García Márquez constituye un fenómeno extraordinario en la sociología del consumo literario. Sus ediciones han sido masivas y su literatura contribuyó de forma determinante a la difusión mundial del “boom” y de toda la producción latinoamericana.

Su trabajo se inició dentro del mundo del periodismo en la década de los 40 y hacia 1950 publica *La hojarasca*, novela corta y magnífica. Del mismo año es *Relato de un naufrago*, texto a caballo entre la crónica y la ficción. *El coronel no tiene quien le escriba* (1958), *La mala hora* (1962) y *Los funerales de la Mamá Grande* (1962) suponen la consolidación del mundo imaginario de Macondo. Será en 1967 cuando tenga lugar el momento culminante de su labor creadora. Efectivamente *Cien años de soledad* será un texto paradigmático de la nueva narrativa. El libro es a la vez una síntesis de la historia de un poblado fantástico, Macondo, que representa metafóricamente la América Latina, y de la humanidad en general. Es así como adquiere una dimensión universal y nos implica a todos, pues a todos nos conciernen los riesgos que acosan al género humano: los riesgos amorosos, el incesto, los problemas sociales, los abusos y explotaciones de unos seres por otros, las guerras, la decrepitud y las heridas del tiempo... Todo ello aparece en la novela representado por elementos fantásticos, fuerzas naturales insólitas, capacidades sobrehumanas, milagros y fascinantes enigmas.

Una técnica semejante utilizó en *El otoño del patriarca*, su peculiar contribución a la serie de “novelas de dictadores”.

Crónica de una muerte anunciada (1981), *El amor en los tiempos del cólera* (1985) o cualquiera del resto de sus libros publicados más recientemente bastaría para situar a García Márquez como uno de los más grandes escritores de nuestra época.

Mario Vargas Llosa (Perú, 1936) se dio a conocer con la novela *La ciudad y los perros* (1963), crónica y crítica de la educación que recibían los hijos de algunos miembros de la burguesía limeña en una escuela militar. Es una novela compleja en lo formal. Se superponen acciones, personajes y tiempos, empleando continuamente el monólogo interior. Se consagró con

La casa verde y sobre todo con *Conversación en la catedral*, larguísimo diálogo evocador del Perú que el autor vivió durante su juventud en el que también aparece una rigurosa y profunda crítica política.

Posteriormente publica novelas como *Pantaleón y las visitadoras*, *La tía Julia y el escribidor* y *La guerra del fin del mundo* que le mantienen en primera línea de esta pléyade de escritores hispanoamericanos. Su obra incluye también numerosos ensayos y ha seguido publicando obras de gran aceptación hasta nuestros días (*Lituma en los Andes*, *La fiesta del chivo*, *El paraíso en la otra esquina*).

A los autores principales de la corriente del “boom” se les agregaron otros que, si bien pertenecían a una generación anterior, fueron también “descubiertos” por el gran público en los años 60. Tal es el caso de **Juan Carlos Onetti** (Uruguay, 1909-1994), autor de *El astillero* y *Juntacadáveres*.

Ernesto Sábato (Argentina, 1911) había publicado en 1948 *El túnel*, cuyos ecos son perceptibles en algunas de las novelas de los primeros sesenta y sorprende, también en esta década, con libros como *Sobre héroes y tumbas* (1961) y *Abadón, el exterminador* (1974).

Merecen sin duda un lugar privilegiado en este apartado los nombres del paraguayo **Augusto Roa Bastos**, **José Donoso** (Chile, 1924-1997), autor de *El obscuro pájaro de la noche*, que puede leerse como una reflexión acerca de la esencia y de los límites del género narrativo, y **Alfredo Brice Echenique** (Perú, 1939).

Las últimas generaciones

El “boom”, que se puede dar por apagado hacia 1980, dejó en el final del siglo XX un terreno propicio para la multiplicación de autores y títulos. Las editoriales pretendían seguir explotando el filón que habían encontrado con este tipo de literatura y publicaban, a veces indiscriminadamente, todo aquello que llevara el sello de “nueva narrativa hispanoamericana”. El público, nostálgico de la obra de los grandes (Márquez, Fuentes, Cortázar, Vargas Llosa), exigía poco menos que descubrir nuevos talentos a cada instante. Y los nuevos autores se encontraban ante una doble demanda: por un lado tenían que aprovechar los hallazgos y aportaciones de los grandes y, por otro, debían abrir nuevos caminos literarios, superar a los maestros.

Ante la imposibilidad de repasar la nómina de escritores de los últimos 30 años, todos ellos herederos del “boom”, optamos por citar a aquellos cuya obra ha conocido una mayor difusión, tanto en América como en Europa.

Recordemos, pues, la narrativa de **José Emilio Pacheco** (México, 1939) y su magnífica novela *Morirás lejos*. Asimismo es obligado citar la escritura de **Severo Sarduy** (Cuba, 1937-1993), autor de la novela *Cobra* y muy preocupado por el puro aspecto signifiante del lenguaje.

Antonio Skármeta (Chile, 1940) adopta, una vez más, un punto de vista crítico y comprometido con el entorno socio-político del subcontinente, lo que no le impide alcanzar elevados registros líricos (*Ardiente paciencia*, 1983)

Ricardo Piglia (Argentina, 1941) reelabora los códigos narrativos de la novela negra norteamericana y de la ciencia ficción y los funde con elementos provenientes de la teoría literaria y la crítica histórica. Resulta de todo ello un híbrido, “ficción crítica”, original y fascinante que se materializa en títulos como *Respiración artificial*, *La ciudad ausente* y *Plata quemada*.

Textos dotados de una cuidadosa elaboración formal y deudores de múltiples influencias que van desde Kafka hasta Rulfo o Borges son los de **Salvador Elizondo** (México, 1932) y **Sergio Pitol** (México, 1933). El también mexicano **Jorge Ibarguengoitia** parodia los códigos de la narrativa de la revolución (*Los relámpagos de agosto*, 1964) y el cubano **Reinaldo Arenas** (Cuba, 1943-1990) establece una clara ruptura con los autores canónicos de la isla como Carpentier (*Un mundo alucinante*, 1969).

Pero quizás la mayor figura “post-boom” sea **Guillermo Cabrera Infante**. Su biografía personal (antiguo seguidor de Fidel Castro y más tarde disidente político del castrismo y exiliado en Londres hasta el final de sus días) permite inscribirlo dentro de la esfera de los “extraterritoriales”. Efectivamente, la nostalgia de La Habana anterior a la revolución, unida a incontables juegos en los planos sonoros y conceptuales del lenguaje, habita sus mejores obras: *La Habana para un infante difunto* (1979).

BIBLIOGRAFÍA

Anderson Imbert, E., *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México.

Cella, S., *Diccionario de literatura latinoamericana*, El Ateneo, Mexico, 1998.

Fuentes, C., *La nueva novela hispanoamericana*, Joaquin Mortiz, México, 1980.

ALEJO CARPENTIER

Los pasos perdidos (1953)

José Luis del Castillo

EL AUTOR

Las propuestas narrativas de Carpentier han sido determinantes para convertir la novela en algo básico para comprender Latinoamérica. Es visto por ello uno de los fundadores de la narrativa hispanoamericana del siglo XX, en cuanto iniciador del luego llamado “realismo mágico”, junto con el también cubano José Lezama Lima, el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, el mejicano Juan Rulfo, el uruguayo Juan Carlos Onetti y los argentinos Jorge Luis Borges y Julio Cortázar. Su huella es así mismo patente en los colombianos Gabriel García Márquez y Álvaro Mutis, el mejicano Carlos Fuentes o el peruano Mario Vargas Llosa. De su biografía, empero, apenas se conoce sino la versión por él construida para amoldarse a su presente histórico.

Es así inseguro si nació, en 1904, en La Habana o en Lausana (Suiza); aunque cierto es que su padre, de origen francés, y su madre, profesora rusa, lo criaron en un hogar donde la cultura y el arte eran ingredientes de la vida diaria. De ahí también su bilingüismo francés y español y su doble identidad de criollo y de europeo. Su vida y obra están además vinculadas a La Habana, París y Caracas. Tales convergencias y divergencias serían básicas para entender América como un continente donde lo maravilloso y lo barroco son tan intrínsecos que su descripción ha de presentar una naturaleza y una historia cuyo carácter extraordinario los europeos sólo podrían alcanzar a soñar.

Iniciaría su actividad literaria y periodística, así como su dedicación a la musicología, en 1923, al integrarse en el llamado “Grupo minorista”, donde conoció las novedades de las vanguardias europeas e inició su actividad política. De ahí su prisión en 1927 y su exilio en Francia, donde trabajó entre 1928 y 1939 como técnico de radiodifusión (al igual que el protagonista de *Los pasos perdidos*) y como corresponsal de varias revistas cubanas, y donde estudiaría de modo sistemático la historia y literatura

latinoamericanas. Su estancia en París le permitió asimismo contactar con el surrealismo y trabar amistad con músicos y escritores latinoamericanos, españoles y franceses protagonistas de la renovación cultural del siglo XX, mientras seguía relacionado con su país. Gracias a esos contactos publica en Madrid, en 1933, *Écue-Yamba-O* ("Alabado sea Dios" en Lucumí, idioma afrocubano), su primera obra narrativa, que luego consideraría un "intento fallido" de acercarse a la realidad americana a través de la novela. Por otra parte, en 1937 asiste en Valencia, como miembro de la delegación cubana, al "Congreso de intelectuales antifascistas" en defensa de la República.

El final de la guerra civil en España, el ascenso del fascismo, que anuncia el estallido de la Segunda Guerra Mundial, así como la nostalgia de Cuba, que siente como "último refugio de una libertad y una alegría de vivir" perdidas en Europa, le hacen volver a su país en 1939, convencido de que su tarea como escritor había de consistir en redefinir la realidad del mundo americano. Comienza entonces una segunda etapa de su obra a partir, por un lado, de los relatos *Viaje a la semilla* y *Oficio de tinieblas* (1944), luego incluidos en *Guerra del tiempo*, y por otro lado, de la labor investigadora, origen de su libro *La música en Cuba* (1946). A su vez, un viaje a Haití en 1943 le descubre la pervivencia del prodigio en el mundo americano. Nace ahí *El reino de este mundo* (1949), novela que publica precedida de una primera versión del ensayo *De lo real maravilloso americano*, primer manifiesto de una estética que rompería con los modelos europeos hasta entonces dominantes en la novela hispanoamericana.

En 1945 se traslada a Caracas para trabajar, como en Cuba, en tareas periodísticas, publicitarias y radiofónicas. Venezuela, ha dicho él, ensancharía su visión del paisaje, las gentes y la historia americanos. Le dio también oportunidad de viajar a las regiones selváticas de la Guayana y del alto Orinoco y de experimentar la sensación de escape y regreso al origen con tales expediciones. De su fascinación ante esa multiforme realidad surgieron las obras que, con la antes citada, le proporcionaron reconocimiento universal: *Los pasos perdidos* (1953), *El acoso* (1956), *Guerra del tiempo* (1958) y *El siglo de las luces* (1962).

El triunfo de Fidel Castro sobre Batista en 1959 llamó al escritor de nuevo a su tierra, donde de inmediato, como si sintiera haber encontrado el espacio donde desempeñar ese Oficio de Hombre, reclamado por Montaigne, que siempre le inquietara, se puso a trabajar en los grandes proyectos periodísticos, culturales y editoriales que le encargó el gobierno revolucionario. El compromiso político que presidió esta tercera etapa de su vida puso nuevo

freno a su obra narrativa, retomada con *El recurso del método*, la mejor de sus novelas tardías, y con *Concierto barroco*, ambas publicadas en 1974, años después de ser nombrado ministro consejero de la Embajada de Cuba en París, en 1966, y poco antes de recibir el Premio Cervantes en 1977. Sus dos últimas novelas, *La consagración de la primavera* (1978) y *El arpa y la sombra* (1979) las publicaría mientras ocupaba ese cargo diplomático, que le mantuvo en París hasta su muerte, en 1980, y que le llevó a reasumir esa vocación de diálogo entre dos continentes y esa voluntad de universalidad presentes en casi toda su producción narrativa, al igual que en su amplia obra ensayística.

LOS PASOS PERDIDOS

Un viaje en busca de la propia identidad.

Alejo Carpentier ha subrayado en diversas ocasiones que *Los pasos perdidos* (1953), como muchas de sus novelas, tiene un origen histórico y autobiográfico. Nace, por un lado, del intenso desaliento que sucede a la Segunda Guerra Mundial como consecuencia de la quiebra absoluta de los valores humanistas occidentales, ejemplificada para el escritor en la contemplación de “los alumnos de insignes Facultades [quemando] libros en grandes hogueras”. Fue concebida, por otro lado, a partir de dos viajes que hizo a la Gran Sabana venezolana y a las selvas del alto Orinoco en 1947 y 1948. Esa experiencia personal, vivida como un regreso a las “entrañas virginales” de América o como el reencuentro con la maravillosa realidad de un continente caracterizado por la variedad portentosa de paisajes y de gentes y por la coexistencia cotidiana de la modernidad del siglo XX con hombres y poblados del Cuaternario, la trasladaría a la ficción. Inspirado por la majestuosidad de la selva y por la autenticidad de los personajes que allí encuentra, decide mostrar la novedad y antigüedad simultáneas de ese mundo ignorado.

Concibe así la aventura de un musicólogo, álter ego del autor, que, hastiado de la falsedad y despersonalización de la ciudad donde habita, Nueva York, acepta el encargo de buscar unos instrumentos musicales primitivos. Con tal fin, emprende un largo viaje, siguiendo la cuenca del Orinoco, que lo lleva a recorrer vastos espacios geográficos, pero también cronológicos,

pues los lugares a donde llega se encuentran situados en tiempos históricos diferentes. Retrocede así poco a poco en el tiempo y se aleja progresivamente de la civilización moderna hasta alcanzar los orígenes de la humanidad. Mientras remonta el río como un nuevo Ulises en busca del paraíso perdido o como un nuevo conquistador español al encuentro del Dorado, lo artificioso de su existencia urbana, representado por la figura de la mujer que lo acompaña en las primeras etapas del viaje, se derrumba frente a la belleza natural y a la verdad elemental de los personajes que encuentra, en particular de la mulata que acabará convirtiéndose en su nueva compañera, Rosario. El viaje cobra así sentido iniciático y el protagonista se va transformando interiormente. Abandona primero a Mouche, su acompañante inicial, y fascinado por el ambiente que le rodea, decide seguir adelante, cuando halla los instrumentos musicales que constituían el objeto de su misión, hasta que accede al lugar, perdido en el centro de la selva, donde quien lo conduce está levantando una nueva ciudad, Santa Mónica de los Venados. Allí cree haber reencontrado su identidad perdida y llegado a una casi paradisíaca felicidad. A pesar de verse confrontado, sin engaño posible, a un mundo primitivo presidido por una inevitable crueldad y por la amenaza constante de la enfermedad y de la muerte, entiende que se le ofrece una autenticidad inalcanzable en la ciudad atrás abandonada y siente que ha recobrado su capacidad creadora. Vive en paz consigo, y en correspondencia con la naturaleza, y vuelve a componer música, por lo que decide quedarse y comenzar una nueva vida en compañía de Rosario. Se trata, sin embargo, de una ilusión momentánea de integración en un mundo que en realidad no es el suyo. Prisionero de sus viejas costumbres, vuelve a la ciudad de donde partió con intención de arreglar asuntos que le permitan regresar definitivamente al corazón de la selva. Habiéndolo resuelto, y tras muchos esfuerzos, consigue regresar al río por el que internarse en la selva, pero encontrará vedado el acceso al mundo perdido y se verá obligado a reintegrarse en el de los falsos valores de donde había salido.

