

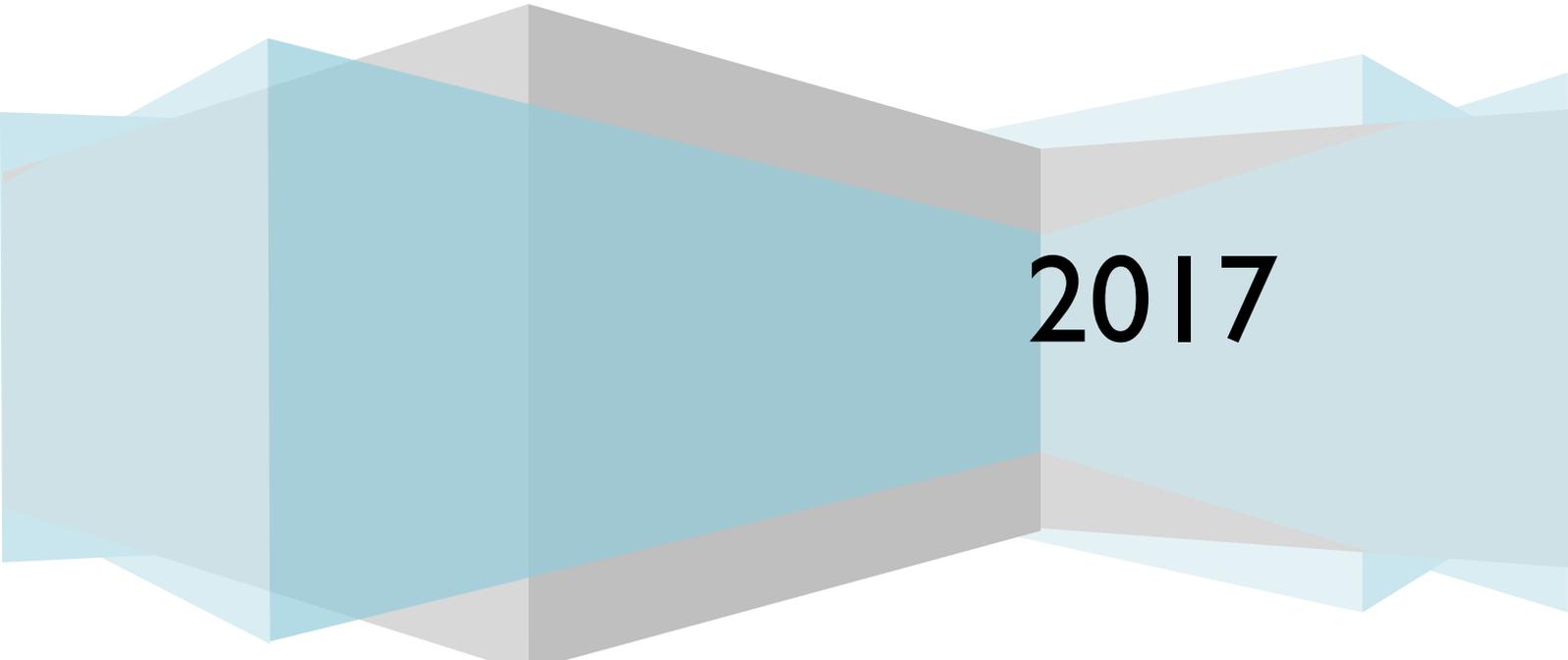
Secciones Españolas Internacionales en Francia

Prueba oral de Literatura

Baccalauréat Option Internationale

Guías para la defensa oral de los textos

Lengua y Literatura españolas



2017

Contenido

ORAL N° 1. Fernando Fernán Gómez. SIE Lyon	3
ORAL N° 2. Fernando Fernán Gómez. SIE Estrasburgo	9
ORAL N° 3. Mario Vargas Llosa. SIE Toulouse	19
ORAL N° 4. Mario Vargas Llosa. SIE Valbonne-Nice	29
ORAL N° 7. Pablo Neruda. SIE Brest	38
ORAL N° 9. Miguel Delibes. SIE Ferney-Voltaire	42
ORAL N° 10. Miguel Delibes. SIE Grenoble	53
ORAL N° 11. Javier Cercas. SIE Montpellier	63
ORAL N° 12. Javier Cercas. SIE San Juan de Luz.....	77
ANEXO. Textos propuestos para la convocatoria 2017.....	85

ORAL N° 1. Fernando Fernán Gómez. SIE Lyon

“¡María! ¿Ya está la sopa?”. Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).

1. Localizar el texto brevemente: cuadro V, 1ª Parte, introduciendo al autor: detalles esenciales son su faceta como escritor, actor y director de cine, premios literarios, ingreso en la RAE.
2. Contexto histórico y literario: hablar del teatro desde la posguerra hasta nuestros días, autor y obra: situamos en su año de producción (1977), lo que significó, el éxito de crítica y público y analizamos someramente su argumento, estructura y temas clave.
3. ¿Qué se puede tratar en el contexto? Tendencias y autores más importantes, con especial atención al tratamiento de la guerra civil :
 - 1) Años 40: **evasión y humor**. Comedia de salón. Destacan Mihura y Jardiel Poncela (Tres sombreros de copa)- Autores en el exilio: Max Aub y Alejandro Casona. Se evita hablar de la guerra civil, fuerte censura.
 - 2) Años 50: teatro **existencialista y social**. Detenerse en Buero Vallejo y citar algunas obras y etapas. Tratamiento de la guerra civil: punto de inflexión con el estreno de El Tragaluz, donde se aborda el tema de las consecuencias en el seno de una familia dividida en dos bandos: perdedores y acomodados. Fuerte dimensión moral del teatro de Buero. Otros autores: Alfonso Sastre (Escuadra hacia la muerte, de 1953, donde reflexiona sobre el sentido de la existencia en el hipotético marco de una tercera guerra mundial) y Lauro Olmo (La Camisa, en el que aborda el tema de la emigración en 1963).
 - 3) Años 60 y 70: teatro **experimental**: La Fundación de Buero Vallejo (efectos de inmersión); teatro comercial: Ana Diosdado, Antonio Gala, etc. Fernando Arrabal, teatro surrealista. En los últimos años del franquismo, nacimiento del **“teatro independiente”**. Bajo este rótulo se engloban **grupos** como “Los Goliardos”, “Tábano” “Teatro libre” de Madrid; “Els joglars”, “Els Comediants” y “Fura dels Baus” en Barcelona; “Aquelarre”, en Bilbao, etc. Alusión a la falta de libertades en un contexto de censura más relajado, frecuentemente de manera metafórica.
 - 4) A partir de 1975: **Crisis de espectadores** (competencia tv y cine). Creación de instituciones teatrales que dependen de instancias oficiales, tanto del estado como de las comunidades autónomas o municipios: en 1978 se creó el Centro Dramático Nacional y la Compañía Nacional de Teatro Clásico.
 - a. Francisco Nieva Aunque escribe obras de teatro desde los años cincuenta, no las ve representadas de forma regular hasta después de la muerte de Franco. En su teatro va a caminar por la senda de lo surrealista, lo onírico, lo fantástico y lo imaginativo.
 - b. Otros autores de esta época: costumbrismo en José Luis Alonso de Santos:” Bajarse al moro” de 1985 ; Fernando Fernán Gómez: “Las

bicicletas son para el verano”; José Sanchís Sinisterra : “¡Ay, Carmela! de 1985, estrenada en 1987. Esta última supuso un hito: tratamiento más trágico que Las Bicicletas... y representa un abierto homenaje a las brigadas internacionales que vinieron a combatir al franquismo. Su éxito de crítica y público, igual que la obra de Fernán Gómez, propició sendas adaptaciones al cine y puso de manifiesto el interés recobrado en aquella época por el tema de la guerra civil.