Esa sería la trama argumental en la que Carpentier se apoya para construir la primera gran síntesis de su narrativa. Pues en la novela se superponen armónicamente planos muy diferentes. Es, según lo dicho, el diario del viaje que un hombre emprende en busca de sus propias raíces y que termina convirtiéndose en una travesía en el tiempo que lo lleva hasta el primer día de la creación. Por otro lado, ese relato de aventuras le permite a Carpentier nombrar y describir una naturaleza virginal, cargada de realidades desconocidas, aún carentes de nombre, al tiempo que ofrece su visión, en

absoluto ingenuamente idílica, del maravilloso y real barroquismo de un continente mestizo donde coexisten y se entremezclan paisajes, épocas y gentes de extraordinaria variedad. Pero, junto con ello, el autor lleva a cabo en su novela una recreación original de mitos universales (Sísifo, Prometeo, Ulises, la creación del mundo, El Dorado...) mediante la que desarrolla una meditación personal, con fuerte tono existencialista, de quien fue testigo del hundimiento de los valores occidentales entre las llamas de la Guerra Civil Española y de la Segunda Guerra Mundial y que se veía confrontado a la atmósfera sombría y angustiosa con la que se abría la segunda mitad del siglo XX. Finalmente, *Los pasos perdidos* contiene, de manera central, una reflexión sobre el papel del arte en nuestros días, tras la aventura de las vanguardias y la explosión de los conceptos estéticos tradicionales, así como sobre la necesidad de que el arte –y el novelista- americano integre en una nueva forma de creación lo particular del nuevo mundo y la herencia cultural recibida de Occidente. Descubre así Carpentier la complejidad de la tarea siempre por comenzar y nunca del todo terminada que, a su juicio, ha de ser la preocupación central del hombre americano: construir la propia identidad en el presente, sin renunciar al futuro ni olvidar el pasado.

Por el espacio y por el tiempo

Según lo dicho, Alejo Carpentier concibe *Los pasos perdidos* como recreación narrativa de lo real maravilloso americano, que se manifiesta, según él, en tres campos diferentes y superpuestos: la historia, las gentes y los paisajes. El viaje que constituye la trama argumental de la novela es el recurso utilizado por el autor para presentar lo insólito de una realidad donde, por un lado, la vida artificiosa y tecnificada de la ciudad moderna coexiste, dentro de un mismo espacio continental, con la natural y primitiva de los seres que pueblan la selva y, por otro lado, se superponen épocas históricas que van desde la modernidad al cuaternario. Su protagonista se verá así conducido, a lo largo del mismo, no sólo a recorrer la extraordinaria diversidad del continente americano, sino sobre todo, como subraya Carpentier, a “remontarse en el tiempo” y a desandar los “pasos perdidos” por el hombre, de tal modo que el curso individual de sus días ha de adquirir una dimensión tanto histórica como mítica.

La complejidad del viaje queda reflejada en la estructura externa de la novela. Aparece ésta dividida en seis capítulos que se subdividen en un conjunto de treinta y nueve secuencias. Tal configuración le permite al no-

velista construir el relato siguiendo un doble eje cronológico: por un lado, el del tiempo físico real, trazado por el avance progresivo del viaje individual y, por otro lado, el del recorrido imaginario y regresivo por épocas del pasado, mediante el cual entra el protagonista en contacto con la historia y con el mito.

En efecto, las treinta y nueve secuencias recogen a modo de jornadas, con excepciones significativas, el relato autobiográfico que el protagonista hace de cada uno de los días, entre el 4 de junio y el 30 de diciembre, de que consta su viaje de ida y vuelta desde la ciudad donde vive, Nueva York, hasta el corazón de la selva venezolana. Pero si bien las horas transcurren siguiendo la sucesión cronológica de mañana, tarde y noche, el relato mantiene un ritmo irregular que depende, por un lado, de la resistencia progresiva que los obstáculos naturales van oponiendo al avance del viajero y, por otro lado, de la percepción subjetiva del tiempo que tiene el protagonista, modificada tanto por la singularidad de las distintas etapas de su viaje, como por el retroceso en el tiempo hacia épocas pasadas: el movimiento en el espacio es más difícil cuanto más se retrocede en el tiempo. Durante los cuatro primeros capítulos, según se avanza hacia el interior de la selva, el curso de los días aparece marcado por medio de fechas exactas. Sin embargo, la evocación de etapas de la vida del protagonista anteriores al comienzo de la novela, despertada por acontecimientos del viaje que tienen lugar en el capítulo tercero, así como la llegada, en ese mismo capítulo y en el cuarto, a zonas donde el ritmo de la naturaleza lleva a olvidar el fluir del tiempo o donde advierte “la estupefaciente posibilidad de viajar en el tiempo”, hacen que desaparezca la precisión temporal del relato, que diversas jornadas se sitúen en una misma fecha o, finalmente, que las jornadas se sucedan a saltos, ya al cabo del capítulo cuarto, cuando el héroe de Carpentier contempla sobrecogido el paisaje natural que se le ofrece y llega a una aldea donde los indígenas viven como en el comienzo de los tiempos. Por otra parte, ya rodeado de una naturaleza primigenia y tras comenzar, en el capítulo quinto, su convivencia con los indígenas y con su nueva compañera en la ciudad fundada por el personaje que lo ha conducido al interior de la selva, el curso del tiempo se detiene y las jornadas pierden toda referencia temporal hasta que el personaje se decide a emprender regreso, que imagina temporal, a la ciudad de donde partió. El tiempo vuelve entonces, en el capítulo sexto, a cobrar entidad, pero también se sobredimensiona, pues el personaje,

por un lado, no se conforma ya con el ritmo febril a que están sujetos los habitantes de la ciudad mecanizada y, por otro, se siente agobiado por la imposibilidad de retornar al interior de la selva, por lo que las seis jornadas de que consta el capítulo ocupan fechas sueltas de cinco meses y medio.

El segundo eje cronológico, apoyado en los capítulos principales, permite seguir las etapas principales de transformación del protagonista, señaladas por las citas que encabezan cada uno, así como recorrer la historia de América en sentido inverso a su desarrollo real y distinguir las zonas geográficas donde se sitúa la acción. Es posible diferenciar, en primer lugar, la del tecnificado mundo de las grandes metrópolis del siglo XX que aprisiona y esteriliza al musicólogo, donde se sitúa el capítulo primero; de ahí se pasa a la zona civilizada de Hispanoamérica, umbral del viaje, en el segundo, donde acontecimientos, gentes y costumbres guardan un aire decimonónico; el ascenso a la sierra y el recorrido fluvial a través de las aldeas que flanquean el río si, por un lado, en el tercer capítulo, van a darle ocasión, al personaje central, de encontrar a la criolla Rosario y a conducirlo a la liberación del peso muerto que significa la amante con quien emprendió el viaje, le llevan por otro lado a descubrir la coexistencia de épocas diversas en un mismo espacio y a una zigzagueante marcha atrás en el tiempo, acelerada tras adentrarse, en el capítulo cuarto, en el desconocido escenario primitivo de la selva, hasta alcanzar la época de la conquista y la edad media y convivir con gentes del cuaternario; en fin, la permanencia en Santa Mónica de los Venados, la ciudad nueva, que centra el capítulo quinto de la novela, sitúa ya en el origen de los tiempos al hombre que allí habita, quien parece finalmente desasido del presente e intuye estar en el centro de todos los tiempos o en un tiempo sin tiempo. Poco durará la ilusión, sin embargo, pues un avión salido en su busca lo devuelve en pocas horas a la civilización y nuevamente se ve atrapado, en las tres secuencias iniciales del sexto y último capítulo, por la ciudad de donde huyó. El fracaso final del intento, narrado en las tres últimas secuencias del libro, de volver al paraíso perdido mostrará tanto la real irrevocabilidad del tiempo, como la irrecuperabilidad de la inocencia.

Los seis capítulos pretenden, por otra parte, tanto reproducir el movimiento circular de la historia, como recrear de manera simbólica la semana del Génesis, desde el día de la aparición de lo seco, tercero de la creación, y el de la de años y estaciones, cuarto día, que corresponden

respectivamente al tercer y cuarto capítulos de la novela, hasta el de la creación del mundo y el de la aparición del hombre, correspondientes a la fundación de la ciudad nueva del quinto capítulo. La ausencia del séptimo día -y del descanso dominical, por tanto- anuncia de manera concreta la aparición del tiempo histórico, protagonizado ya por el hombre y por el artista, perdidos, como los habitantes de Babel y como el anónimo musicólogo de la novela, ante un futuro por construir y aún no escrito. Es en ese tiempo sin descanso de la historia donde se sitúa el capítulo primero, significativamente encabezado por una cita del *Deuteronomio*, que habla de la maldición que pesa sobre un mundo artificial y metálico erigido sobre las ruinas de la naturaleza, y presidido por el mito de Sísifo, condenado a cumplir en el Hades una interminable tarea inútil; y a él vuelve inevitablemente el protagonista en el capítulo sexto, encabezado por la apocalíptica y desengañada alusión al dominio de la muerte sobre el vivir humano que Carpentier toma de Quevedo. El viaje tiene, así pues, el sentido de una aventura mítica en busca de los orígenes. Basten otros dos ejemplos. Por un lado, el carácter innominado del protagonista facilita su asociación con figuras heroicas que campean por el relato desde el capítulo segundo, como la de Prometeo, cuya liberación asocia a la promesa de vida que para él representa la huida del mundo civilizado, y la de Ulises, peregrino como él en busca de una felicidad inalcanzable; por otro lado, su encuentro y convivencia con la criolla no sólo le ofrece la posibilidad de rehacer su vida, sino que supone además su unión simbólica y apasionada tanto con la tierra como con la mezcla de razas genuinamente americana que la mujer representa.

El barroco o la necesidad de nombrar lo maravilloso americano

El universo en transformación constante que el personaje central de la novela descubre a lo largo de su viaje continental no puede ser representado, para Carpentier, sino mediante un estilo cuyo barroquismo presenta como propio, desde siempre, de América Latina.

El recargamiento y la condensación que lo caracterizan tienen su correlato en la escasez de diálogos, frecuentemente sustituidos por la información que ofrecen los personajes sobre conversaciones por ellos mantenidas o reducidos a sencillas frases explicativas o a exclamaciones. El novelista, atento a la necesidad de nombrar el insólito esplendor de la realidad que presencia, se detiene sobre todo en la descripción precisa de infinidad

de objetos, detalles y relaciones por definir. Queda así su relato dominado por un lenguaje culto y trabajado del que son parte esencial las citas, las alusiones eruditas y las digresiones en el curso de la acción.

En ese contexto, la singular variedad del léxico destaca por su relevancia: por un lado, a fin de dar cuenta precisa, pero con enfoque universal, de la realidad americana en toda su exuberancia, términos tradicionales españoles se mezclan con americanismos, tecnicismos y cultismos; por otro lado, la voluntad de dar al relato un sentido simbólico se manifiesta en una clara tendencia a la abstracción y al empleo de frecuentes perífrasis solemnes cargadas de valor metafórico, como la “mansión del calofrío”, con referencia a los campos de concentración, la “convivencia del séptimo día”, para aludir al acto sexual de los esposos, o el nombre de “Puerto Anunciación” que recibe la población desde donde se va a acceder a los portentos de la selva; en fin, el deslumbramiento ante la cambiante realidad que se descubre, junto a una visión desolada del mundo y del hombre, llevan de manera constante a atribuir cualidades animadas a plantas y objetos o, al contrario, a reducir al hombre al nivel del reino animal o vegetal.

Pero el propósito de iluminar y describir con detalle lo novedoso y desconocido de la realidad latinoamericana se traduce igualmente en una construcción oracional de extremada complejidad y rigurosamente articulada, que da lugar a párrafos de largo desarrollo, con frecuencia extendidos hasta ocupar un capítulo entero. Observamos así, dentro de una misma oración, gran riqueza y variedad de proposiciones coordinadas o subordinadas dispuestas en serie, así como un empleo recurrente de la yuxtaposición, junto con abundancia de incisos explicativos e hipérbatos, de preposiciones usadas de manera anafórica y de conjunciones copulativas o causales. Destaca así mismo la tendencia a fijar y a matizar características esenciales o accesorias de seres y de cosas mediante el uso reiterado tanto de adjetivos especificativos, como de sustantivos adjetivados o de proposiciones con valor de adjetivo.

Es característico, por otra parte, del estilo barroco de Carpentier su singular empleo de las formas verbales. En efecto, los adverbios y locuciones temporales que aparecen a lo largo del relato (“ahora, hoy, esta mañana”) hacen pensar que el relato discurre de manera coetánea a la acción narrada. Sin embargo, es por un lado notorio el predominio del imperfecto de indicativo, frecuentemente utilizado junto con los deícticos de presente, como forma habitual del discurso narrativo, en alternancia

lógica con el pretérito indefinido cuando se hace referencia a acciones puntuales; por otro lado, como si fuera natural la mezcla de presente y de pretérito imperfecto de indicativo, la narración suele hacer uso simultáneo de ambas formas temporales durante buena parte de la novela; a su vez, el presente se convierte en forma dominante del relato a medida que el protagonista se adentra en tierras desconocidas, hasta hacerse exclusivo cuando, ya cercano el final del viaje, pierde de forma declarada toda preocupación por el paso de las horas en las últimas secuencias del capítulo cuarto y, sobre todo en el quinto, durante su permanencia en la ciudad nueva junto a Rosario. La vuelta a la civilización y el reencuentro con la esposa abandonada conllevará así mismo, en el capítulo sexto, la vuelta al pretérito imperfecto como forma del relato. En suma, el uso de los tiempos verbales acentúa y carga de subjetividad la perspectiva personal del relato: el aspecto durativo del imperfecto, al borrar fronteras entre pasado, presente y porvenir, le permite al narrador protagonista mayor flexibilidad en los desplazamientos temporales de la actuación reflexiva y distante en que se centra su vida urbana, lastrada de falsedad y contingencia; el presente, por el contrario, se desprende de su valor transitorio y es utilizado como forma capaz de expresar la permanencia y la plenitud del vivir. En fin, el valor subjetivo que Carpentier atribuye a las formas verbales se manifiesta igualmente en el inusitado y frecuente empleo del imperfecto y del pluscuamperfecto de subjuntivo en vez de formas de indicativo, empleo de sentido barroco que subraya la irrealidad e imprecisión de un pasado teñido de emotividad.