- 5) Actualmente, el tema sigue tratándose en el teatro, al abrigo del interés por la memoria histórica. Las nuevas generaciones de dramaturgos, muy lejos ya de los hechos, no dudan en emplear un tono humorístico y abrir vías nuevas, como el musical: “Hendaya, el musical: cuando Adolfo encontró a Paco”(Pepe Macías y Carla Guimarães, 2015,), sobre la famosa entrevista entre Hitler y Franco en 1940.

4. Comentario del texto:

El fragmento propuesto para el análisis pertenece sin duda a la primera parte. Diversos indicios nos lo muestran: el hecho de que todavía esté María, la criada, que, como sabemos, será despedida en el cuadro VII de la primera parte; todavía no han sufrido los bombardeos (¿“pero aquí, como van a venir a bombardear?” , dice Doña Dolores) ni las penurias ligadas a la escasez de víveres (recordemos que, al principio de este acto, Doña Dolores y María hacen acopio de víveres para hacer frente a una posible escasez, que ellas creen pasajera). Por último, la incertidumbre en torno a las instrucciones a seguir para evitar el peligro, demuestran una escasa experiencia sobre la materia, al contrario de lo que veremos en la segunda parte, cuando las bajadas al sótano constituyen un ritual más de su vida cotidiana.

Estamos, pues, en el cuadro V: la familia se sienta a cenar, cuando, debido a un malentendido sobre las consignas de protección, reciben un disparo de un francotirador, que pudo haberle costado la vida a Luis. Como marco, a lo lejos se oye el primer bombardeo en la capital.

La sublevación militar del 18 de julio se había producido en el cuadro inmediatamente anterior, pero es en esta escena cuando realmente la familia toma conciencia de lo que esto significa y será el precedente de otras escenas de pánico ligadas al conflicto. Es el culmen de todos los temores que se venían fraguando, en forma de avisos radiofónicos o relatos de acontecimientos de otros personajes (asesinato de Calvo Sotelo, desaparición del dueño del almacén, etc.) y precedente de otras en las que el espectador teme seriamente por la suerte de los personajes.

El objetivo de la escena (tema principal) sería pues, mostrarnos la **toma de conciencia de lo que en realidad significa la guerra, que se cruza por primera vez en el devenir de la familia.** Hasta ese momento, su vida discurría de una forma plácida, con los problemas típicos de una familia española de clase media: Luisito quería una bicicleta para salir con las chicas; Manolita quería ser artista; Doña Dolores velaba por

la “moral” de Manolita... Los problemas políticos, aunque presentes, no parecían tan relevantes (en el capítulo anterior Luisito insiste a su madre en que no se trata de una guerra, sino una sublevación, mientras lo que le preocupa realmente a Doña Dolores es si su marido va a tener problemas por haber abandonado antes el trabajo). Sin embargo, en este momento, la guerra se cuele literalmente por la ventana en forma de ese proyectil: **la bala que entra por esa ventana es una metáfora del conflicto, que acaba de entrar en la vida** de los personajes, y por extensión, del pueblo madrileño.

En otras palabras, **el conflicto histórico que está transcurriendo confluye con la intrahistoria** de todas estas familias del Madrid en guerra que, al mismo tiempo, intentaban seguir su vida de la forma menos traumática posible. De ahí que la familia decida seguir tomando la sopa, aunque sea a oscuras y en la cocina.

Como hemos señalado en la introducción, es este un tema clave de toda la obra: Fernán Gómez quiere representar la guerra desde el punto de vista cotidiano, alejada en lo posible de una visión trágica (aunque no sin cierta amargura). De ahí el tono amable y humorístico, que ha servido para calificarla de “comedia de costumbres” y que salpica también esta escena, como analizaremos más adelante.

Al tratarse de género dramático, merece la pena que nos detengamos en las **acotaciones**, como elementos fundamentales para la puesta en escena. En este caso, meramente funcionales, facilitando la transmisión al espectador de la sensación de amenaza y provocando el avance de la acción: si aceptamos el concepto de “didascalia interna”, la de D. Luis al principio de la escena (“¿Por qué está la luz encendida y las persianas levantadas?”) sería el desencadenante del conflicto dramático. Las acotaciones posteriores son necesarias para el desarrollo: la ruptura de la persiana, la entrada de la bala, el sonido de las bombas. También marcan un inquietante juego de luces, que pasa de la claridad de las persianas abiertas, la semioscuridad de la vela, a la oscuridad total, marcada por un momento irónicamente humorístico: “*(Automáticamente las cinco cabezas se inclinan sobre la vela y soplan. La vela se apaga.)*”

De este modo, la concepción escénica lleva a los personajes a renunciar a su cena en el salón, cerrando el cuadro con su huida a la cocina. Al mismo tiempo, tiene el valor metafórico de progresión de la luz a la oscuridad y a la renuncia que implica la nueva situación.

En cuanto a los diálogos, su estructura está concebida con un ritmo dramático que atrapa al espectador: perfectamente cohesionada por el hilo conductor de una cotidiana cena familiar, esta se ve interrumpida por un momento de máxima tensión, seguido de un descanso anticlimático. Sigue otro momento de tensión (a modo de réplica de un terremoto) y, finalmente, la última distensión, que finaliza la escena y el cuadro. Veamos cómo se concreta esto:

La primera parte se inicia con la frase de Doña Dolores preguntando por la sopa, a modo de introducción, para pasar luego a la discusión sobre las luces, como si de una vulgar disputa de familia se tratara. Esta se anima, hasta llegar al culmen de tensión en la línea 22, con el disparo, que la interrumpe. Un descenso climático prosigue entonces, con un nuevo intento de reanudar la cena, aunque la alteración de Doña Dolores y el ruido lejano de las bombas de nuevo suben el nerviosismo, que culmina con la voz externa advirtiendo del peligro de la vela encendida y la reacción inmediata de apagarla (línea 52). Las últimas 10 líneas son un nuevo intento de continuar con la vida cotidiana, refugiándose en la cocina.

En cierto modo, este ritmo nos recuerda el de una comedia de vodevil, apoyado en el vaivén de velas y soperas que trae la criada, solo que, irónicamente, el gag cómico es sustituido por el peligro de muerte. De nuevo el binomio humor-guerra, que recorre toda la obra.

El género de “comedia de costumbres”, como ha sido catalogada la obra, obliga a una coralidad de **los personajes**, aunque algunos tengan mayor importancia. En esta escena, como en muchas otras, D. Luis lleva la batuta, actuando de una forma razonable, como acostumbra. No solo es el que da la alerta inicial, sino que, además, se anticipa al peligro, salvando la vida de su hijo al ordenarle agacharse. Su carácter tolerante aparece de nuevo, cuando trata de consolar a doña Dolores (“no, mujer, tú no tienes la culpa...”). También su sentido de responsabilidad como padre de familia, que intenta no transmitir el pánico, ante el ruido de las bombas: “yo creo que...ha sido una bomba”, “sí, pero muy lejos”. Esta misma actitud la veremos a menudo en otros momentos de la obra, como cuando Manolita decide hacerse actriz, o sus esfuerzos por conseguir comida. Es el pilar moral sobre el que gravita la familia, y su actitud en esta escena responde a ese perfil.

También responden a su perfil de español medio, las continuas imprecaciones y tacos: es el personaje que más los utiliza, y esta escena no es una excepción: desde el liberador “¡Joder con los facciosos y con la madre que los parió!” (línea 38) hasta el colofón final con que cierra el cuadro: “¡A ver cuándo cojones quiere Dios que acabe esto! “Esto lo acerca al espectador, que se identifica no solo con su popular forma de hablar, sino con la bonhomía que desprende en todas sus acciones, incluidas sus debilidades (como cuando confiesa haber participado también del “festín” de las lentejas).

Los otros personajes de la escena acompañan a D. Luis en perfecta coherencia con su actitud en toda la obra: Doña Dolores actúa como la señora de la casa, que toma las riendas de la organización doméstica, pero también como la madre preocupada por su hijo; Luisito, como el joven atolondrado que aún es, exponiéndose irreflexivamente en la ventana. Además, se sugiere que aprovecha la oscuridad y confusión del momento final para “atacar” a la criada, que grita “¡Ay!” porque dice que “ha tropezado” (línea 59), broche diferido de la escena anterior, cuando los dos jóvenes forcejean en el salón.

Para terminar, la presencia de la criada y la ceremonia de la cena, sugieren un bienestar económico luego perdido irremediabilmente, según avanza la contienda. Nótese

también cómo la posibilidad del bombardeo parece lejana para Manolita y en cierto modo, la ignorancia de las consignas de la radio sobre las luces sugiere una cierta despreocupación por parte de las mujeres de la familia, como si la guerra fuera algo en realidad ajeno, percibido por la radio o las noticias del exterior (“es que cambian tanto”, se disculpa Doña Dolores en la línea 37). Esta “inocencia” nos hace percibir el impacto de la bala con más crudeza, proporcionando más fuerza dramática a la escena.

En resumen, las secuelas de la guerra no son visibles todavía en los personajes, que parecen tener el centro de sus preocupaciones bien lejos del devenir histórico, en oposición a las penalidades que sufren en la segunda parte.

Las **coordenadas espacio temporales** obedecen también al género costumbrista: la escena y la mayor parte de la obra transcurren, a la manera de las burguesas “comedias de salón”, en el conocido salón de la casa. Si en el prólogo y epílogo el espacio exterior de la Ciudad Universitaria representa la contienda histórica, el espacio interior del comedor sería el contrapunto “intrahistórico”. Es ahí donde nos enteramos de la vida cotidiana familiar; donde confluyen otros personajes, como Anselmo o Doña Luisa, con sus problemas y noticias.

Además, la acción transcurre en un espacio presumiblemente seguro, en oposición a los continuos sonidos bélicos del exterior. Este, evocado por sonidos del conflicto, acude frecuentemente como una amenaza latente. En esta escena, la amenaza -dada por las voces del vecino y los ruidos de bombas- se hace real al romper simbólicamente el cristal que aísla a la familia del mundo exterior. Por primera vez, este lugar deja de ser seguro. El espectador ya ha sentido el riesgo de permanecer en la casa y, por tanto, cuando asista en la segunda parte a las bajadas al sótano, lo percibirá como una acción coherente con el desarrollo de la obra.

Por último, es interesante mencionar cómo a través del **lenguaje utilizado**, consigue Fernán Gómez dotar de realismo y movimiento a la escena.

Los diálogos responden al registro coloquial. Además de las **imprecaciones** de D. Luis anteriormente comentadas, destacan **frases hechas** (*No señor; es al revés...; llevamos la mar de días haciéndolo*); **diminutivos familiares** (*Luisito, Manoli*); **frases entrecortadas** (*Pero, bueno, Luis, yo...Yo no...Es que cambian tanto...*); **repeticiones** (*Echa las persianas, Luisito, echa las persianas; nada, nada, anda pon la sopera; ¿Qué ha sido eso? /Sí, ¿Qué ha sido?*) **interrupciones** (*LUIS. Pero entonces los pacos.../DON LUIS. ¿Déjame de pacos, leche!*). En cuanto al uso de la palabra “pacos”, frecuente en aquella época para designar a los francotiradores, contribuye a la ambientación en el Madrid en guerra.

Al mismo tiempo, el **ritmo del diálogo es rápido**: las intervenciones son breves y muy seguidas, casi superponiéndose, como corresponde al lenguaje coloquial y también a una escena de pánico. Abundan las exclamaciones e interrogaciones y la **función apelativa**: constantemente se está ordenando o advirtiendo, bien para prevenir o conjurar el peligro (*¡Agáchate, Luis!*; *¡Apagad la luz, coño!*; *¡Esa luz...!*; *¿Te ha*

pasado algo, Luis?; ¿Qué ha sido eso?), bien para reconstruir el orden doméstico: *anda, pon la sopera; Trae la vela, María, que así no veo dónde sirvo; A la cocina, vamos a cenar a la cocina. María, llévate la sopera.* Lógicamente, estas intervenciones son de Doña Dolores, que lleva la batuta de la intendencia hogareña, mientras que las anteriores provienen sobre todo del exterior o son reacciones a estímulos del exterior. Se reproduce así la dilogía guerra/normalidad también en este aspecto.

Tras este análisis detallado, podemos **concluir** que estamos ante una escena muy bien construida desde el punto de vista dramático y lingüístico: hemos visto cómo el ritmo de tensión y distensión está concebido para que compartamos la ansiedad de los personajes y cómo los diálogos cumplen la misma función, además de acercarnos a sus personajes por la maestría con que se reproduce el registro coloquial.

Asimismo, hemos notado la coherencia temática de la escena con el resto de la obra, al bascular continuamente entre ese deseo de normalidad de la familia, que quiere seguir cenando, y la amenaza del conflicto externo. Esta dicotomía es un eje fundamental de la pieza, pues recordemos que la intención del autor era proporcionar una visión cotidiana de la guerra. La escena funciona como un detonante de alarma para los personajes, pero se resuelve felizmente. Es el precedente de otras mucho más comprometidas en la segunda parte, cuando los bombardeos serán aún más preocupantes. En ese sentido, hay un dominio del tiempo dramático, puesto que aún deja espacio al espectador para la tensión en la segunda parte de la obra.

Por último, las notas de humor que impregnan tanto los diálogos como, en cierto modo la situación (el lío con las instrucciones, apagar al mismo tiempo la vela, los tacos de D. Luis, el ¡Ay! final de la criada...), es perfectamente coherente con el género de la comedia costumbrista y hay que entenderlo como una característica más de ese “mirar hacia atrás sin ira” que Fernán Gómez pretendía, 40 años más tarde de los acontecimientos.

Ana Quintairos, SIE Lyon

ORAL N° 2. Fernando Fernán Gómez. SIE Estrasburgo

“Desde luego. Eso ya estaba hablado. Cuando apruebes, tienes bicicleta” Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).

Contexto histórico-literario

Tras la Guerra Civil sobrevienen unos años duros con un panorama cultural desolador en el que los escritores tienen dos opciones: el exilio (Alejandro Casona, Max Aub, Rafael Alberti...) o la adecuación a un país en regresión cultural, dominado por la miseria, la represión y la censura. Durante los años del régimen de Franco el teatro español tuvo tres rasgos característicos externos: su organización económica fundamentalmente privada, su concentración geográfica en Madrid y Barcelona, así como su dependencia de una censura estatal rigurosa. Esta última vigilaba la producción teatral impidiendo que se incorporaran a los repertorios piezas que atentaran contra la Iglesia, el Estado o la moral pública.

En el teatro, el impacto negativo es especialmente acentuado, ya que Lorca y Valle-Inclán, los principales renovadores, mueren en 1936, y el teatro sufre la competencia de otras actividades de ocio como el cine, la televisión o el deporte. **Durante los años 40**, la actividad teatral fue muy abundante, pero presenta escaso interés. Se trata de un **teatro de evasión** (mediocres comedias y melodramas, espectáculos de variedades, zarzuela), donde lo más destacado es la comedia burguesa en la línea de la “alta comedia” benaventina, y un teatro que responde a la derecha conservadora, con autores como Juan Ignacio Luca de Tena (*¿Dónde vas, Alfonso XII?*), José María Pemán (*El divino impaciente*), Edgar Neville o Joaquín Calvo Sotelo (*La muralla*), entre otros.