BIBLIOGRAFÍA

La edición de *Los pasos perdidos* de mayor interés es la publicada, con introducción y notas, en Cátedra (Madrid, 1985) hoy en día agotada. Más accesible es la de Alianza Editorial (Madrid, 2006). Se pueden citar como estudios básicos:

Chao, Ramón, *Conversaciones con Alejo Carpentier*, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Obra utilísima, presentada en forma de entrevistas temáticas, que contiene una selección de declaraciones, artículos, conferencias, ensayos, etcétera del autor.

González Echevarría, Roberto, *Alejo Carpentier, el peregrino en su patria*, Gredos, Madrid, 2004.

Uno de los estudios más lúcidos y completos sobre la trayectoria intelectual y narrativa de Carpentier.

Müller-Bergh, Klaus, *Alejo Carpentier: estudio biográfico-crítico*, Las Américas Publishing, New-York, 1972.

Obra básica para el análisis de "*Los pasos perdidos*", novela en la que se centra el estudio.

Oviedo, José Miguel, "Las arquitecturas barrocas de Carpentier", en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Vol. III, pp. 507-527, Alianza Editorial, Madrid, 2004.

Capítulo que aborda de manera sintética y clara la biografía del escritor, el análisis de sus obras y las claves de su narrativa.

COMENTARIO DE TEXTO

Cuando la sombra de las piedras comenzó a espesarse, el doctor Montsalvatje nos trajo de la choza de los herbarios la más inesperada noticia: Mouche tiritaba de fiebre. Al salir de un sueño profundo, se había incorporado, delirando, para hundirse luego en una inconsciencia estremecida de temblores. Fray Pedro, autorizado por la

5 larga experiencia de sus andanzas, diagnosticó la crisis de paludismo -enfermedad a la cual, por lo demás, no se concedía gran importancia en estas regiones-. Se deslizaron comprimidos de quinina en la boca de la enferma, y quedó a su lado rezongando de rabia. A dos jornadas del término de mi encomienda, cuando hollábamos las

10 fronteras de lo desconocido y el ambiente se embellecía con la cercanía de posibles maravillas, tenía Mouche que haber caído así, estúpidamente, picada por un insecto que la eligiera a ella, la menos apta para soportar la enfermedad. En pocos días, una naturaleza fuerte, honda y dura, se había divertido en desarmarla, cansarla, afearla, quebrarla, asestándole, de pronto, el golpe de gracia. Me asombraba ante

15 la rapidez de la derrota, que era como un ejemplar desquite de lo cabal y auténtico. Mouche, aquí, era un personaje absurdo, sacado de un futuro en que el arcabuco¹ fuera sustituido por la alameda. Su tiempo, su época, eran otros. Para los que con nosotros convivían ahora, la fidelidad al varón, el respeto a los padres, la rectitud de proceder, la palabra dada, el honor que obligaba y las obligaciones que honraban,

20 eran valores constantes, eternos, insoslayables, que excluían toda posibilidad de discusión. Faltar a ciertas leyes era perder el derecho a la estimación ajena, aunque matar por hombría no fuese culpa mayor. Como en los más clásicos teatros, los personajes eran, en este gran escenario presente y real, los tallados en una pieza del Bueno y el Malo, la Esposa Ejemplar o la Amante Fiel, el Villano y el Amigo Leal, la Madre digna o indigna. Las canciones ribereñas cantaban, en décimas de romance,

25 la trágica historia de una esposa violada y muerta de vergüenza, y la fidelidad de la zamba² que durante diez años esperó el regreso de un marido a quien todos daban por comido de hormigas en lo más remoto de la selva. Era evidente que Mouche estaba de más en tal escenario, y yo debía reconocerlo así, a menos de renunciar a toda dignidad, desde que había sido avisado de su ida a la isla de Santa Prisca³,

30 en compañía del griego. Sin embargo, ahora que había sido derribada por la crisis palúdica, su regreso implicaba el mío; lo cual equivalía a renunciar a mi única obra,

¹ Arcabuco: Monte con vegetación muy espesa y cerrada.

² Zamba: Hija de negro e india o a la inversa.

³ Isla de Santa Prisca: También llamada, con sentido irónico (pág. 141), "San Priapo", esto es, del dios fálico griego, hijo de Diónisos y Afrodita, protector de la fertilidad. Corresponde el lugar a unas ruinas donde las parejas se recogían para fornicar.

a volver endeudado, con las manos vacías, avergonzado ante la sola persona cuya estimación me fuera preciosa -y todo por cumplir una tonta función de escolta junto a un ser que ahora aborrecía. Adivinando tal vez la causa de la tortura que debía reflejarse en mi semblante, Montsalvatje me trajo el más providencial alivio, diciendo
35 que no tendría inconveniente en llevarse a Mouche, mañana. La conduciría hasta donde pudiera aguardarme con toda comodidad: forzarla a seguir más adelante, débil como quedaría después del primer acceso, era poco menos que imposible. Ella no era mujer para tales andanzas. Anima, vágula, blándula⁴ -concluyó irónicamente.
40 Le respondí con un abrazo.

Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos*, capítulo tercero, XVII,
Alianza Editorial, Madrid, 2006, pp. 151-153.

El texto forma parte de la penúltima secuencia del capítulo III de la novela. La escena se desarrolla en mitad del viaje que constituye su eje. Los viajeros han accedido a una aldea ribereña del río Orinoco, lejos ya de la civilización moderna, donde habitan buscadores de oro y diamantes y están por adentrarse en el corazón de la selva americana. Mouche, la amante que acompaña al protagonista, ha ido mostrando la falsedad y ausencia de principios, así como la falta de vigor y entereza del mundo abandonado. Ello acaba de provocar un grave enfrentamiento con la mulata Rosario, su contrafigura, y la ha dejado finalmente postrada por la enfermedad. Con la mulata anudará el protagonista relaciones íntimas, rompiendo con su pasado, en esta misma secuencia y con ella proseguirá el viaje para, primero, hallar los instrumentos musicales que se le encomendó buscar y, segundo, la ciudad nueva donde convirán.

El texto recoge el momento en que el protagonista-narrador recibe la noticia de la enfermedad de su acompañante (1-8⁵). Interrumpe entonces su relato con una larga digresión (8-34) en la que, viendo cercana la consecución de sus objetivos y sintiendo al alcance maravillas desconocidas, considera por un lado la ineptitud de la mujer para soportar la dureza del

⁴ *Anima, vágula, blandula*: Primer verso de una oda fúnebre, escrita por el emperador Adriano (76-138 d.C.), cuyo texto continúa como sigue: “Animula vagula, blandula,/ Hospes comesque corporis,/ Quae nunc abibis in loca / Pallidula, rigida, nudula,/ Nec, ut solis, dabis iocos...”. Es decir, “Pequeña alma etérea, blanda, huésped y compañera del cuerpo, que marcharás ahora a lugares descoloridos, rígidos y tan desnudos, donde no has de hallar tus acostumbrados juegos...”.

⁵ Las cifras entre paréntesis remiten a líneas del texto.

mundo natural; por otro lado, el contraste entre el mundo artificial del que proceden y los valores tenazmente sostenidos por aquellos con quienes ahora comparten la vida; en fin, el sinsentido de una eventual permanencia de Mouche entre éstos. Entiende, por otra parte, la indignidad que supondría sostenerla y el peligro que para la consecución de sus planes representa su presencia. Rabioso ante la eventualidad de verse obligado a regresar, se le propone (34-40) que la mujer sea devuelta al punto de origen, lo que acepta regocijado.

Todo el fragmento, al igual que el resto de la novela, se encuentra sometido a la perspectiva que impone el narrador. Su presencia, marcada desde el principio (1) por el empleo de la primera persona en pronombres personales, verbos y determinantes, determina tanto el ritmo del relato, interrumpido por sus reflexiones y desprovisto de diálogos, como la selección y la forma de presentación de acontecimientos y personajes, que aparecen en función de cómo le afecten los unos, esto es, la enfermedad, las aventuras eróticas y la permanencia o marcha de su acompañante, o de cómo incidan los comportamientos sobre sus planes o sobre su propia estima. Su subjetividad se interpone entre la realidad y el lector y el mundo queda polarizado en una rígida dualidad que ordena espacio, tiempo y personajes de manera maniquea –“el Bueno y el Malo” (23)- según se inserten en uno u otro polo. El solemne simbolismo de la situación es resaltado por la precisión, variedad y carácter conceptual y simbólico del léxico, así como por frecuentes perífrasis, por la abundante adjetivación valorativa y por la complejidad de la sintaxis, marcada por incisos explicativos, hipérbatos, enumeraciones y yuxtaposiciones.

Se contraponen así en la realidad representada el nosotros, aquí y ahora repetidamente evocados, donde se sitúa el musicólogo, y el allá y entonces de donde proceden tanto Mouche como él mismo. A un lado se encuentra la “naturaleza fuerte, honda y dura” (12) que les rodea; al otro, el mundo de la moderna civilización urbana. Aquélla, constituida por realidades elementales –día y noche, piedras y selva, hombre y mujer, enfermedad y muerte- y regida por un orden primitivo y salvaje que implacablemente confronta a quienes la habitan con constantes riesgos procedentes incluso de mínimos seres vivos, insectos u hormigas, si bien exige una actitud recia que implica resignarse de manera estoica al fatal determinismo biológico (5-6), ofrece a cambio la integración honrosa (18) en una comunidad definida cabalmente por arquetipos fijos y “tallados” en un presente constante (22), evocados con mayúscula, que representan la permanencia

(19) de valores auténticos e incontestables (17, 18, 19). Lejos ha quedado la pretensión de sustituir ese mundo por el orden artificial de las alamedas urbanas (15-16), de cuya inconsistencia y falta de altura moral es muestra el comportamiento de Mouche, capaz de olvidar su dignidad y el compromiso con el narrador para irse, siguiendo sus caprichos, con el griego Yannes (27, 28, 29, 30).

Se muestra, por tanto, una realidad caracterizada por el contraste espacial y el enfrentamiento moral entre ambos mundos. El lazo que los une son las “andanzas”, el viaje hacia lo desconocido (9) donde se enmarca la acción del protagonista, impulsado por la voluntad de ser de manera auténtica. Pues el viaje es una etapa de transición que pone en tensión dramática a personajes cuyo nombre hace referencia simbólica a su aptitud o ineptitud para la empresa y a los que justamente se presenta como viajeros situados en uno u otro polo de la dualidad. Mouche –la mosca-, residuo de la ciudad abandonada, carece “estúpidamente” (10) de la fortaleza de cuerpo y de espíritu necesaria, como evidencia su enfermedad y ponen de relieve las palabras finales de Montsalvatje (35-36); por eso es “un personaje absurdo” (15), cuya falta de reciedumbre impone su vuelta al cómodo mundo (37) de donde procede. De ahí la “rabia” (8) del personaje central, quien se siente parte del colectivo de viajeros, como muestra el empleo reiterado de la primera persona plural, ante la posibilidad de tener que abandonar y que renunciar a incorporarse a la maravillosa belleza presentida y ansiada (9-10). Es un viaje dotado, por otra parte, de una esencial dimensión temporal desde la perspectiva impuesta por el narrador. Por eso, el hecho de que el relato aparezca como coetáneo a la acción, según indican de manera reiterativa los deicticos espaciales y temporales (6, 16, 19, 24, 36, 38), conlleva que el lector se vea transportado, con el narrador, al mundo intemporal del mito clásico (21, 22) y, al mismo tiempo, a la época de la conquista, a donde remiten tanto las “andanzas” de los personajes que lo acompañan –el herborizador Montsalvatje, el misionero Fray Pedro, el griego Yannes apasionado por la *Odisea* homérica-, como los romances cantados por los ribereños (24, 25). El viaje le ha llevado, en efecto, a un prodigioso remontarse en el tiempo. Es lógico, así, que el choque de Mouche con la dureza ambiental y con los valores de los pioneros que la rodean sea también de naturaleza temporal (16): pertenece a una época futura (15) sin relación con la que los viajeros viven.

La escisión entre ambos mundos aparece, en fin, estrechamente relacionada con la visión de la realidad como un inmenso escenario donde

cada hombre debe dar vida a un personaje, típica de Carpentier. Mouche, con duplicidad que le es propia, está representando papeles indecorosos, propios del llamado mundo civilizado, en el escenario de la selva; pero la falsedad y el adorno no tienen cabida en la teatralidad primitiva, que enlaza actor y espectador con los misterios básicos de la vida y donde no cabe distinción entre realidad y representación. Se trata de un “escenario presente y real” (22) donde la identidad individual se define por un papel determinado por las leyes naturales (20) y por las circunstancias (27-29) y donde las historias, “como en los más clásicos teatros” (21), son vividas y verdaderamente creídas, por lo que adquieren sentido trágico (26). Existe, pues, una relación mágica entre signo y significado y es, por eso, la misma naturaleza quien se complace “en desarmarla, cansarla, afearla, quebrarla” (12-13). Ocurre, además, que el yo constituye su identidad en la medida que actúa o no. De modo que si el musicólogo, por acompañar a Mouche en su vuelta, quedase relegado a una “función” de comparsa (33), perdería la oportunidad de crear su propia y “única obra” posible y, por ello, de adquirir nombre, del que aún carece, y honra (39-40). En definitiva, lo teatral no ha sido anulado por la marcha tierra adentro de los viajeros, sino que se ha establecido una radical separación entre teatro falso y teatro verdadero que impregna y distingue las actitudes de todos los personajes.

Resumiendo, el pasaje analizado recoge el hundimiento físico y moral, frente a la autenticidad primitiva del continente americano, de la primera amante del protagonista, así como la decisión de éste de proseguir el viaje sin ella. Pero la anécdota tiene sentido simbólico, pues muestra, por un lado, el contraste y enfrentamiento trágicos entre el mundo de la civilización urbana y el de la naturaleza virgen; por otro lado, el carácter maravilloso, desde una perspectiva espacial, temporal y moral, de la desconocida realidad por la que Carpentier se pronuncia, capaz de dotar de identidad cabal no sólo al protagonista, sino sobre todo a los seres que pueblan *Los pasos perdidos*, los habitantes de América.

MARIO VARGAS LLOSA

La ciudad y los perros (1963)

Victoriano Martín

EL AUTOR

Mario Vargas Llosa, hijo único de Ernesto y Dora, nace en Arequipa el 28 de marzo de 1936.

Los padres de Mario se habían separado poco antes de su nacimiento y su madre se refugió en la casa de sus abuelos paternos, donde nació él.

Al año de nacer, su abuelo es nombrado cónsul en Cochabamba, Bolivia, y hacia esa ciudad parte Mario donde va a pasar una infancia dorada como niño mimado y consentido hasta el año 1945 en que la familia se instala en Piura, lo que marca el fin de su infancia y el comienzo de una época más difícil.

En Piura estudia el primer año en los salesianos y como consecuencia de la reconciliación de sus padres se va a vivir a Lima donde sigue con los salesianos hasta 1949.