Otra línea en esta década es el **teatro humorístico**, en general intrascendente, donde destaca **Miguel Mihura**, cuyo lenguaje ingenioso pero de escasa profundidad tiene su mejor muestra en una obra importante: *Tres sombreros de copa*, escrita en 1932, aunque no estrenada hasta 1952, que satiriza con desencantado pesimismo la mediocridad de la vida burguesa; sus obras posteriores ceden a las exigencias comerciales: *Melocotón en almíbar*, *Maribel y la extraña familia*, *Ninette y un señor de Murcia*. **Enrique Jardiel Poncela** escribe un teatro pretendidamente intelectual, de un humor absurdo e inverosímil: *Usted tiene ojos de mujer fatal*, *Los ladrones somos gente honrada*, *Eloísa está debajo de un almendro*.

En los años 50, en una línea más acorde con la literatura de la época, aparecen inquietudes existenciales en el teatro, que van a dar paso paulatinamente a los temas sociales, sobre todo a partir de *Historia de una escalera* (1949), de Buero Vallejo, alejado del tono escapista del teatro dominante y tratando problemas de la sociedad contemporánea. Entre sus cultivadores pronto surgirán dos posturas antagónicas: **Antonio Buero Vallejo** será acusado de “posibilista”, al mostrarse dispuesto a atenuar

la crítica o insinuarla para superar la censura. En su obra siempre encontramos un lenguaje simbólico, una denuncia de la injusticia, el inconformismo ante un mundo hostil, el sufrimiento, la búsqueda de la verdad y la ética y la lucha por la libertad. Entre sus obras, modernas tragedias, destacan En la ardiente oscuridad, Un soñador para un pueblo, El tragaluz, La Fundación; algunas de ellas utilizan la técnica de “inmersión”, pues el público participa de las condiciones físicas o psíquicas de algún personaje. Frente a esta postura se colocó **Alfonso Sastre**, con un teatro sin concesiones, concebido para despertar conciencias, y para transformar el mundo. Esto condujo a que sus obras apenas fueron representadas más allá del circuito universitario. Destacan Escuadra hacia la muerte, La mordaza o La taberna fantástica.

A mediados de los 50 y **en los 60**, se afianza el **teatro social-realista**, con temas sobre la injusticia social, la explotación y las precarias condiciones de vida de los trabajadores. Algunas obras importantes: La camisa de Lauro Olmo, Los inocentes de la Moncloa, de José M^a Rodríguez Méndez; El tintero, de Carlos Muñoz; Los verdes campos del Edén, de Antonio Gala; Los salvajes en Puente San Gil, de José María Martín Recuerda.

Los años 70 vienen marcados por el **experimentalismo**: aunque se mantiene y a veces intensifica la crítica social, este teatro se define por su oposición al realismo, se basa en la escenografía, en técnicas audiovisuales, por encima del propio texto literario; la acción se distribuye en fragmentos que no constituyen una historia y los personajes tienen carácter simbólico. Los autores más destacados son **Francisco Nieva**, que plantea un teatro de inspiración surrealista y valleincanesca, con un lenguaje tremendamente barroco, como ocurre en su “teatro furioso”, de denuncia: Pelo de tormenta, La carroza de plomo candente; y **Fernando Arrabal**, que empieza escribiendo obras cercanas al teatro del absurdo, como Pic-nic, y evoluciona al llamado “teatro pánico”, que busca el escándalo y la provocación y la “catarsis pánica”: El triciclo, El cementerio de automóviles, El arquitecto y el emperador de Asiria. En esta década surgen **grupos teatrales independientes** que rechazan el teatro comercial y estrenan en locales alternativos. El espectáculo, la luz, la danza, el gesto o la música priman sobre el texto, que suele ser de creación colectiva, a partir del cual realizan diversas improvisaciones. Entre los más conocidos figuran *Tábano*, *Els Joglars*, *Els Comediants*, *La Fura dels Baus*, *La cuadro...*

El teatro español durante la transición

La muerte del dictador en 1975 fue para mucha gente del teatro la luz de esperanza para el futuro de su oficio. La llegada de la democracia significaba libertad de expresión y, efectivamente, en 1977 se confirma la abolición de la censura, sin embargo todavía se puede hablar de una libertad de expresión “vigilada”. En contra de lo que se suponía, la nueva situación política en el país no favoreció de una manera notable la vida teatral. En un principio se estrenaron los grandes textos dramáticos anteriores a la guerra civil prohibidos durante la época de Franco. Sin embargo, la puesta en escena de obras como Los cuernos de Don Friolera de Valle-Inclán, La casa de Bernarda Alba de Lorca o

Noche de guerra en el Museo del Prado de Alberti despertó un interés limitado del público.

El teatro recibió en esta época un importante respaldo oficial: se crean instituciones como el *Centro Dramático Nacional* o la *Compañía Nacional de Teatro Clásico*. La Administración inyectó grandes dosis de dinero en el teatro, que no se correspondió con los resultados artísticos obtenidos. El plan de rehabilitación de teatros del MOPU en 1980 fue un éxito: se rehabilitaron 480 teatros, más los nuevos auditorios y espacios multiuso que proliferaron por toda la geografía española. Una especie de “burbuja teatral”, pues mientras más contenedores se levantaban, más contenidos desaparecían.

La democracia, sin pretenderlo, acabó con el teatro independiente, que había extendido el teatro por la geografía española. Confluyeron dos factores: que este teatro se asociaba al experimentalismo, cuyo interés había disminuido, y que ya no era necesario hacer montajes complicados o simbólicos para eludir la censura. El teatro de cualquier época podía ya ser representado sin restricciones y las obras más críticas podían ser vistas sin acudir al “disfraz” de una *performance*. Por otro lado, la democracia restó tensión ética al teatro pues antes se iba al teatro con la esperanza de desmontar las mentiras de la dictadura sobre la sociedad, la familia, etc., y en esta época ya hay otros medios de informarse. El público acude al teatro a ver a actores y actrices famosos de la tele y el cine.

En los 80 se advierte una tendencia al **neorrealismo**, esto es, se abordan temas de actualidad y también se lanza una mirada al pasado con mucha mayor libertad. Aparece así un nuevo costumbrismo, esta vez de tono irónico. Se trata de un teatro de autor donde destacan **José Luis Alonso de Santos** (La estanquera de Vallecas, Bajarse al moro), Fernando Fernán Gómez (Las bicicletas son para el verano) o **José Sanchís Sinesterra** (¡Ay, Carmela!, Ñaque). Cabe mencionar también a Carmen Resino, Concha Romero o Paloma Pedrero ya que por primera vez en la historia del teatro español estaban presentes varias autoras.

En muchas de sus obras, los autores de los años ochenta representan los problemas cotidianos típicos sobre todo de protagonistas jóvenes, en el marco de una gran ciudad. Se eligen temas actuales como la drogadicción o la violencia: Caballito del diablo (1985) de Fermín Cabal, Bajarse al moro (1985) o La estanquera de Vallecas (1981) de Alonso de Santos, Los ochenta son nuestros (1988) de Ana Diosdado, pero tampoco se evitan temas tabú como el de la homosexualidad- La llamada de Lauren (1985) o El calor de agosto (1993) de Paloma Pedrero.

Los autores pintan unos personajes tomados de la realidad con los que el espectador puede identificarse. Por lo tanto el lenguaje que utilizan es coloquial, fácil de comprender, a veces hasta vulgar. El humor es el arma de la que se sirven muchos de los autores para enfrentarse a los problemas cotidianos ya que a través de este se produce un distanciamiento que por su parte contribuye a la fácil asimilación de estos problemas. La comicidad no tiene solamente la función de entretener al público, sino

también- mediante la ironía y el humor negro- puede conducir al espectador a reflexionar más serenamente sobre los temas planteados.