Tras un fracasado intento de ingreso a la Escuela Naval, por no tener la edad requerida, Mario entra al colegio Leoncio Prado en 1950. Este colegio, con fama de ser un colegio para muchachos difíciles, tenía rasgos de escuela militar y de reformatorio y su alumnado se componía desde chicos pobres de la sierra hasta muchachos difíciles de clase acomodada que llegaban allí enviados por las familias para tratar de corregir sus excesos.

Después de dos años en el Leoncio Prado deja el colegio para cursar su último año en Piura y trabajar como redactor del diario *La crónica*, y es allí que inicia a los 16 años su vida literaria con una obra teatral, *La huida del Inca*, inspirada en un tema indígena.

Cada vez intensifica más su actividad y su vocación literaria hasta que en 1958 gana un concurso organizado por la prestigiosa *Revue Française* con su relato *El desafío*. El premio es un viaje a Francia.

Durante un mes que pasa en París se hace la firme promesa de volver

y ese mismo año recibe una beca para la universidad de Madrid para hacer una tesis que nunca presentó. Allí pasa un año, y en vez de volver a Perú, tras la vaga promesa de un pariente suyo de conseguirle una beca para estudiar en París, se embarca para la capital francesa con el dinero que tenía para volver.

Pero desgraciadamente la prometida beca no llegó y tuvo que subsistir en París en medio de muchas penalidades y mediante todo tipo de trabajos.

Mientras tanto, y tras realizar un breve viaje a Perú, conoció a Carlos Barral que, impresionado por la lectura de *La ciudad y los perros*, le sugirió que la presentase al concurso de novela Biblioteca Breve de la editorial Seix Barral, cosa que finalmente hizo, bajo el título de *Los impostores*. Ganó el concurso por unanimidad, y finalmente, la novela que por entonces se titulaba *La morada del héroe*, se publicó en octubre de 1963 con el título definitivo de *La ciudad y los perros*. La obra tuvo una excepcional acogida y elevó a Vargas Llosa desde la oscuridad a la fama internacional.

Su primer hijo, Álvaro, nace en Lima y luego regresa a París desde donde muda su residencia a Londres en busca de tranquilidad para su labor creativa. Allí culmina *Los cachorros*, que publica en 1967 en Barcelona. Ese mismo año Mario alcanza en Caracas la apoteosis de su joven carrera literaria con el premio Rómulo Gallegos.

Su vida sigue en medio de innumerables viajes. Mientras, va gestando la novela ambientada en el “ochenio” en que el general Odría gobernó Perú y que aspiraba a ser una gran crónica política, histórica y social al modo de Balzac o Dickens y que tras alcanzar proporciones enormes, recortó, reestructuró y publicó en 1969 en Barcelona con la editorial Seix Barral bajo el título *Conversación en la Catedral*, que alude irónicamente a un mísero bar obrero de Lima que lleva este pomposo nombre.

En 1973 había publicado la novela *Pantaleón y las visitadoras*, novela dura y realista sobre la vida de los soldados en la selva. En *La guerra del fin del mundo* (1981) regresa al estilo de composición épica de su primera etapa. Es una rara incursión en el mundo sociopolítico del Brasil de fines del siglo XIX, siguiendo el modelo de gran reportaje establecido por Euclides da Cunha en *Os sertões*.

En la última porción de su obra narrativa, se entremezclan las novelas cuyo tema es esencialmente político *Historia de Mayta*, (1984), *Lituma en los Andes* (1993), con las más ligeras de corte detectivesco *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) o erótico *Elogio de la madrastra* (1988). En otra novela, *El*

hablador (1987) muestra un retorno al mundo de la selva, para contar una historia sobre identidades culturales y diferencias antropológicas.

Una importante porción de su obra ensayística puede leerse en *Contra viento y marea* (1983-1990). Sus memorias tituladas *El pez en el agua* (1993) presentan un gran recuento de su experiencia como frustrado candidato presidencial en las elecciones peruanas de 1990. *Los cuadernos de don Rigoberto* (1997), hace que el autor se introduzca en el mundo de la fantasía creadora y del erotismo.

Como novelas últimas tenemos: *La fiesta del chivo* (2000): La narración se extiende por tres décadas de la historia de La República Dominicana, desde el ascenso al poder en 1931 de Trujillo hasta el año de su muerte en 1961. *El paraíso en la otra esquina* (2003): Narra la historia de Flora Tristán y la de su nieto, el gran pintor Paul Gauguin. *Travesuras de la niña mala* (2006): La novela muestra la evolución de Vargas Llosa hacia temas de carácter erótico, llegando a describir escenas de contenido sexual bastante explícito.

Entre las más importantes distinciones que ha recibido, sólo entre las concedidas a la literatura en lengua española, figuran el premio Príncipe de Asturias (1986), compartido con Rafael Lapesa y el Cervantes (1994).

Teoría de la novela e influencias

En 1967 Mario Vargas Llosa gana el premio Rómulo Gallegos. En el acto de entrega del premio, pronuncia un discurso en el que traza una semblanza de la vida del poeta peruano Carlos Oquendo de Amat, muerto en la España de la guerra civil y símbolo del destino generalmente proscrito del escritor.

Dice Vargas Llosa en este discurso de recepción del premio, titulado *La literatura es fuego*: “La literatura contribuye al perfeccionamiento humano impidiendo el marasmo espiritual, la autosatisfacción, el inmovilismo, la parálisis humana, el reblandecimiento intelectual o moral”.

Aquí están las claves de la concepción novelística de Vargas Llosa. Este discurso causó una gran impresión. En él, Mario Vargas Llosa proclama la rebelión como razón de ser de cualquier escritor. Las fuentes de estas ideas radican en las teorías de Georges Bataille, que son la base de la novela “maldita” francesa.

Para Vargas Llosa el origen de la novela está en las novelas de caballería. Estas narraciones están exentas del didactismo imperante en la época y no tienen ninguna intención moral. El autor llama a estas novelas *totaliza-*

doras ya que pretenden captar la realidad a todos los niveles y la expresan desde todos los puntos de vista. Y destaca como un modelo ejemplar la novela *Tirant lo Blanc* del valenciano Joanot Martorell.

La teoría de *Los vasos comunicantes* que Vargas Llosa ha tomado de Flaubert, gran admirador también de las novelas de caballerías, nos ejemplifica muy bien sus ideas sobre la autonomía de los mundos de ficción. Esta técnica consiste en dos diálogos entremezclados, uno del presente narrativo y otro del pasado. Así, la realidad que se presenta incluye elementos míticos imaginativos y fantásticos.

Se puede decir que las ideas de Vargas Llosa sobre la novela, han sido matizadas y muchas veces rebatidas por diversos críticos, que señalan que *la disidencia crítica*, que es una característica del hombre en general, y que *la insurrección permanente*, de la que hablaba Vargas Llosa bajo las influencias de Sartre, afortunadamente no le han servido a nuestro autor para hacer propaganda.

LA CIUDAD Y LOS PERROS

Estructura y estilo. Técnicas y procedimientos narrativos

La técnica de Vargas Llosa es bastante conservadora. De hecho la elaborada estructura de la novela enmascara una historia que es en realidad bastante simple. El colegio Leoncio Prado es una escuela para chicos difíciles dirigida por militares. Los alumnos echan a suerte a quién le toca robar las preguntas para el examen de química. La suerte le asigna esta responsabilidad a Cava, *un serrano*. Durante el robo rompe un vidrio de la ventana y los superiores no permiten la salida de los cadetes hasta que aparezca el culpable. Uno de los cadetes, apodado "El Esclavo", desesperado por no poder ver a su novia revela la identidad del ladrón y Cava es expulsado de la escuela. El círculo de cadetes, liderado por el agresivo "Jaguar" sospecha que alguien les ha traicionado. Más tarde durante unas maniobras militares "El Esclavo" aparece muerto y las sospechas recaen en "El Jaguar", pero las autoridades de la escuela, preocupados por el prestigio del centro, dicen que todo ha sido un accidente. Alberto, que es el único amigo de "El Esclavo" en el centro se enfrenta a todos los demás y denuncia a sus superiores que el culpable de la muerte es "El Jaguar". Sin embargo las autoridades

se niegan a reabrir el caso y confirman la versión del accidente. Ellos saben que Alberto escribe historias pornográficas para sus compañeros y le chantajea para que se calle. Gamboa, el oficial que recibió la denuncia y el único que era respetado por los cadetes como un hombre íntegro, ve arruinada su carrera por culpa del incidente, y es destinado a una guarnición perdida en la montaña.

Siguiendo a Peter Standish en su precisa guía de lectura de la obra, podemos dividir la novela en tres partes: La primera incluye el robo, la expulsión de Cava y la muerte de "El Esclavo". La segunda se centra más en la psicología de los personajes principales y tiene como principal protagonista a "El Jaguar" que termina por perder la confianza del grupo en su enfrentamiento con Alberto. Esta parte termina con el traslado de Gamboa a un destino lejano en la sierra. La tercera parte está constituida por un breve pero importante epílogo.

La primera y segunda parte son similares en extensión y en estructura. Se componen de ocho capítulos cada una que a su vez están compuestos de pasajes breves, excepto en uno. Los pasajes están separados por espacios en blanco y generalmente suponen un cambio en la perspectiva y en el punto de vista del autor.

En el capítulo uno, el primer pasaje nos introduce directamente en la acción. Los cadetes están echando a suerte a quien le toca robar los exámenes. Hay un narrador omnisciente en tercera persona y se nos describe una acción en el presente de la ficción.

En el segundo pasaje aparece un flashback en la vida de Richi, que más tarde sabremos que es "El Esclavo". Hay diálogo y narración en pasado y el narrador sigue siendo omnisciente en tercera persona pero más próximo a la acción.

El pasaje tercero se abre con un monólogo de Alberto en presente. También interviene el autor omnisciente. Los recuerdos son parte de la experiencia del primero y los recuerdos del segundo. Es como si fuese un cameraman rodando desde el hombro de Alberto.

En el pasaje cuarto Alberto continúa siendo el personaje central, pero la cámara ya está más lejos de él. Es un flashback más distante del narrador que el primero.

En el quinto pasaje aparece el primer monólogo de "El Boa". Este es un personaje que refleja una especie de conciencia colectiva de los cadetes acerca de los aspectos más violentos y brutales de la vida en común, que se expresa con un léxico coloquial y vulgar y con una sintaxis dislocada. Está

en claro contraste con las formas más refinadas de Alberto.

El comienzo del segundo capítulo es una descripción general del autor y habla desde su punto de vista de algunos cadetes, especialmente de Alberto y de “El Esclavo” y refleja la dura vida del colegio y la formación de “El Círculo”, liderado por “El Jaguar” para defenderse de otros cadetes y de otros cursos.

A partir del capítulo tercero, la ciudad aparece más en la novela. Acompañamos a “El Esclavo”, “El Jaguar” y sobre todo a Alberto, a veces en forma de *flashback*, a paseos por diversas partes, y el autor aprovecha para contrastar la vida de la ciudad y la de la escuela, alternando diferentes pasajes referidos a cada uno de estos ámbitos.

A partir de aquí los capítulos se suceden con las técnicas ya reseñadas, alternando la ciudad y la escuela. Como la descripción de cada capítulo y pasaje sería demasiado extensa, vamos a establecer diferentes modelos dependiendo de los personajes implicados, sus actitudes y la función de la voz narradora.

Tipo A:

Alberto. A veces se expresa su punto de vista, otras veces observamos la acción que transcurre delante de él. El papel del narrador es cambiante pero se percibe claramente.

Tipo B:

Boa. Son monólogos consigo mismo de carácter sensual y a veces irracionales. El narrador está ausente, la audiencia es imprecisa o lejana y poseen un carácter terapéutico.

Tipo C:

Los cadetes vistos en conjunto por un narrador imparcial en tercera persona.

Tipo E:

Esclavo. Generalmente son *flashback*, los más conmovedores. Siempre está presente un narrador. Una (E) indica que su punto de vista no se expresa.

Tipo G:

Gamboa. Siempre observado con distancia por la tercera persona narradora, aunque a veces accede a sus pensamientos íntimos.

Tipo J:

Jaguar. El lector percibe sus monólogos desde su punto de vista y el narrador está ausente. Sin embargo, a diferencia de los de “El Boa”, estos monólogos son relatos perfectamente ordenados de experiencias que tuvieron lugar antes de su entrada en la academia.

Tipo T:

Teresa. La acción que se desarrolla en torno a ella es vista siempre de una manera distante, excepto cuando se entera de la muerte de “El Esclavo”. El narrador se mueve desde la distancia hasta la cercanía para expresar su punto de vista.

Para analizar todas las partes del libro siguiendo estos criterios anteriormente apuntados, podemos hacer este esquema:

| | | |
|----------|-----------|---------------------|
| Parte I | Capítulos | Pasajes |
| | I | C E A A B |
| | II | C A C C (E) C |
| | III | J B A B (E) |
| | IV | A T A T A A |
| | V | J C E C A A |
| | VI | (E) A |
| | VII | J B A B E |
| VIII | C | |
| Parte II | Capítulos | Pasajes |
| | I | B A J A E B A B (E) |
| | II | J C J C |
| | III | B T J A B A |
| | IV | B J A J G |
| | V | B G J C |
| | VI | A J A |
| | VII | G J A |
| | VIII | C G A |
| Epílogo | G A J | |

El epílogo merece una especial atención, especialmente por lo que concierne a la figura de “El Jaguar” y Teresa. Es a partir de aquí cuando podemos interpretar los monólogos sin identificar que aparecían en las partes

anteriores de la novela y que ahora podemos atribuir a “El Jaguar”. También sirve para subrayar la importancia de Teresa, centro de los monólogos y del amor de “El Jaguar” en los días previos a su ingreso en el Leoncio Prado, amada también por “El esclavo”, lo que desencadenará la delación, la expulsión de “El Cava” y finalmente su propia muerte, y también deseada por Alberto, quien finalmente la deja por otras chicas de más nivel social.

En el epílogo Vargas Llosa usa la técnica de “los vasos comunicantes”, donde se superponen tiempos, espacios y personajes en un mismo pasaje.

Personajes y temas

En la novela tenemos dos personajes-narradores en primera persona: “El Boa” y “El Jaguar”, Alberto es también casi un personaje-narrador, al menos en sus monólogos. Naturalmente el autor es el real narrador que está detrás de los tres, pero está en un plano exterior y el lector no se da cuenta de su existencia, excepto cuando actúa como un narrador explícito al expresar el sentimiento colectivo de los cadetes y en los pasajes que tratan de los oficiales, de Teresa, de los sentimientos de “El Esclavo” y muchos sobre Alberto. Hay por tanto cuatro voces narrativas de las que tres son personajes internos de la acción y por tanto debemos considerarlos como personajes estructuralmente importantes. También lo es “El Esclavo”, que aunque no es narrador es sin embargo un elemento esencial para el avance de la acción.

“El Esclavo”.- Es enviado a la escuela por su padre para fortalecer su carácter después de haber sido mimado por su madre. No está preparado para sobrevivir en ese mundo salvaje. Acosado por “El Jaguar” y defendido por Alberto es víctima de la lucha en que solo los más aptos sobreviven. Su verdadera identidad es solo percibida por sus compañeros después de su muerte.

“El Boa”.- Este personaje sí sobrevive en la Academia, pero no sabemos nada de él antes de entrar, excepto unas vagas referencias a un padre alcohólico, y tampoco aparece en el epílogo. El personaje es por tanto exclusivo de la vida del Colegio y destaca por la fuerza y la provocación de sus monólogos.

Alberto.- Personaje muy individualizado y protagonista, está presente de modos narrativos muy diversos: flashbacks objetivos y en tercera persona, monólogos interiores en primera y tercera persona y descripciones muy extensas en tercera persona.

Mediante la técnica de flashback se nos da un retrato muy pormenorizado de su familia de clase media, con un padre mujeriego y con una madre que busca consuelo en la religión y que mimó a su hijo.

“El Jaguar”.- Encarna el mito del machismo y la fuerza física. Domina a todos los cadetes que le temen por su fuerza e impone un duro código de conducta, que finalmente se va a volver contra él cuando el resto de los cadetes piensen que lo ha vulnerado al convertirse en “soplón”.

Teresa.- Es una víctima de sus circunstancias familiares. Es un personaje pasivo que tiene que aceptar su abandono y soportar el maltrato de sus familiares y de los hombres en general. Mantiene relaciones con los tres personajes más importantes de la novela.

Gamboa.- Simboliza la fe ciega en el sistema y al mismo tiempo el conflicto interior que se produce cuando se descubre que el sistema falla. Simboliza el dilema entre las convicciones morales profundas y la violación de esas normas para obtener un beneficio práctico y evitar el escándalo.

Se ha señalado por la crítica que *La ciudad y los perros* es una novela moral, y “El Jaguar” es una figura de referencia para comprender este sentido moral. Él denuncia que este mundo es una enorme trampa y que todo está falseado por la corrupción y tiene que enfrentarse a él, y aunque superficialmente pueda aparecer como un instrumento del mal, lo cierto es que va cambiando a través del desarrollo de la trama y se va reintegrando poco a poco al orden social.

Los nombres en la novela están ligados claramente al mundo animal y están cargados de simbolismo. Es una representación de la sociedad peruana en el colegio, visto como una jungla en la que los animales luchan por sobrevivir. Los cadetes nuevos son llamados “perros”, el mismo “Esclavo” tiene que hacer de “perro” en el rito de su iniciación, el coronel es visto como una gaviota, Pitaluga oculta su cabeza como una tortuga, “El Jaguar” es un gato acorralado, Alberto como un mono... y curiosamente los animales reales que aparecen en la obra están reflejados con cualidades humanas.

Las mujeres están vistas de manera superficial. Oscilan desde la figura respetable y protectora de la madre hasta las mujeres del burdel como un refugio fácil para los más bajos instintos.

Para concluir, es conveniente señalar una vez más que todo lo que se nos describe en la novela es una reelaboración de las propias experiencias del autor y su vida en Perú. El Leoncio Prado es un microcosmos racial y social del mundo exterior, regido por un régimen militar, como lo estuvo el

país durante gran parte de su reciente historia, que proyecta un profundo sentido de injusticia social que anula al individuo y hace conformista a la gente, lo que según algunos críticos convierte a esta novela en símbolo de un claro determinismo social.

Conclusión

De todo lo que hemos dicho hasta aquí, resulta evidente que los principios que mueven a Vargas Llosa en la descripción de la sociedad peruana que aparece en la novela, con la que se muestra evidentemente crítico, son principios literarios y no ideológicos.

Las diferentes perspectivas, sumadas, nos llevan a la verdad, ningún individuo aislado está en posesión del significado completo de los hechos, como dice Jean Paul Sartre: "... notre problème technique est de trouver une orchestration des consciences qui nous permette de rendre la pluridimensionalité de l'évènement. De plus, en renonçant à la fiction du narrateur tout-connaissant, nous avons assumé l'obligation de supprimer les intermédiaires entre le lecteur et les subjectivités-point de vue de nos personnages".

Para concluir podemos decir que, a pesar de que el autor mismo ha reconocido que *La ciudad y los perros* no es una novela totalmente conseguida, ésta sobrepasa los límites de una mera descripción de realismo crudo y tremendista y nos deja entrever el auténtico predominio de lo literario, la intención artística del autor, y su ideal insobornable de materializar la autonomía del mundo novelesco por encima de la figura del autor.

BIBLIOGRAFIA

Martín, J. L., *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Gredos, Madrid, 1979.

Oviedo. J. M.,

Mario Vargas Llosa, Taurus, Madrid, 1981.

Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad, Barral Editores, Barcelona, 1977.

Standish, P., *Vargas Llosa. La ciudad y los perros. Critical guide to spanish texts*, Tàmesis books, Valencia, 1983.

COMENTARIO DE TEXTO

Unos instantes después del toque de diana, Alberto, sin abrir los ojos todavía, piensa: "hoy es la salida". Alguien dice: "son las seis menos cuarto. Hay que apedrear a ese maldito". La cuadra queda de nuevo en silencio. Abre los ojos: por las ventanas entra a la habitación una luz indecisa, gris. "Los sábados debía salir sol.- Se abre la puerta del baño. Alberto ve la cara pálida del Esclavo: las literas lo degüellan a medida que avanza. Está peinado y afeitado. "Se levanta antes de la diana para llegar primero a la fila", piensa Alberto. Cierra los ojos. Siente que el Esclavo se detiene junto a su cama y le toca el hombro. Entreabre los ojos: la cabeza del Esclavo culmina un cuerpo esquelético, devorado por el pijama azul.

- 10 - Está de turno el teniente Gamboa.
 - Ya sé - responde Alberto- Tengo tiempo.
 - Bueno - dice el Esclavo- Creí que estabas durmiendo.

Esboza una sonrisa y se aleja. "Quiere ser mi amigo", piensa Alberto. Vuelve a cerrar los ojos y queda tenso: el pavimento de la calle Diego Ferré brilla por la humedad; las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno; un joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield. "juro que hoy iré donde las polillas."

- 15 -¡Siete minutos! - grita Vallano, a voz en cuello, desde la puerta de la cuadra. Hay una conmoción. Las literas están oxidadas y chirrían; las puertas de los armarios crujen; los tacones de los botines martillan la loza; al rozarse o chocar, los cuerpos despiden un rumor sordo; pero las blasfemias y los juramentos prevalecen sobre cualquier otro ruido, como lenguas de fuego entre el humo. Sucesivos, ametrallados por una garganta colectiva, los insultos no son, sin embargo, precisos: apuntan a blancos abstractos como Dios, el oficial y la madre y los cadetes parecen recurrir a ellos más por su música que su significado.

Alberto salta de la cama, se pone las medias y los botines, todavía sin cordones. Maldice. Cuando termina de pasarlos, la mayor parte de los cadetes ha tendido su cama y empieza a vestirse. -"¡Esclavo!, grita Vallano. Cántame algo. Me gusta oírte mientras me lavo." - "Imaginaria, brama Arróspide. Me han robado un cordón. Eres responsable." "Te quedarás consignado, cabrón." "Ha sido el Esclavo, dice alguien. Juro. Yo lo vi..." "Hay que denunciarlo al capitán, propone Vallano. No queremos ladrones en la cuadra." "¡Ay!, dice una voz quebrada. La negrita tiene miedo a los ladrones." "Ay, ay" cantan varios. "Ay, ay, ay" aúlla la cuadra entera. "Todos son unos hijos de puta", afirma Vallano. Y sale, dando un portazo. Alberto está vestido. Corre al baño. En el lavatorio contiguo, el Jaguar termina de peinar-se.

- Necesito cincuenta puntos de Química - dice Alberto, la boca llena de pasta de dientes

- ¿Cuánto?

40 - Te jalarán, poeta - El Jaguar se mira en el espejo y trata en vano de apaciguar sus cabellos: las púas, rubias y obstinadas, se enderezan tras el peine- No tenemos el examen. No fuimos.

-¿No consiguieron el examen?

- Nones. Ni siquiera intentamos.

45 Suena el silbato. El hirviente zumbido que brota de los baños y de las cuerdas aumenta y se desvanece de golpe. La voz del teniente Gamboa surge desde el patio, como un trueno:

-¡Brigadieres, tomen los tres últimos!

Mario Vargas Llosa, *La ciudad y los perros*, Seix Barral, Barcelona, 1983.

Localización

El fragmento se sitúa en la primera parte del libro, en el pasaje segundo del segundo capítulo. Esta parte del libro se compone de ocho capítulos sin título, cada uno con una serie desigual de pasajes. El capítulo segundo está compuesto por seis pasajes. Transcurre íntegramente en el colegio y nos describe de manera bastante realista y cruda las relaciones entre los internos y la disciplina rígida que impera en el centro. Queda claro el liderazgo de “El Jaguar” y la sumisión absoluta de “El Esclavo”. También aparece la figura de Alberto, “El Poeta”, al que algunos han señalado como un desdoblamiento del autor y que escribe cartas para sus compañeros a cambio de otros favores.

En el resto del capítulo tenemos también alusiones al robo de los exámenes, que será descubierto y que condicionará la mayoría de los hechos fundamentales de la novela.

Contenido. Resumen

El fragmento comienza con las reflexiones de Alberto momentos después del toque de diana. Es interrumpido por algunas voces que se oyen a su alrededor. Abre los ojos y ve a “El Esclavo” al que contempla de manera indulgente y comprende los esfuerzos que hace por ser su amigo. Mientras

tanto su pensamiento se va fuera del colegio hacia la ciudad y al barrio donde vive.

Sus pensamientos son ahora interrumpidos bruscamente por la voz de un cadete que anuncia la inminencia de la formación y de pronto todo se acelera, se oyen una serie de ruidos sordos y voces confusas. En medio de todo este movimiento febril se oyen las exclamaciones y acusaciones de varios cadetes bromeando, insultando, lanzando exabruptos y desafíos, lo cual es acogido con alborozo por los demás que responden en un improvisado coro festivo.

Al final del fragmento Alberto pide a “El Jaguar” que le facilite algunas preguntas del examen de Química que se supone que han robado y éste niega tener en su poder las preguntas. El capítulo termina con la voz autoritaria del teniente Gamboa amenazando a los cadetes que lleguen los últimos a la formación.

Tema y ejes temáticos

El tema central es la descripción del mundo tumultuoso y áspero del colegio que ensalza a los más fuertes y destruye a los más débiles.

Como ejes temáticos se pueden señalar el contraste entre el ambiente cerrado y violento del colegio y el mundo evocado de la ciudad, más amable y familiar.

También está apuntado el tema de la autoridad, simbolizada por la voz contundente de Gamboa en contraste con el desorden anterior.

Estructura

Se pueden distinguir cinco partes:

1ª. Líneas 1-13. Alberto abre los ojos a la realidad de un nuevo día. Lo hace de manera suave, como si se resistiera a enfrentarse a la realidad que lo espera. La figura amiga e indigente de “El Esclavo”, ya aseado y preparado para salir, le merece unas reflexiones compasivas.

2ª. Líneas 13-17. La tranquilidad sugerida por el pasaje anterior se profundiza con un cambio espacial. Alberto evoca de manera casi poética las calles de su barrio, en contraste con el ambiente duro en el que se encuentra

3ª. Líneas 18-36. Alberto es sacado bruscamente de sus ensoñaciones y se encuentra cara a cara con la dura realidad. Tiene que lanzarse al mundo

exterior en medio de un frenesí de gritos, voces e insultos, y darse prisa para no ser castigado.

4ª. Líneas 37-44. En medio de la confusión anterior, ya en un tono más reposado hay un diálogo entre Alberto y “El Jaguar” en el que el primero le pide que le facilite las preguntas del examen de Química, y el último niega tenerlas. Hecho que tendrá bastante trascendencia, ya que el descubrimiento del robo acarreará el castigo de los cadetes y la delación de “El Esclavo”.

5ª. Líneas 45-48. La aparición de Gamboa marca el final del fragmento. Aparece la única figura con verdadera autoridad moral dentro del estamento militar y al que los cadetes respetan.

Personajes

Alberto es el principal personaje del fragmento. Se inicia con unas reflexiones suyas acerca de su vida pasada que añora. Vemos como Alberto se aleja en cierta medida del ambiente de violencia simbolizado por “El Jaguar”. Es capaz de comprender la indefensión en que se encuentra “El Esclavo”.

Pero lo que define fundamentalmente a Alberto frente a otros compañeros, “El Jaguar” en especial, es que sabe que la vida en el colegio es un accidente para él. Tiene otro mundo que le espera y al que se evade frecuentemente mediante el pensamiento. Es un mundo burgués confortable y lleno de posibilidades simbolizado por ese *“joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield.”*

Y como personaje final, tenemos a Gamboa. Sólo pronuncia la frase final que sirve para cerrar el fragmento en un tono categórico e implacable. Es el único entre los oficiales que muestra cierta coherencia con los valores en los que cree y su manera de actuar.

También aparecen otros cadetes en el fragmento: Vallano, Arróspide y voces anónimas y otras que cantan en coro. Simbolizan el ambiente colectivo espontáneo y primitivo que encubre las diversas individualidades de los cadetes y que son como un mosaico étnico-social de la sociedad peruana.

Narrador

La acción en este fragmento está en manos de un narrador omnisciente, y ocasionalmente se aproxima al punto de vista de un personaje particu-

lar, en este caso Alberto. A veces se expresa su punto de vista, otras veces observamos la acción que transcurre delante de él. El papel del narrador es cambiante pero se percibe claramente.

La narración se alterna con diálogos que focalizan la atención en diversos personajes: “El Esclavo,” Vallano, “El Jaguar” y Gamboa.

Relación entre el contenido y la forma

1ª parte.

El comienzo del segundo capítulo es una descripción general del narrador omnisciente. El capítulo habla, desde su punto de vista, de algunos cadetes, especialmente de Alberto y de “El Esclavo” y refleja la dura vida del colegio y la formación de “El Círculo”, liderado por “El Jaguar” para defenderse de otros cadetes y de otros cursos. El presente fragmento nos introduce paulatinamente en el ambiente del colegio. Es una continuación del primer pasaje que describe con un cierto tono evocador y poético del amanecer en el colegio.