Algunos de los nuevos autores estaban educados en el espíritu del Teatro Independiente pero en su mayoría no tenían experiencia con la censura franquista. Son todos jóvenes que no habían vivido la guerra civil ni los años inmediatos de posguerra. Su teatro renuncia a la motivación política y social, sin embargo, los autores no rechazan completamente un tratamiento de los problemas políticos y sociales. La manera, no obstante, en que este se lleva a cabo ha cambiado de forma decisiva como se puede observar en las obras dedicadas a la Guerra Civil o al pasado franquista- Tú estás loco, Briones (1978) de Fermín Cabal, Las bicicletas son para el verano o El álbum familiar (1982) de José Luis Alonso de Santos. A estas piezas les falta el espíritu maniqueísta de los años sesenta y setenta, la clara separación entre buenos y malos; les falta la agresividad de la generación precedente; los sucesos se presentan considerando el punto de vista de los afectados de ambos bandos y al mismo tiempo con distanciamiento y compartiendo los sentimientos del bando ajeno con comprensión. Gran éxito tiene la mejor obra del periodo. Según José Luis Gómez, ¡Ay, Carmela! devuelve a los espectadores de España una posibilidad de "duelo moral" que parecía vedada por los tiempos y la moda.

Los autores de los ochenta vuelven a la representación realista pero no de la misma manera que lo había hecho la generación del mismo nombre de los años cincuenta que hemos mencionado ya. Es una estética "neorrealista"- moderna e innovadora, que tiene en cuenta los cambios que se han producido en la sociedad y sus consecuencias sobre la percepción del público. Los autores rompen permanentemente las reglas tradicionales de la unidad de lugar, tiempo y acción. En muchos casos es perceptible la influencia de las técnicas cinematográficas y televisivas. Además, en varias obras el recuerdo, el sueño o la fantasía penetran en la realidad cotidiana, por lo cual a menudo ya no pueden distinguirse entre sí los diferentes niveles de la ficción.

Desde los 90 se aprecian varias tendencias: desde un teatro de marcado **signo intelectual y reflexivo** (Juan Mayorga) a un teatro más **narrativo** (García May), pasando por un **teatro vanguardista** (Rodrigo García). En general, hay una cierta obsesión por mostrar las manifestaciones del mal en el mundo contemporáneo. Eso sí, cada vez hay menos espacio para autores nuevos, ya que triunfan las obras comerciales, los musicales y las adaptaciones o reposiciones protagonizadas por actores de fama. La censura se ha sustituido por la autocensura que impone el mercado y que se traduce en una cierta banalización de los textos.

Fernando Fernán-Gómez nació en Lima, en 1921, hijo de actriz. A los pocos meses, su abuela lo traslada a Madrid, donde vivirá la Guerra Civil. Comienza su carrera de actor en 1938 en la compañía de Laura Pinillos. Allí conoce a Enrique Jardiel Poncela que le brinda un papel en una de sus obras. En 1943 es contratado por la productora CIFESA, iniciando así una prolífica carrera de actor de cine.

Como actor ha trabajado a las órdenes de los más destacados directores del cine español, con interpretaciones que le valieron un enorme prestigio, consiguiendo el Oso de Plata del Festival de Berlín al mejor actor por su interpretación en *El anacoreta* y *Stico*. A partir de la década de los cincuenta comienza a dirigir, realizando, entre el cine y televisión, numerosos títulos entre los que destacan *Mi hija Hildegart* (1977), *Mambrú se fue a la guerra* (1986), *El viaje a ninguna parte* (1986), adaptación de una de sus novelas y un gran éxito, que consigue el Goya al mejor director y mejor guionista, y en esa misma edición, logra el Goya al mejor actor por *Mambrú se fue a la guerra*.

Además de *Las bicicletas son para el verano*, otras obras de teatro suyas son: *La coartada* (1972), *Los domingos, bacanal* (1980) o *El pícaro*. Como novelista, destacan *El viaje a ninguna parte* (1986), *El mar y el tiempo* (1989), *El vendedor de naranjas* (1961), *El mal amor* (1987), entre otras. Sus memorias se titulan *El tiempo amarillo* (1990). De sus últimos trabajos destacan *El abuelo* (1998) de José Luis Garci, *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar; *Plenilunio* (1999) de Imanol Uribe; *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda; *Visionarios* (2001), de Gutiérrez Aragón o *El embrujo de Shanghai* (2002), con Fernando Trueba.

Su larga trayectoria profesional está jalonada de prestigiosos galardones, como el Premio Nacional de Teatro en 1985, el Premio Nacional de Cinematografía en 1989 o el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1995. En el 2000 recibió el Oso de Honor en el Festival Internacional de Cine de Berlín a toda su trayectoria, y en el 2001, la Medalla de Oro de la Academia Cinematográfica de España. Muere en 2007, en Madrid.

Las bicicletas son para el verano se estrenó en 1982, pero había recibido el mayor premio teatral español, el Premio Lope de Vega, en 1978. Esto sitúa su redacción en los primeros tiempos de la Transición, cuando los deseos de reconciliación, paz y restablecimiento de la democracia fueron más fuertes.

La obra se compone de un prólogo, una primera parte con 7 cuadros, una segunda parte con 8 cuadros y un epílogo. La estructura interna de los cuadros es similar, con variantes: los personajes revelan hechos a otros personajes sucesivamente y vamos conociendo los diferentes puntos de vista sobre la cuestión planteada.

En cuanto al argumento, asistimos al comienzo de la Guerra Civil española y al devenir de una familia típica española y sus vecinos y allegados. La familia formada por don Luis, su esposa Dolores y sus hijos, Manolita y Luisito, comparten la cotidianidad de la guerra con la criada y los vecinos del edificio. Luisito, a pesar de haber sido suspendido, quiere que su padre le compre una bicicleta. Pero la situación va a obligar a postergar la compra. Y el retraso, como la propia guerra, durará mucho más de lo esperado. Manolita quiere ser actriz, tiene un hijo de un miliciano que muere. Don Luis se hace cargo de la gestión de las bodegas, por lo teme que al final de la guerra se le acuse de

colaborar con la República. Julio, un vecino, aspira al amor de Manolita; su hermano Pedro se enamora de una chica empujada a la prostitución, etc.

El tema fundamental de la obra podría definirse como la evocación de la vida cotidiana de una familia típica de Madrid durante la Guerra Civil española. A este se añaden los conflictos personales, morales e ideológicos que mantienen los personajes entre sí, reflejo, a su vez, de la polarización de la sociedad de la época. Finalmente, la realidad de la guerra, con su crueldad, se sobrepondrá por encima de todo: hambre, bombardeos, francotiradores, la muerte terrible de Julio. En medio de este panorama, la vida sigue, con sus deseos amorosos, y sus aspiraciones personales. Una de ellas es la bicicleta, que parece simbolizar los deseos sexuales y de libertad del joven Luis.

En **este fragmento** aparece por primera vez el título de la obra. En este momento, este título tiene todavía un sentido literal, y carece aún de la carga simbólica de la que el desarrollo de la obra y los acontecimientos lo dotarán: el verano como época feliz, de disfrute de la vida, y la bicicleta como vehículo para la conquista del amor y la satisfacción de los deseos sexuales de Luisito. En este fragmento asistimos a la discusión entre Luisito y su padre por la compra de la bicicleta con el trasfondo de la lucha entre dos posturas ideológicas antagónicas en el campo de la educación y de la moral.

A estas alturas de la obra, cuando todavía los personajes están lejos de imaginar lo que se avecina, la discusión entre padre e hijo se presenta en un tono de humorismo “serio”, un poco irónico, que caracterizará al personaje de D. Luis.