El despertar de Alberto es lento. Primero hay una referencia concreta al momento en que se desarrolla la acción: “Unos instantes después del toque de diana”, y enseguida aparece la voz interior de Alberto en estilo directo: “Alberto, sin abrir los ojos todavía, piensa: «hoy es la salida»”, estilo directo que se repite para informarnos sobre otras voces exteriores que se oyen: “Alguien dice: «son las seis menos cuarto. Hay que apedrear a ese maldito»”. Y tras este breve intervalo se retoma de nuevo la voz del narrador que recupera el tono descriptivo en un doble plano: a) Descripción del ambiente exterior mediante sustantivos y adjetivos de color, una personificación y de nuevo el pensamiento de Alberto, esta vez sin verbo de lengua: “La cuadra queda de nuevo en silencio. Abre los ojos: por las ventanas entra a la habitación una luz indecisa, gris. «Los sábados debía salir sol.»” y b) descripción de la apariencia física de “El Esclavo”, que Alberto nos ofrece entre sueños, bajo la intermediación del narrador, que aquí está muy próximo. Es una descripción que se nos antoja una especie de prolepsis, ya que anticipa su muerte, mediante palabras como “pálido”, “degüellan”, “esquelético”, “devorado”, en frases que requieren un sujeto personal y que aquí curiosamente aparecen en oraciones con sujetos cosificados: Se abre la puerta del baño. Alberto ve la cara pálida del Esclavo: las literas lo degüellan a medida que avanza...Entreabre los

ojos: la cabeza del Esclavo culmina un cuerpo esquelético, devorado por el pijama azul.

Esta primera parte termina con un diálogo breve entre Alberto y “El Esclavo” donde éste le avisa para que no se duerma y no sea castigado y se cierra con una frase en estilo directo que revela el pensamiento protector de Alberto respecto a “El Esclavo”.

-“Está de turno el teniente...”

“...Esboza una sonrisa y se aleja. «Quiere ser mi amigo», piensa Alberto.”

2ª parte

En esta segunda parte hay un desplazamiento espacial a través del pensamiento de Alberto. Es un tono evocador en contraste con el anterior. Todo queda sugerido por un cerrar de ojos para apartarse de la cruda realidad, que se intensifica incluso en el aspecto físico: *Vuelve a cerrar los ojos y queda tenso*: y entonces es otro lugar el que aparece, mucho más amable y vinculado con su origen social. Además aparecen nombres de calles que contribuyen a hacer más intensa la evocación: “el pavimento de la calle Diego Ferré brilla por la humedad; las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno”; Y al final él se ve a sí mismo encarnado en alguien elegante que camina por esa calle y que fuma una marca de cigarrillo norteamericano y termina lanzando un exabrupto mediante el vulgarismo *polillas*, que nos devuelve de nuevo a la realidad.

3ª parte

En este apartado el fragmento llega a su climax de agitación. Tras el breve paréntesis del apartado anterior, el presente del colegio se impone violentamente. La sintaxis es predominantemente paratáctica con abundantes yuxtaposiciones y predominio de oraciones coordinadas, sobre todo al principio. El campo léxico está marcado por el ruido estridente y la violencia “- «¡Siete minutos!» - grita Vallano, a voz en cuello, desde la puerta de la cuadra. Hay una conmoción. Las literas están oxidadas y chirrían; las puertas de los armarios crujen; los tacones de los botines...”

Hay comparaciones: “como lenguas de fuego entre el humo. Sucesivos, ametrallados por una garganta colectiva...” Se pone de relieve el carácter

irracional del fragmento subrayando el carácter ritual del lenguaje por encima de su significado objetivo: los insultos no son, sin embargo, precisos: apuntan a blancos abstractos como Dios, el oficial y la madre y los cadetes parecen recurrir a ellos más por su música que su significado...

En la segunda mitad de esta parte aparece ya claramente el estilo directo y son los mismos cadetes los que hablan en confusión. Aparece la función apelativa, los vulgarismos y las onomatopeyas. Abundan también los epítetos y continúa el campo semántico referido al ruido y la confusión: “Alberto salta de la cama, se pone las medias y los botines, todavía sin cordones. Maldice. Cuando termina de pasarlos... La negrita tiene miedo a los ladrones. «Ay, ay» cantan varios. «Ay, ay, ay...»”

4ª parte

Aquí se establece un breve paréntesis que nos saca del maremagnum anterior y la acción se focaliza en el diálogo que Alberto mantiene con el Jaguar. Es un cruce rápido de palabras en medio de sus rutinas de aseo diario. Alberto habla claro y directo y usa un tono interrogativo y seco, mientras que “El Jaguar” contesta al principio con evasivas y usa un lenguaje más coloquial.

“- Te jalarán, poeta... - Nones. Ni siquiera intentamos”.

La descripción física del Jaguar corre pareja con su dureza mental, es una personificación de su carácter indómito y violento mediante epítetos y estructuras bimembres: “El Jaguar se mira en el espejo y trata en vano de apaciguar sus cabellos: las púas, rubias y obstinadas, se enderezan tras el peine”.

La conclusión es contundente, predominan las oraciones negativas que revelan la firmeza del carácter del Jaguar y su voluntad clara de no dejar la mínima sospecha en un tema que después se revelará trascendente en la trama, como es el robo de los exámenes: “No tenemos el examen”. “No fuimos...”. “Nones. Ni siquiera intentamos”.

5ª parte

En esta parte final el cambio de tono es patente. Por una parte continuamos en el mismo campo semántico anterior del ruido y la violencia, pero esta vez procede de un ámbito que simboliza la autoridad y el orden. La sintaxis es precisa, oraciones simples y coordinadas. Esta vez no son voces ni rumores ni insultos, es el silbato el que suena, símbolo de la autori-

dad: “Suena el silbato...” y al instante se produce un silencio: “El hirviente zumbido que brota de los baños y de las cuadras aumenta y se desvanece de golpe”. El teniente Gamboa, temido y respetado por los cadetes, es el que lo toca. Su voz símbolo de autoridad viene puesta de relieve mediante una comparación: “La voz del teniente Gamboa surge desde el patio, como un trueno...”

Inmediatamente aparece el estilo directo, la orden y la amenaza puesta de relieve mediante la función apelativa: “-¡Brigadieres, tomen los tres últimos!”, que acaba con el tumulto y el ruido de la primera parte. Es en definitiva el ruido y la violencia de la autoridad quien acaba con el ruido y la violencia espontánea de los cadetes.

Conclusión

El fragmento sirve como una breve síntesis de los conflictos, personajes, clases y estamentos sociales que van a enfrentarse en este libro y también de los dos espacios esenciales que van a aparecer en la trama de la novela. Por una parte tenemos el mundo de los cadetes, y dentro de este las diferentes fuerzas que se enfrentan: víctima y verdugo, “El Esclavo” y “El Jaguar”, y Alberto como elemento intermediario entre ambos, y también el teniente Gamboa, símbolo de la disciplina, contra la dirección de la escuela y los intereses hipócritas de sus superiores. Y por otra parte, aunque en un tono más difuso y evocador, el mundo al que pertenecen fuera de la escuela militar. En este caso se recuerda el mundo pequeño burgués del que procede Alberto, al que retornará una vez cumplido el duro trámite de la escuela militar. Estos dos ámbitos son claves en todo el desarrollo de la novela, y tenemos que interpretar los hechos que suceden en función de estas claves que nos vienen delimitadas en la estructura narrativa.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Crónica de una muerte anunciada (1981)

Jorge Molero

EL AUTOR

Gabriel José García Márquez nació el 6 de marzo de 1927 en Aracataca, Colombia, hijo de Gabriel Eligio García Martínez y Luisa Santiago Márquez Iguarán. Es el mayor de los 11 hijos que tuvo el matrimonio. La madre era hija del coronel Nicolás Ricardo Márquez Mejía, quien se oponía al matrimonio de su hija con Gabriel Eligio, joven telegrafista. De modo que la alejó del pretendiente, quien no obstante pudo comunicarse con ella a través del telégrafo. Las peripecias del noviazgo de sus padres nutrieron parte de la novela *El amor en los tiempos del cólera* (1985).

Los padres al casarse se instalaron en Riohacha, pero Luisa Santiago fue a dar a luz a Aracataca y dejó a Gabriel, que sería conocido familiarmente como *Gabito*, en casa de sus padres. Así, la infancia del futuro escritor transcurrirá en casa de sus abuelos, cuidado por su abuela Tranquilina y por sus tres tías e instruido por su abuelo. Como el propio escritor confiesa en su obra *Vivir para contarla* (2002), las historias de sus abuelos fueron el caldo de cultivo imprescindible para su formación de escritor.

En 1934 los padres se instalan en Aracataca y es cuando Gabito toma conciencia de la figura paterna; tan sólo unos años antes lo había hecho con su madre. En 1936 los padres se trasladan a Sucre y en 1940 lo envían a estudiar bachillerato al colegio jesuita de San José, en Barranquilla.

En enero de 1943 obtuvo una beca y pudo así continuar sus estudios de bachillerato en el Liceo Nacional de Varones de Zipaquirá, a 50 kilómetros de la capital de Colombia. Durante los cuatro años que permaneció allí realizó varios viajes por el río Magdalena para visitar a su familia. En uno de estos viajes a Sucre conoce a Mercedes Barcha, su futura esposa.

En diciembre de 1946 inicia sus estudios de Derecho en Bogotá. Más que la carrera de Derecho, le interesaron entonces las lecturas literarias,

entre las que destacan los autores clásicos españoles, así como Rubén Darío y Pablo Neruda. Descubre a Kafka, cuya influencia se deja sentir en los primeros relatos publicados, “La tercera resignación” y “Eva está dentro de su gato”, ambos recogidos en su libro *Ojos de perro azul* (1974).

En 1948 muere asesinado el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, cerca de la pensión en la que García Márquez se alojaba. Tal asesinato produjo una serie de insurrecciones que pronto se conocieron con el nombre de *el Bogotazo*.

Gabo y su hermano Luis Enrique se trasladan ese año a Cartagena de Indias donde él reinicia segundo curso de Derecho (carrera que nunca llegó a terminar) y trabaja en el periódico *El Universal*. A finales de 1949 se instala en Barranquilla y trabaja en el periódico *El Heraldo* con su famosa columna “La jirafa”. Con sus amigos del Grupo de Barranquilla funda en 1950 la revista *Crónica*.

A principios de 1954 se trasladó a Bogotá para trabajar en el periódico *El Espectador*, donde escribió críticas de cine y reportajes. Uno de ellos fue “La verdad sobre mi aventura”, un relato en catorce entregas sobre el naufragio de la Marina de Guerra colombiana Luis Alejandro Velasco, que años después se reeditaría en libro con el título *Relato de un naufragio* (1970). La revelación de las verdaderas causas del naufragio (el exceso de mercancía de contrabando) le acarrió a García Márquez y a su periódico represalias políticas del régimen militar de Gustavo Rojas Pinilla, lo que aceleró poco después su salida del país: en 1955 *El Espectador* lo envió como corresponsal a Europa.

Su encuentro con Europa fue en Ginebra, donde estuvo sólo una semana, pero la ciudad le inspiró el primero de los *Doce cuentos peregrinos* (1992). De Ginebra viajó a Italia y luego a París, donde compuso *La mala hora* (1962) y *El coronel no tiene quien le escriba* (1961). Durante el verano de 1957 viajó a Alemania Oriental, Hungría y la URSS en compañía de sus amigos Plinio Apuleyo y Luis Villar.

El 21 de marzo de 1958 se casa en Barranquilla con su novia de toda la vida, Mercedes Barcha Pardo, con quien tendría dos hijos: Rodrigo, nacido en Bogotá el 24 de agosto de 1959, y Gonzalo, que nacería en México el 16 de abril de 1962.

Tras el triunfo de la revolución cubana el 1 de enero de 1959, García Márquez viajó a La Habana invitado por Fidel Castro. Regresa a Bogotá como corresponsal de la agencia de noticias *Prensa Latina*, creada por la Cuba revolucionaria.

En 1961 viajó a México, donde permanecerá varios años. Allí compuso su primer guión cinematográfico, *El gallo de oro*, basado en un cuento de Juan Rulfo, con quien traba una profunda amistad, y también su novela más famosa, *Cien años de soledad* (1967).

Tras un viaje para disfrutar del éxito por varias ciudades latinoamericanas, Buenos Aires, Caracas, Bogotá y Lima, se trasladó a Barcelona con su familia. Allí escribió *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira y de su abuela desalmada* (1972) y *El otoño del patriarca* (1975).

Al término de esta novela se trasladó de nuevo a México y fijó aquí su residencia, con estancias alternativas en Barcelona, París, La Habana, Bogotá y Cartagena de Indias. Declara que no escribirá más novelas mientras no caiga la dictadura de Pinochet, por lo que se dedica de lleno al periodismo. Quizás por ello la novela siguiente lleva en su título la palabra “crónica”, pues será *Crónica de una muerte anunciada*, publicada en 1981.

En 1982 se le concede el Premio Nobel de Literatura, que recoge en Estocolmo el mes de diciembre.

García Márquez seguirá con su actividad literaria. Así, aparece en 1985 su novela *El amor en los tiempos del cólera*, y en 1989, *El general en su laberinto*.

En 1991 decide instalarse en Colombia. En 1992 es operado de un tumor en el pulmón. Ese mismo año se publica su libro de relatos *Doce cuentos peregrinos*. En 1999 ingresa en una clínica privada de Bogotá donde se confirman sus problemas de salud, que finalmente supera.

En 2002 publica su libro autobiográfico *Vivir para contarla* y en 2004 aparece su última novela hasta el momento, *Memoria de mis putas tristes*.

El 22 marzo de 2008 celebró sus bodas de oro con Mercedes Barcha.

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA¹

Introducción

El propio García Márquez ha dicho en una entrevista: “No hay ni una sola línea en ninguno de mis libros que no tenga su origen en un hecho

¹ NOTA ACLARATORIA: El trabajo que sigue no es sólo un estudio sobre la novela *Crónica de una muerte anunciada*, sino que pretende ser también una ayuda para el trabajo del alumno. Por ello en ciertos apartados se proponen algunas actividades.

real". Y desde luego *Crónica de una muerte anunciada* lo confirma. En 1951 se casaron Margarita Chica Salas y Miguel Reyes Palencia, en Sucre, donde a la sazón vivían los padres del escritor. En la noche de bodas, el novio devolvió a la novia a su familia porque no era virgen. Al poco tiempo, Víctor Chica Salas daba muerte a Cayetano Gentile Chimento, al parecer causante de la desgracia de la esposa repudiada. García Márquez pensó escribir antes una novela sobre la cuestión, pero no lo hizo sino mucho tiempo después, parece que por haberle prometido a su madre que no la escribiría mientras viviera algún protagonista de la tragedia.

Estructura de la novela

La estructura externa es muy sencilla: la novela se divide en cinco partes o capítulos sin título ni número y de extensión más o menos similar.

En cuanto a la estructura interna, el narrador-cronista nos enfrenta a un verdadero rompecabezas que irá desvelando a base de avances y retrocesos de la acción debido a que va mezclando sus propias impresiones y recuerdos con los testimonios de distintos personajes y con la información que le proporcionan algunos documentos: el sumario del juicio y el informe de la autopsia sobre todo, y también las cartas que le escribe su madre.

Cada capítulo se estructura en torno a un elemento –un personaje o un suceso- y luego se completa con otros detalles circunstanciales.

- Una posible actividad sería realizar un breve resumen de cada capítulo.

Así, podríamos comprobar que los acontecimientos no se narran según un orden cronológico. Por tanto, no existe identidad entre "historia" y "narración". Pero a pesar de todo se puede considerar *Crónica de una muerte anunciada* como una novela de estructura circular: en la primera frase ya se nos dice que a Santiago Nasar lo iban a matar y en la última lo vemos morir: "Después entró en su casa por la puerta trasera, que estaba abierta desde las seis, y se derrumbó de bruces en la cocina".

En la novela se pueden señalar también dos líneas de fuerza, una principal y otra secundaria, perfectamente entrelazadas. La principal es la muerte de Santiago Nasar, y la secundaria la relación entre Ángela Vicario y Bayardo San Román.

El eje estructurador de toda la novela es en realidad la muerte del protagonista que, por otro lado, se anuncia al lector desde la primera frase del

relato y se confirma al final del primer capítulo. Pero a pesar de que aparentemente se elimina así toda posibilidad de suspense, éste en realidad no se pierde porque no sólo –y como decía el autor– el lector así puede descansar de la intriga y dedicarse con calma a saber qué pasó, sino que durante la lectura el lector experimenta la angustia por no poder detener el crimen y nunca pierde la esperanza de que éste no se cometa. Por otro lado, nunca se sabrá si la acusación de Ángela Vicario es verdadera o falsa.

Que la muerte de S. Nasar es el elemento estructurante se aprecia también en que los capítulos se abren con una frase a modo de *incipit* relacionada con el crimen. Así, el capítulo I, “El día que lo iban a matar...”; cap. II, “Bayardo San Román, el hombre que devolvió a la esposa...”; cap. III, “El abogado sustentó la tesis del homicidio en legítima defensa del honor”; cap. IV, “Los estragos de los cuchillos fueron apenas un principio de la autopsia inclemente” y el capítulo V, cuya frase resumen está casi al principio, “Ninguno de nosotros podía seguir viviendo sin saber con exactitud cuál era el sitio que le había asignado la fatalidad”.

En cuanto a la otra línea de fuerza, la historia de amor entre Ángela y Bayardo, en la novela se aprecia que tiene un desarrollo extenso y un desenlace, que se produce en el capítulo IV con la vuelta de Bayardo San Román al cabo de los años.

Narrador y técnica narrativa

Desde el principio aparece un narrador en primera persona que domina y conduce el relato –“me dijo Plácida Linero, su madre”–, y desde el principio también queda clara su situación: es un cronista-investigador que ha vuelto al pueblo con la idea de esclarecer unos hechos acaecidos hace 27 años, que él también vivió. Este narrador-testigo es un personaje más de la novela.

- Como actividad, cabría señalar todas aquellas referencias personales, familiares, del narrador que permitan claramente identificarlo.

El narrador tratará de responder a tres preguntas esenciales para reconstruir la historia: ¿Por qué mataron a Santiago Nasar? ¿Fue éste realmente culpable de la acusación de Ángela Vicario? ¿Por qué nadie impidió el crimen? Esta doble condición de narrador y personaje le hace pasar de primera persona testigo a tercera persona omnisciente. Es primera persona

cuando habla de sus vivencias como amigo de Santiago Nasar o reproduce sus propios recuerdos, y es tercera persona cuando cuenta lo que le dijeron los muchos testigos a los que entrevistó o lo que leyó en los documentos oficiales del caso.

Estas diversas posturas o puntos de vista del narrador confieren un fuerte perspectivismo al relato en tanto que la visión de los hechos se nos presenta no sólo a través de esta doble óptica, sino también de la de los demás personajes (protagonistas y testigos de los hechos cuyas declaraciones a veces coinciden y otras no). Y esto es esencial sobre todo porque las informaciones de estos personajes se recogen desde la óptica de los entrevistados y no del narrador.

Se han señalado semejanzas de la novela que estudiamos con la crónica histórica, con el reportaje o la crónica periodísticos, con la novela policíaca y con la tragedia.

Con la crónica histórica comparte la base real. Con el reportaje y la crónica periodística comparte la labor de documentación y las entrevistas realizadas a los testigos de los hechos.

La obra se podría relacionar también con la novela policíaca porque el autor intenta explicar un suceso, el crimen, que la investigación oficial no aclaró del todo en su momento.

Se han señalado algunos elementos de *Crónica de una muerte anunciada* cercanos a la tragedia griega, como la transgresión que debe ser castigada, la inocencia de la víctima, el sacrificio atroz y el destino fatal. No falta el coro propio de toda tragedia: el pueblo, que, aquí, toma posiciones en la plaza para presenciar el crimen.

Personajes

Entre los más de los ochenta personajes que se citan, cobran especial relevancia por su importancia cinco: Santiago Nasar, que es el protagonista ya que la novela gira sobre todo en torno a la reconstrucción de su muerte; Ángela Vicario y Bayardo San Román, quienes ocupan gran parte del relato, y los hermanos Pedro y Pablo Vicario. Es esencial también el personaje de Pura Vicario, quien encarna muy bien ese matriarcado caribeño dentro del machismo exacerbado, pues es ella la que educa a sus hijos de acuerdo con los valores más recalcitrantes y tradicionales del patriarcado. En torno a la familia Vicario hay a veces cierta ironía a través de los nombres de sus miembros, como el de Ángela (“Tiene el nombre bien puesto”, dirá Bayardo

cuando la ve por primera vez, y luego ocasionará su desgracia) o los nombres evangélicos de Poncio, el padre, y de Pedro y Pablo, en alusión a los apóstoles.

También son importantes por la función que cumplen como representantes de poderes de la sociedad el coronel Lorenzo Aponte, alcalde del pueblo, y el padre Amador, párroco, que acentúa la importancia que tiene la religión en esa zona caribeña, claramente sugerida por la alusión a otro personaje que apenas si aparece pero de gran trascendencia, como es el obispo. También son importantes Victoria Guzmán, la criada, y su hija, Divina Flor, quienes conocían las amenazas que se cernían sobre su patrón, Santiago Nasar, y no le avisaron del peligro; y la madre de Santiago Nasar, Plácida Linero.

- Como actividad, se podría proponer que se dividiera a los personajes en dos grupos, los que querían evitar el crimen y los que no querían hacerlo, y explicar por qué.

Temas

Uno de los grandes temas de la novela es el del honor, que podría explicar no sólo por qué se cometió el crimen sino también por qué no se pudo evitar.

El honor, la honra

El tema del honor es realmente el desencadenante de la tragedia. Este código popular del honor está tan absolutamente aceptado que nadie en el pueblo lo cuestiona. Cuando la misma noche de la boda, Bayardo San Román devuelve la novia a su familia por no ser virgen, de hecho está sentenciando a alguien a muerte, pues se le va a aplicar el código de honor vigente en el pueblo: la honra sólo se restaura con la muerte. De ahí que el ofensor, Santiago Nasar, deba ser castigado y parece que todo el mundo lo acepta.

Pero, si tenemos en cuenta que, con el paso del tiempo, los novios separados tras la noche de bodas volverán a juntarse para siempre, el código del honor aparece absurdo tanto en el rechazo por parte del novio como en la venganza consumada por parte de la familia afrentada. Y desde esta óptica se puede decir que una de las tesis de la novela es que el paso del tiempo convierte un crimen consumado por cuestiones de honra en algo

absurdo, de modo que la comunidad que lo permite se ensucia con la ruindad de sus propias normas, incapaz de superar los códigos ancestrales con valores más humanos.

La fatalidad

Otro de los temas esenciales de la novela es el de la fatalidad, entendida aquí como un cúmulo de circunstancias fortuitas y muchas veces incomprensibles que hicieron que el crimen se llevara a cabo.

- Un buen ejercicio sería enumerar los elementos propios de la fatalidad o que sirven de presagios de la muerte de Santiago Nasar.

La muerte

Como hemos dicho, la muerte de Santiago Nasar es el *leit motiv* de la novela. La muerte se anuncia desde el principio y la muerte cierra la novela; la muerte se rodea además de presagios y ocupa las descripciones más barrocas como son la autopsia y el crimen; la muerte provoca en el lector la ansiedad constante de querer prevenir al protagonista y hasta el final no pierde la esperanza de que alguien lo salve; la muerte es la que señala con el dedo la indiferencia de la colectividad; y la muerte aporta también la ironía de que el protagonista -y el narrador- sea el único que ignora la tragedia que lo amenaza.

Altanería

La novela se abre con la cita de una cancioncilla de Gil Vicente: “La caza de amor / es de altanería”. Con esta cita el autor quiere establecer una comparación entre la caza de cetrería y la conquista amorosa.

Que la altanería se relaciona con Bayardo San Román es algo evidente. Lo que cabe preguntarse ahora es si Santiago Nasar es o no altanero. Aquí hemos de valernos de las sutilizas del autor, que utiliza a lo largo del relato una calculada ambigüedad con respecto a los temas más espinosos. Aunque el joven aparece rodeado sobre todo con la aureola de víctima, que puede anular todas las demás percepciones, hay una serie de indicios que conviene analizar. Santiago Nasar también es rico, y le gusta y practica la caza de altanería, literal, porque tiene halcones. Pero además, la altanería, concebida como soberbia, se relaciona con Nasar no sólo a través del simbolismo de la cetrería sino también a través de imágenes como “gavilán pollero” y “las garras del boyardo”.

- Hay más elementos relacionados con este punto. Por ello, se podrían proponer varias actividades, como la búsqueda del poema al que pertenecen los versos iniciales y el establecimiento de los rasgos de Bayardo San Román y de Santiago Nasar que parezcan altaneros. También, cómo pudo contribuir la posible altanería de Santiago Nasar a su muerte.
- Y en relación con todo ello, otra actividad sería preparar un debate sobre el tema siguiente: ¿Es Ángela Vicario la persona más culpable del crimen o es también una víctima?

Tiempo y espacio

El suceso real en el que se inspira la novela ocurrió en 1951, que sería el tiempo externo. El tiempo interno es muy curioso porque abarca diferentes épocas, muchas de ellas indeterminadas. Y este tiempo está también en relación con el narrador, según que sea primera persona testigo o narrador omnisciente, entrevistador de testigos en diferentes épocas, o lector del sumario.

- Tomando como referencia el elemento estructurante de la narración, la muerte de Santiago Nasar, y en concreto el momento en que se abre la novela, el lunes a las 5.30 de la mañana, se podría proponer como actividad completar el esquema temporal siguiente:

1. Acontecimientos anteriores y remotos. Por ejemplo, cuando el padre de Santiago Nasar llegó al pueblo...
2. Acontecimientos anteriores y cercanos.
3. Lunes aciago de febrero.
4. Sucesos cercanos y posteriores.
5. Sucesos posteriores y remotos. Por ejemplo, la conversación que tiene el narrador con Ángela Vicario a los 23 años del crimen.

En cuanto al espacio, hemos de decir que no hay demasiadas descripciones detalladas de los lugares donde se desarrolla la acción. Hay dos elementos del pueblo que son los que más se describen: la casa de Santiago Nasar y la plaza. La plaza es donde se celebra la fiesta de la boda y donde sucede el crimen. También hay leves descripciones del pueblo, o más bien, de su entorno (caribeño, puerto del río, colina de la casa Xius).

A pesar de todo, la atmósfera, por así decirlo, está muy bien descrita.

Se citan varios ambientes –la tienda de Clotilde, el matadero, la casa de los Vicario...- de los que a veces sólo se nos aportan pinceladas, pero suficientes para imaginarnos el espacio.

Estilo

Como rasgo característico del autor, *Crónica de una muerte anunciada* rezuma un fino humor que atenúa el melodrama y el sensacionalismo. De ahí que encontremos una aguda ironía a lo largo de la novela y, sobre todo, en aquellas escenas que resultan más dramáticas y barrocas –por lo excesivo de la descripción de elementos, en este caso cruentos-, como son el momento de la autopsia y del crimen. Hay algunos elementos de humor que suponen un contraste con lo que se describe o narra y provocan una tenue sonrisa, como el hecho de que se encuentre en la autopsia la medalla que Santiago se tragó a la edad de cuatro años; la misma fatalidad, motor de la trama, no tendría sentido sin su enlace con el humor, puesto que resulta fácil adoptar una actitud irónica ante el cúmulo de casualidades e infortunios que ayudan al triunfo de esta fatalidad inevitable que impide avisar de su destino a la víctima, Santiago Nasar, casi el único en no enterarse de la muerte anunciada, su propia muerte.

García Márquez utiliza una serie de *topoi* en su novela, como el de la “caza de amor”, que desarrolla el eje secreto de la narración sugerido desde la cita inicial. Otro cliché es el que da origen a la narración, muy usado por el Nobel colombiano: el sueño profético equivocado. Este motivo se desarrolla aquí relacionado con el agua –la lluvia-, que puede ser tanto origen de la vida como de la muerte. En la novela es la madre de la víctima quien comete un grave error de interpretación: el sueño de Santiago Nasar, en el que aparecían un bosque y una llovizna “tierna”, anunciaba en realidad la muerte del joven, pero su madre lo lee como señal de vida.

Como rasgos lingüísticos más significativos, el autor utiliza algunos recursos que intensifican el drama, como la hipérbole (“le asestó la única cuchillada en el lomo, y un chorro de sangre a alta presión le empapó la camisa”) y la reiteración (“No más que lo andamos buscando para matarlo”; “lo están buscando para matarlo”; “a un costado de la iglesia, donde estaban los dos hombres que esperaban para matarlo”).

Debido a la ruptura de la narración lineal, se utiliza mucho la técnica del flash-back, lo que le permite ir añadiendo datos a los episodios hasta completar la trama.

Hay algunos rasgos del llamado realismo mágico que pueden apreciarse en la novela. Si bien aquí –quizás porque la novela se titula *crónica*– no aparece la fusión entre lo real y lo maravilloso (es decir, no hay irrupción del milagro en lo cotidiano: no se observa cómo fantasmas, ángeles, aparecidos y seres ficticios conviven con los seres reales; se toman como naturales estas circunstancias maravillosas), sí apreciamos otros rasgos de estilo, como lo **desmesurado**, lo **heterogéneo** y lo **neobarroco**.

Podríamos decir que la desmesura es una de las características de la novela. Como ejemplos podríamos citar en primer lugar la muerte del protagonista, descrita con cierta exageración para subrayar la necesidad de venganza y de recuperación del honor perdido; también el hecho de que nadie avise a la víctima de su muerte inminente; los fastos de la boda, la descripción de la autopsia; o la desesperación de Ángela por reconquistar el amor de Bayardo, al que le envía unas dos mil cartas. Otras exageraciones propias de aquel mundo son las siguientes: el hecho de que una bala atravesara la plaza del pueblo y convirtiera en polvo de yeso a una imagen de un santo de la iglesia; el pueblo al que se traslada Ángela Vicario, cuyo único problema eran las noches de mareas altas porque los retretes se desbordaban y los pescados aparecían dando saltos en los dormitorios.