En cuanto a la **estructura interna**, podríamos señalar tres partes. Hasta la línea 5 se trata de una discusión por la compra de la bicicleta en el más puro estilo familiar: si apruebas, te compro la bici. De la línea 6 a la 34 se produce la justificación del suspenso de Luisito: los cambios políticos e ideológicos provocan confusión en las ideas de los examinandos. De la 35 hasta el final, se vuelve a la negociación de la bicicleta, donde todo apunta a que D. Luis va a ceder. Así, la primera y tercera partes, de tema más personal, enmarcan a la central, de tema más contextual, señalando así lo que será una constante en la obra: la irrupción del contexto sociopolítico en el discurrir intrahistórico de la familia., por más que esta quiera mantenerse alejada de los acontecimientos.

Los **personajes** principales en este texto son el padre y el hijo. Don Luis, centro indudable de la obra, es un republicano moderado pero convencido, que intenta escapar a la brutal polarización de la sociedad de la época mediante el recurso a la ironía (“ya estás con tus cosas”) y a la broma ocurrente. Auténtico “pater familias”, sobre él descansa la responsabilidad de analizar las situaciones y tomar las decisiones en esos tiempos de vida o muerte. Su actuación durante la guerra, así como su fidelidad a las ideas republicanas, pueden llevarlo a la cárcel tras la derrota. Con todo, se trata de un personaje muy matizado, que parece representar el buen sentido, la racionalidad. Se muestra tolerante en temas de moral (postura respecto a Manolita) y sabe dialogar con sus hijos y confía en ellos.

El hijo, Luis, con su pretensión de tener una bicicleta para conquistar a una chica, representa las ilusiones de una vida que comienza y que va a ser truncada por la guerra, a cuyo término deberá asumir las responsabilidades de un adulto. En el texto lo vemos buen argumentador (“la lógica sí que la has aprobado”) y muy enterado de la situación política (“el director es de Gil Robles”). Muchas veces irrumpe en escena con noticias y sucesos de la calle.

Doña Dolores y Manolita tienen una presencia secundaria en esta escena. Están a sus cosas y la escasa intervención de Doña Dolores revela lo ajena que vive a la realidad política del país, sin comprender bien lo que está pasando (“¿Tú qué sabes de política?”). Manolita, joven moderna, que trae a casa la gran revolución que en materia de costumbres y moral llegará con la República, se revela a través de las acotaciones como una buena chica, ahorrativa y hogareña (“*se ha cambiado de ropa... lleva una más usada, de andar por casa*”)

El **espacio** en el que se desarrolla la escena es el principal de la obra, el comedor en la casa de doña Dolores y don Luis. Es ahí donde se ventilan los principales conflictos familiares y se toman las grandes decisiones que afectan a la vida familiar. Es un “escenario” clásico de comedia burguesa. Muy pronto ese escenario de tranquilidad hogareña va a verse sacudido por el impacto de la guerra y agujereado por balas, explosiones, emisiones de radio y noticias alarmantes que traen los personajes.

Respecto al **tiempo externo**, nos encontramos en el Madrid de horas antes del 18 de julio. Pronto comenzará una cascada de acontecimientos de los que, a pesar del clima previo a la guerra, los personajes tardarán en hacerse cargo. Todavía el verano se presenta por delante con sus promesas de libertad y felicidad. Las referencias históricas del texto son las elecciones del 36, que devuelven el poder a la izquierda (“como en febrero, con las elecciones, ha cambiado todo”), y el líder de la derecha, Gil Robles, que las pierde (“ha hecho un pan como unas hostias”).

Escenografía y acotaciones: los efectos especiales (radio, explosiones, disparos, sirenas, llamadas en las puertas, etc.) son los elementos del mundo exterior que irrumpen en la realidad cotidiana y contribuyen a crear la atmósfera adecuada para las distintas situaciones. Las acotaciones en este fragmento son muy prácticas, y se refieren al movimiento de los personajes (*Cogiendo el periódico*), a la actitud (*Molesto, como reprendiendo...*) o a la indumentaria (*Se ha cambiado de ropa*), como corresponde a un autor que es muy conocedor de lo que supone la representación teatral y sabe que debe ayudar al director y a los actores a entender las intenciones, los gestos e incluso la vestimenta.

Análisis lingüístico y estilístico del fragmento

En el texto observamos varias características que son comunes a toda la obra desde el punto de vista del lenguaje utilizado. Se observa una gran espontaneidad y veracidad en

el lenguaje coloquial: “se han cebado”, “pues digo yo que...”, que otorga una enorme frescura y verosimilitud a la obra y contribuye a su realismo. Las oraciones son simples, breves (“Bueno... es un colegio normal... no es de curas”), se emplean frases hechas, expresiones comunes en el habla cotidiana (“ya te digo”). A veces, tal y como sucede en la conversación real, las oraciones no están completas, aunque el sentido se sobreentiende por el contexto.

Aunque en la obra suelen predominar las funciones apelativa y expresiva, en este fragmento los contenidos afectivos (“Ya estás con tus cosas”) se equilibran bastante con los lógicos (“lo mismo es que si apruebo me compras la bicicleta, que si me compras la bicicleta, apruebo”), al tratarse de una desavenencia expresada en un tono apacible. Por ello no hay un uso excesivo de interjecciones y frases interjectivas como en otros pasajes de la obra. Son frecuentes las oraciones interrogativas: en tono irónico (“¿Ah, sí?”), pidiendo confirmación (“¿En Bachillerato?”) o información (“¿Es un libro antiguo?”).

Las expresiones vulgares o malsonantes son frecuentes en personajes como D. Luis (“pues ha hecho un pan como unas hostias”).

El texto se inicia con una primera revelación sobre el sentido del título de la obra (“las bicicletas son para el verano”), que por ahora no tiene más que un sentido literal como argumento de Luis. El sentido oculto de iniciación amorosa a la que debe contribuir esa bicicleta no será completado hasta el final y la carga simbólica del “verano” (“¿Cuándo habrá otro verano?”) habrá de comprenderse en ese momento. En el texto D. Luis echa mano constantemente de la ironía (“¿Ah sí?”) y del humor (“y los aprobados para la primavera”), llegando a exasperar a su hijo (“Aquí no viene”). La posterior afirmación del hijo de que “todo es política” recibe la aceptación irónica del padre, que da otro valor a esas palabras, a la luz de su mayor experiencia. Durante la discusión sobre el ideario del colegio al que va Luis encontramos claras diferencias entre generaciones: el hijo lo encuentra “muy de derechas”, mientras que a su padre le parece “normal”, entendido por normal que “no es de curas”, lo que parece ser suficiente para él. También por el hijo nos enteramos de que el director de ese colegio “untaba” a los catedráticos de los institutos, para conseguir un número adecuado de aprobados, es de suponer.

La afirmación de que “el divorcio es inmoral” le vale a Bermúdez un suspenso de parte de los catedráticos de izquierdas, sin culpa por su parte, ya que se trataba de un “libro antiguo”, que Luis, sin malicia, ubica en “el año pasado”, en un chiste de rabiosa (y lamentable) actualidad. El argumento de D. Luis de que con la Física eso no puede pasar, no hace mella en su hijo, pues repite insistentemente que “se han cebado”.

D. Luis es, no obstante, un padre comprensivo (“no, no, yo le creo”) y dialogante (“¿Qué has pensado tú que podemos hacer?”), y se divierte con las ocurrencias de su hijo, que ha salido un poco a él (“Digo yo que lo mismo es que si apruebo, me compras la bicicleta, que si me compras la bicicleta, apruebo”). El texto termina con un nuevo rasgo humorístico, que parece sintonizar con las simpatías que el autor mostró por las

ideas anarquistas (“el gobierno lo que quiere es fastidiar”), que en la obra se manifiestan de una forma esquemática a través del personaje de Anselmo, un miliciano sencillo, directo e idealista, que deja atónitos a los otros personajes con sus nuevos horizontes de libertad.

A modo de conclusión

El estreno fue un enorme éxito de crítica y público en el Teatro Español de Madrid el 24 de abril de 1982, con dirección de José Carlos Plaza, escenografía de Javier Navarro y vestuario de Pedro Moreno. Fueron sus principales intérpretes: Agustín González (Don Luis), Berta Riaza (Doña Dolores), Gerardo Garrido (Luisito), Enriqueta Carballeira (Manolita), Pilar Bayona (María) y María Luisa Ponte (Doña Antonia). En 1984, con guión de Lola Salvador Maldonado y dirección de Jaime Chávarri se estrena la versión cinematográfica, solo queda Agustín González del reparto original, incorporándose Amparo Soler Leal, Victoria Abril y Gabino Diego, entre otros.

Esta obra constituye un buen referente para reflexionar sobre el papel de la literatura en la preservación de la memoria colectiva y para observar cómo esa percepción histórica evoluciona y se adapta a los tiempos. La transición española a la democracia no resultó de una ruptura abierta con el régimen franquista sino de un acuerdo entre sectores reformistas del franquismo y la mayoría de la oposición democrática antifranquista, dando lugar a un proceso que se ha llamado de “ruptura pactada”. Los temores a un golpe de estado que desatara otra larga y cruenta guerra civil y el alto grado de incertidumbre del periodo después de la muerte del dictador justificaban en cierto grado el “pacto de silencio”, aceptado por la mayoría de los partidos políticos y de la población, que supuestamente impedía la instrumentalización del pasado fratricida con fines políticos. De esta manera se alcanzó un consenso que obligaba a una lectura de la guerra civil en clave de tragedia colectiva que nunca más debía repetirse y en la que ambas partes habían cometido crímenes injustificables. Es decir, la única manera de superar las divisiones entre españoles, todavía vivas en la memoria, era asumir que cada cual tuvo su parte de responsabilidad y que lo mejor era olvidar lo sucedido para mirar al futuro. La reconciliación de las “dos Españas”, la fórmula elegida durante la transición, tenía un alto precio político y moral porque sólo iba a ser posible si se olvidaba el pasado.

La llegada al poder al Partido Socialista Obrero Español en 1982 siguió en este aspecto la pauta marcada al principio de la transición por todas las fuerzas políticas y no impulsó ninguna medida para la reivindicación de la memoria histórica. El 18 de julio de 1986, cincuenta años después del comienzo de la guerra civil, el presidente del gobierno español, Felipe González, llegó a afirmar que “una guerra civil no es un acontecimiento conmemorable, por más que para quienes la vivieron y sufrieron sea un espacio determinante en su propia trayectoria biográfica”, que “la guerra es definitivamente historia, parte de la memoria de los españoles y de su experiencia

colectiva”, y que “no tiene ya presencia viva en la realidad de un país cuya conciencia moral última se basa en los principios de la libertad y la tolerancia”.

En una conversación con Juan Luis Cebrián publicada en 2002 bajo el título “El futuro no es lo que era”, el ex presidente de gobierno lanzó una mirada crítica sobre su actuación en el tema de la memoria. Felipe González afirmaba en esa entrevista que de lo único de lo que se arrepiente en sus años de gobierno es de no haber rendido el homenaje debido a los exiliados y a las víctimas del franquismo: “me siento [...] responsable de no haber suscitado un debate sobre nuestro pasado histórico, el franquismo y la guerra civil, en el momento en que probablemente era más oportuno...” y añade que “hoy me siento responsable de la pérdida de nuestra memoria histórica.”

En diciembre de 2007, bajo el gobierno del PSOE, tras un arduo proceso parlamentario, se aprobó la Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas a favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura; una Ley que ya desde los inicios de su tramitación parlamentaria se conoció con el nombre de ley de memoria histórica.

Pero, si bien los políticos están atados por sus equilibrios de poder, los dramaturgos pueden acercarse a estos temas con más libertad. En el contexto político de nuestra transición democrática, fue la obra ¡Ay, Carmela!, la que apeló más directamente a la memoria del espectador porque el dramaturgo quiso convertir el teatro en un escenario de la memoria colectiva, emocional e intelectualmente. Por eso concluye su obra con la apasionada reivindicación de la memoria histórica, de la dignidad personal y colectiva de un pueblo y de una cultura como la republicana española. El autor viene a decir que mientras existan en el mundo hambre, guerras, racismo, insolidaridad e injusticia, conviene tener buena memoria, memoria vivida de aquella cultura y dignidad, porque la memoria, según Sanchis Sinisterra es la "única patria cálida y fértil de las ideas".

Bibliografía

Tzvetana Panayotova: *La memoria histórica en el teatro de la transición*, Libro electrónico.

Varios Autores: *Teatro y democracia*. Publicación electrónica.

José Ángel Agudo Ríos, SIE Estrasburgo

ORAL N° 3. Mario Vargas Llosa. SIE Toulouse

“No creo que exista el diablo pero el Jaguar me hace dudar a veces”. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).

(Localización del fragmento dentro de la novela)

El texto a comentar es una de las cinco secuencias que forman el capítulo VII y consiste en un monólogo interno del Boa, personaje que ya conocemos de otras intervenciones. En esta secuencia el Boa reflexiona sobre el arresto del serrano Cava como autor material del robo del examen de química y de la rotura de cristal de la ventana y lo que eso puede suponer para él, así como quién puede haber sido el delator, pero destaca sobre todo la reacción del Jaguar ante el arresto de Cava. Anteriormente se nos ha presentado la escena en que Ricardo Arana, el Esclavo, que no soporta más el confinamiento impuesto a todos los cadetes que estaban de imaginaria la noche en que se produjo el robo, se presenta ante el teniente Huarina para denunciar a Cava a cambio de conseguir un permiso para salir del colegio. En la secuencia a comentar sobresale la furia con la que el Jaguar reacciona, que anticipa su posible represalia sobre Ricardo Arana, que caerá mortalmente herido por una bala durante unas maniobras militares. Se trata, por tanto, de una secuencia relevante en el desarrollo del hilo argumental porque presenta al Jaguar como alguien que se siente personalmente ofendido y que reacciona con gran violencia.

(Temática)

Temáticamente, el texto presenta las reacciones del Boa y del Jaguar ante el arresto del serrano Cava. Cada uno de ellos reacciona de manera distinta: mientras que el Boa está preocupado por si Cava les delatará o no y se interroga sobre quién puede haberlo delatado, el Jaguar parece adivinar lo que va a pasar y reacciona con furia, lo vive como una afrenta personal. Aunque el narrador es el Boa, el auténtico protagonista de esta secuencia es el Jaguar, visto a través de lo que hace y dice, pero, sobre todo, a través de la visión que de él nos ofrece el propio Boa.

En este fragmento vemos la fuertísima impresión que provoca el Jaguar sobre sus camaradas: el Boa llega a equiparlo con el mismo diablo, y le atribuye la intuición de un animal, colocándolo en un plano diferente al de todos los otros cadetes; es evidente que el Boa está profundamente impresionado, asustado incluso, de la capacidad que muestra el Jaguar para adivinar lo que va a ocurrir. Dotado, ante los ojos del Boa, de poderes extraordinarios, el Jaguar alcanza un punto máximo en el poder que ejerce sobre sus compañeros. La novela tiene precisamente como uno de sus ejes temáticos esenciales el poder, la supremacía de unos sobre otros, y en la cúspide del poder dentro del mundo de los cadetes se encuentra el Jaguar, al que nadie se atreve a hacer frente y al que todos temen en mayor o menor grado. Las capacidades que le atribuye el Boa hacen que dicho poder se incremente, porque, aunque el Boa lo niegue, en el fondo parece creer que el Jaguar sí podría ser como el demonio, con capacidades animales que podrían corresponder al sobrenombre de Jaguar con el que se le conoce. Todo ello lo convierte en alguien aún más peligroso de lo que ya parecía ser.