Lo heterogéneo se manifiesta en la mezcla y convivencia de paisajes, civilizaciones, razas. En *Crónica de una muerte anunciada* lo heterogéneo se apresa en el contraste entre los caribeños, mayoría del pueblo, y la comunidad árabe a la que pertenece la familia Nasar.

Lo neobarroco se aprecia en la profusa adjetivación, la acumulación, el claroscuro, la exuberancia temática, como la llegada del obispo, la boda, el asesinato de Santiago Nasar, la historia de sus padres, la historia de los gemelos o de Bayardo y Ángela.

BIBLIOGRAFÍA

Cobo Borda, J. G., *À la reencontre de García Márquez*, Éditions Espaces 34, Montpellier, 2000.

Oliveira Castro, M. S. de, *La lengua ladina de García Márquez*, Tayrona editores, Bogotá, 2007.

Ploetz, D., *Gabriel García Márquez*, Edaf, Madrid, 2004.

COMENTARIO DE TEXTO

Pertenecían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos. Santiago Nasar era demasiado altivo para fijarse en ella. “Tu prima la boba”, me decía, cuando tenía que mencionarla. Además, como decíamos entonces, él era un gavilán pollero. Andaba solo, igual que su padre, cortándole el cogollo a
5 cuanta doncella sin rumbo empezaba a despuntar por esos montes, pero nunca se le conoció dentro del pueblo otra relación distinta de la convencional que mantenía con Flora Miguel, y de la tormentosa que lo enloqueció durante catorce meses con María Alejandrina Cervantes. La versión más corriente, tal vez por ser la más perversa, era que Ángela Vicario estaba protegiendo a alguien a quien de veras
10 amaba, y había escogido el nombre de Santiago Nasar porque nunca pensó que sus hermanos se atreverían contra él. Yo mismo traté de arrancarle esta verdad cuando la visité por segunda vez con todos mis argumentos en orden, pero ella apenas si levantó la vista del bordado para rebatirlos.

-Ya no le des más vueltas, primo -me dijo-. Fue él.

15 Todo lo demás lo contó sin reticencias, hasta el desastre de la noche de bodas. Contó que sus amigos la habían adiestrado para que emborrachara al esposo en la cama hasta que perdiera el sentido, que aparentara más vergüenza de la que sintiera para que él apagara la luz, que se hiciera un lavado drástico de aguas de alumbre para fingir la virginidad, y que manchara la sábana con mercurio cromo para que
20 pudiera exhibirla al día siguiente en su patio de recién casada. Sólo dos cosas no tuvieron en cuenta sus coberteras: la excepcional resistencia de bebedor de Bayardo San Román, y la decencia pura que Ángela Vicario llevaba escondida dentro de la estolidez impuesta por su madre. “No hice nada de lo que me dijeron -me dijo-, porque mientras más lo pensaba más me daba cuenta de que todo aquello era una
25 porquería que no se le podía hacer a nadie, y menos al pobre hombre que había tenido la mala suerte de casarse conmigo”. De modo que se dejó desnudar sin reservas en el dormitorio iluminado, a salvo ya de todos los miedos aprendidos que le habían malogrado la vida. “Fue muy fácil -me dijo-, porque estaba resuelta a morir”.

La verdad es que hablaba de su desventura sin ningún pudor para disimular
30 la otra desventura, la verdadera, que le abrasaba las entrañas. Nadie hubiera sospechado siquiera, hasta que ella se decidió a contármelo, que Bayardo San Román estaba en su vida para siempre desde que la llevó de regreso a su casa. Fue un golpe de gracia. “De pronto, cuando mamá empezó a pegarme, empecé a acordarme de él”, me dijo. Los puñetazos le dolían menos porque sabía que eran por él. Siguió
35 pensando en él con un cierto asombro de sí misma cuando sollozaba tumbada en el sofá del comedor. “No lloraba por los golpes ni por nada de lo que había pasado -me

dijo- : lloraba por él". Seguía pensando en él mientras su madre le ponía compresas de árnica en la cara, y más aún cuando oyó la gritería en la calle y las campanas de incendio en la torre, y su madre entró a decirle que ahora podía dormir, pues lo peor había pasado.

Gabriel García Márquez, *Crónica de una muerte anunciada*, Mondadori, Madrid, 1991, pp. 90 a 92.

El texto se sitúa en el capítulo IV. Al cabo de 23 años, el narrador visita a Ángela Vicario retirada en su casa de la Guajira, donde se lleva a cabo la entrevista que recoge el texto. Después, la propia Ángela le contará al narrador que, tras su enamoramiento obsesivo por Bayardo, nunca pudo olvidarlo y le escribió miles de cartas, hasta que el novio regresó para quedarse.

Aquí, el narrador habla de las diferencias insalvables de Santiago Nasar y Ángela Vicario, e incluso alude a la infravaloración de Santiago por la muchacha. Aboga por la versión más general de que Ángela mintió en su momento para proteger a alguien. Pero al ser interrogada ahora, ella reafirma que fue Santiago. Y le cuenta luego al narrador que no hizo caso de los consejos de sus amigas para ocultar su falta la noche de bodas, por lo que Bayardo la devolvió a su familia. Su madre la golpeó y a medida que lo hacía, Ángela comenzó a enamorarse perdidamente de él.

En el texto se aprecian tres partes. La primera se centra en la posibilidad de que Santiago Nasar no fuera el causante de la deshonra de Ángela Vicario, aunque ella lo reafirme después, al cabo del tiempo; la segunda recoge los consejos de las amigas de Ángela Vicario para que enmascarara la virginidad perdida, lo cual ella no hizo por propia dignidad; en la tercera, Ángela cuenta su obstinado enamoramiento por Bayardo San Román.

Si se tiene en cuenta la novela y su dinámica, el tema podría ser el de la duda y la incertidumbre, en el sentido de que jamás se aclarará al lector –y este sería quizás el momento adecuado para ello– si Ángela mintió o no al acusar a Santiago Nasar como el causante de su desgracia.

Otras ideas que se aprecian en el texto son:

A. Las diferencias que existían entre los dos protagonistas, como apoyo a la tesis de la inocencia de Santiago Nasar.

B. La sexualidad femenina, tratada con respecto al machismo del hombre, la virginidad de la novia y la honra familiar.

Aquí se cuenta la devolución de la novia por parte de su esposo. Y sí lo hace es porque ella no es virgen. Su familia tendrá que lavar la deshonra matando al ofensor. Lo que se denuncia en la novela es el machismo del hombre y el concepto de virginidad de la novia que la sociedad latino-caribeña sigue considerando como virtudes. El papel de la honra se une intrincadamente a estas virtudes dudosas, y, juntos, estos elementos resultan un desastre para todos. Es evidente que el autor castiga a la sociedad por seguir con estas tradiciones. Y como ejemplo lo absurdo del crimen de Santiago Nasar, pues los novios se vuelven a unir con el paso del tiempo.

C. El amor, pero tratado desde la perspectiva peculiar de García Márquez. Aquí, como en otras obras de García Márquez –*El amor en los tiempos del cólera*, por ejemplo- se ve una interpretación del amor que revela que sólo es accesible con mucha pena y muchísimo esfuerzo. Recordemos que Ángela cuenta más tarde que al sentir los golpes de su madre comenzó a enamorarse realmente de Bayardo San Román. Así los golpes, la muerte de Santiago, y la separación de los esposos concluyen con la reconciliación de estos unos veintitrés años más tarde.

En el texto aparecen directamente dos personajes, el narrador y Ángela Vicario. Pero se citan tres más: la madre de Ángela, Santiago Nasar y Bayardo.

El narrador no sólo se muestra como investigador que va recogiendo el contenido de las entrevistas sino como un personaje más que conoce a los otros. Como a lo largo de toda la novela, no quiere opinar sobre lo acaecido y va dejando una serie de pistas para que el lector saque sus propias conclusiones.

Ángela Vicario es el personaje central de este fragmento. Aparece rodeada de notas aparentemente opuestas, pues tal y como la ve Santiago no es más que una muchacha boba y poco interesante, lo cual el narrador parece atribuir más bien a la educación recibida. Pero en sus declaraciones vemos a una mujer llena de entereza y de integridad. No

obstante, en el asunto de Santiago Nasar no se muestra demasiado elocuente, y eso resulta ambiguo y poco claro. Y esta ambigüedad aún se refuerza si recordamos otros pasajes de la novela y los versos iniciales de la cancioncilla que abre el libro: “La caza de amor es de altanería”. No es, por tanto, una mujer tan simple como a primera vista pudiera parecer, pues no olvidemos que ha sido ella quien ha desencadenado la tragedia.

El texto seleccionado desarrolla un episodio transcendental de la novela, no sólo por los datos que revela Ángela de sí misma, sino porque el lector pierde toda esperanza de que la verdad acerca del verdadero causante de su desgracia se desvele.

El fragmento se abre con una confirmación tajante de la diferencia entre ambos personajes, Santiago y Ángela, “Perteneían a dos mundos divergentes. Nadie los vio nunca juntos, y mucho menos solos”. Se acumulan los indefinidos, en función de pronombre, “Nadie”, o adverbio, “nunca, mucho menos”, que parecen eliminar toda duda al respecto.

El narrador parece inclinarse por la inocencia del muerto, como sugiere con la expresión metafórica “arrancarle esta verdad”. El narrador es como si quisiera dar por buena esa versión. Y de ahí también que en su testimonio de investigador introduce alguna valoración para confirmarlo: “pero ella apenas si levantó la vista del bordado para rebatirlos”. Parecería, pues, que asistimos a la constatación ansiada de la falsedad de la declaración de Ángela y de que, por tanto, el crimen no sólo era injusto como cualquier crimen, sino aún más porque el protagonista fue acusado falsamente.

Pero la descripción que el narrador hace de Santiago Nasar deja algún margen a la probabilidad, como se apunta en las metáforas: “era un gavilán pollero”, “cortándole el cogollo a cuanta doncella [...] empezaba a despuntar...”. De ahí que la reafirmación, en estilo directo, de la propia Ángela Vicario, acentúen la ambigüedad: “Ya no le des más vueltas, primo... Fue él”.

Es muy significativa la frase que abre el siguiente párrafo, “Todo lo demás lo contó sin reticencias”. Se establece así un contraste entre la parquedad de palabras de Ángela en lo que toca al crimen, cuya aclaración es, en definitiva, móvil e interés central de la novela, y la abundancia de detalles que aporta sobre el antes, el durante y el después de la noche de bodas.

Por ejemplo, la larga enumeración de proposiciones subordinadas

finales, introducidas todas ellas por “que” salvo la primera, “para que”, y con las que da a conocer los consejos que recibió Ángela Vicario para ocultar la pérdida de su virginidad: “para que emborrachara al esposo..., que aparentara más vergüenza..., que se hiciera un lavado... y que manchara la sábana”. Además, dentro de cada subordinada aparece a su vez otra, esta vez introducida por “para que” o “para”: “para que él apagara la luz..., para fingir la virginidad..., para que pudiera exhibir...”.

Pero se produce también un contraste entre la finalidad de los consejos y la realidad de los acontecimientos, totalmente contrarias. Si tenemos en cuenta que un tipo de ironía es la que existe cuando hay una disparidad absoluta entre las intenciones y los resultados, no cabe duda de que aquí asistimos a una muestra de ello, pues al final, la integridad de Ángela Vicario impedirá la superchería, -aunque dé origen, en cambio, a la tragedia-.

En la tercera parte, asistimos al enamoramiento de Ángela por Bayardo San Román. El inicio del enamoramiento se expresa con una poliptoton de perífrasis verbales incoativas que marcan el contraste entre los golpes y el amor: “empezó a pegarme... empecé a acordarme de él”.

Esta anécdota, dramática en sí misma por la seriedad y la crueldad de los acontecimientos, está marcada por la fina ironía de García Márquez, con la cual consigue que se produzca un distanciamiento del lector. Recordemos que la escena de los golpes que la madre propina a su hija viene introducida por la frase “Fue un golpe de gracia”.

En estilo directo, Ángela muestra su obsesión amorosa (no exenta de cierta rebeldía como apreciamos en el contraste entre los golpes y el enamoramiento) por Bayardo a través de la repetición del pronombre personal de tercera persona: “acordarme de él”; “eran por él”; “siguió pensando en él”; “lloraba por él”; “seguía pensando en él”.

Finalmente, hemos de aludir al papel de la madre, sobre la que se arroja también toda la deshonra, y que, de acuerdo con el concepto social de la misma, no tiene una reacción comprensiva hacia su hija, y de ahí los golpes que le da, ni tan siquiera se interesa por la muerte de Santiago como ser humano cuando las campanas repican. Está más obcecada por la deshonra familiar que ella sufre que por el dolor de su hija o por la muerte de un joven.

Concluiremos destacando que el texto es un episodio central desde el punto de vista narrativo porque el lector asiste con interés y curiosidad para intentar descubrir la verdad de la declaración de Ángela Vicario, que

fue el resorte que inició el drama y que causó la tragedia. Pero nada se descubre.

Ángela es un personaje que evoluciona a lo largo de la novela, pues vemos que debajo de su aparente estulticia se esconde una gran rebeldía. Se muestra contradictoria, pues si en la noche de bodas no quiso engañar a Bayardo, podría haber descubierto su verdad antes de la ceremonia.

Formalmente hemos de destacar el léxico ladino de García Márquez, “gavilán pollero”, metáforas coloquiales, “arrancarle esta verdad”, “abrasaba las entrañas”, abundancia de proposiciones subordinadas, y la sabia combinación de narración y del estilo directo intercalado.

Y no olvidemos la fina ironía marquiana, típica de toda su novelística y que aquí la vemos tan sutilmente aparecer.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| Presentación | 7 |
| La narrativa española desde la guerra civil hasta la Transición | |
| La novela española anterior a 1975 | 13 |
| <i>Rosa Gutiérrez</i> | |
| Carmen Laforet. Nada (1945) | 19 |
| <i>Agustí Arquer</i> | |
| Miguel Delibes. El camino (1950) | 37 |
| <i>Ana de Miguel</i> | |
| La narrativa española a partir de 1975 | |
| La narrativa española a partir de 1975 | 57 |
| <i>José Sánchez Pedrosa</i> | |
| Eduardo Mendoza. La verdad sobre el caso Savolta (1975) | 67 |
| <i>Marcial Ramírez</i> | |
| Antonio Muñoz Molina. Beltenebros (1989) | 87 |
| <i>Xose Antonio Pérez Bouza</i> | |
| Javier Cercas. Soldados de Salamina (2001) | 103 |
| <i>José Sánchez Pedrosa</i> | |
| La narrativa hispanoamericana en el siglo XX | |
| La narrativa hispanoamericana en el siglo XX | 123 |
| <i>Rosa Gutiérrez</i> | |
| Alejo Carpentier. Los pasos perdidos (1953) | 135 |
| <i>José Luis del Castillo</i> | |
| Mario Vargas Llosa. La ciudad y los perros (1962) | 151 |
| <i>Victoriano Martín</i> | |
| Gabriel García Márquez. Crónica de una muerte anunciada (1981) | 169 |
| <i>Jorge Molero</i> | |