Ante el asombro y miedo que muestran el Boa y el Rulos al enterarse de la noticia, la risa del Jaguar les provoca un profundo malestar, porque son conscientes de que al Jaguar no le importa nadie, ni siquiera ellos, que forman parte del Círculo y quizás se consideran sus amigos. Ese desprecio de los demás es otro de los rasgos que caracterizan no sólo al Jaguar, sino a todos los cadetes; forma parte de la esencia de la vida en el Colegio tal como nos la muestra Vargas Llosa: nadie se preocupa de nadie, nadie tiene piedad por nadie, lo único que importa es la propia supervivencia. La reacción del Boa ante el desprecio del Jaguar es característica de la situación de violencia física en la que se desenvuelven los personajes: al Boa le gustaría atreverse a pegar al Jaguar, le gustaría sobre todo que fuese él quien tuviese problemas (“Me gustaría que lo fregaran al Jaguar”, líneas 13 y 14). Queda clara, pues, la ausencia de valores positivos como la amistad o la solidaridad.

La furia posterior del Jaguar (“Pero después, se puso como loco, sólo que no por el serrano, sino por él. “Ésa me la han hecho a mí, no saben con quién se meten””, líneas 11 y 12), así como las expresiones del Boa respecto de la persona que ha dado el chivatazo (“Qué vergüenza, no lo vio ningún oficial, ningún suboficial, hace rato que lo hubieran encerrado, hace tres semanas que estaría en la calle, qué asco, tiene que ser un cadete”, líneas 21 a 23) remiten al sistema de valores propio de los cadetes y, sobre todo, del Jaguar en el que la peor falta que se puede cometer es la de ser un chivato; según su propio código de conducta, los problemas deben ser resueltos dentro de la comunidad de los cadetes y en ningún caso hay que recurrir a los oficiales; el que no se atiene a ese “código” sólo puede esperar el desprecio por parte de los demás. El Jaguar, además, ha vivido en sus propias carnes lo que es la traición, cuando su amigo, el flaco Higuera, cayó en una trampa preparada por una banda rival que traicionó a su amigo y a los hombres del Rajas. Para el Jaguar ser un soplón “Es lo más bajo que hay” afirma en un pasaje de la novela (final del capítulo VII de la segunda parte).

La violencia, auténtico tema central de LCYLP, sigue presente cuando el Boa, reflexionando sobre quién puede haber sido, vuelve a recordar la época del Círculo (llena de peleas y emboscadas) y se imagina pegando a otro cadete. Al final del texto su reflexión se extiende a la posibilidad (irreal) de tener que volver a empezar de nuevo en el colegio, posibilidad que le disgusta profundamente (“está fregado pasar otros tres años aquí” líneas 36 y 37). Sus últimos pensamientos sobre las ilusiones de los cadetes que entran al Colegio y la desilusión que les aguarda pone de relieve el fracaso de la institución militar, incapaz de cumplir sus objetivos, ya que no solamente es incompetente para proporcionar un marco de auténtico desarrollo personal de los cadetes, sino que esconde, bajo una apariencia de una vida castrense perfectamente organizada y llena de valores considerados positivos, un universo propio donde impera una violencia continua e inclemente con los más débiles .

(Estructura)

Al tratarse de un monólogo interno que refleja los pensamientos del Boa, la estructura interna es compleja, con saltos entre temas guiados por la propia lógica asociativa del pensamiento del Boa, sin embargo, temáticamente, el pensamiento del Boa gira en torno a dos ejes principales: el arresto de Cava (quién ha podido delatarlo, qué va a hacer el serrano, qué puede suponer para él si el serrano Cava a su vez los delata) y la figura del Jaguar (qué dice y hace, qué impresión causa en el Boa y qué siente hacia él). Los dos ejes quedan unidos desde el principio, pues la secuencia se abre con el juicio que

efectúa el Boa sobre el Jaguar ante la reacción de este frente a la detención de Cava. Teniendo en cuenta este doble eje, en el texto se podrían distinguir dos grandes partes: la primera, hasta la línea 21, está dominada por la figura del Jaguar y su efecto sobre el Boa, que queda asombrado, incluso asustado, de la aparente presciencia del Jaguar, al que asimila al diablo y a un animal, capaz de intuir lo que va a ocurrir antes de que suceda. La segunda parte, hasta el final del texto está ocupada por el encadenamiento de las reflexiones del Boa a partir de la noticia recibida: de la línea 21 a la 23 el Boa deduce que ha tenido que ser un cadete de los cursos inferiores y expresa sus sentimientos de disgusto y rechazo ante este hecho; de la línea 24 a la 32 el Boa rememora el Círculo y la importancia que tuvo en su estancia en el Colegio, volviendo de nuevo a la figura del Jaguar para resaltar el papel central que tuvo en la creación de dicho Círculo (enlaza de esta manera con el otro tema central del fragmento); de la 33 a la 36 reflexiona sobre la voluntad de Cava para no delatarlos y las posibles consecuencias sobre su estancia en el Colegio si al final los delata; de la 36 hasta el final (línea 39) abre su reflexión sobre las expectativas de los cadetes cuando llegan al colegio.

(Punto de vista narrativo)

Una de las bases del experimentalismo formal de LCYLP es el uso de diferentes narradores con distintos puntos de vista narrativos. El objetivo declarado de Vargas Llosa es la “invisibilización y desaparición del narrador”: la desaparición de un narrador constante, la alternancia entre la primera y la tercera persona o su mezcla, el intercambio de narradores hacen que el lector se sienta sumergido en un universo narrativo cambiante, regido por reglas propias, que le exige una atención y participación en la comprensión de lo que ocurre, es decir, provoca un efecto de inmersión del lector tal como Vargas Llosa ha declarado, repetidas veces, buscar.

Entre los diferentes narradores, el Boa, según Vargas Llosa, es “la pura interioridad. Está visto siempre como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia. Esta realidad permite incluir en ella el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe”. El Boa, que tiene en realidad un papel secundario en el desarrollo de la acción, representa un papel muy importante en la creación no solo del marco físico y temporal sino también emocional en el que se despliega la historia y en el que se mueven los personajes principales. El pensamiento del Boa refleja, en cierta manera, el sentimiento y juicio colectivo de la masa de cadetes ante la realidad en la que viven y los personajes que la habitan, pero de manera sesgada, puesto que al ser un personaje dominado por sus instintos ofrece la versión más cruda de la realidad colegial.

La forma narrativa del monólogo interior, a partir de su primera intención, que es la de transmitir directamente el pensamiento de un personaje, puede adquirir diferentes grados de intensidad y formas lingüísticas, desde el soliloquio ordenado al flujo de conciencia desbordado. Vargas Llosa aborda la interioridad de los personajes de diversas formas: los parlamentos del Jaguar se presentan como un soliloquio ordenado, muy parecido a un relato hecho a un interlocutor o una audiencia; en el caso de Alberto se mezcla la tercera persona narrativa con la inclusión directa de sus pensamientos; para el Boa reserva el monólogo interior como tal. Sin embargo, los monólogos del Boa, aunque despliegan su pensamiento con los correspondientes saltos de uno a otro asunto, no llegan a presentar un completo desajuste lógico o estructural, sino que mantienen

unas guías temáticas que ayudan al lector a poder seguir el desarrollo del pensamiento del personaje.

Vargas Llosa utiliza los monólogos del Boa no solo para acceder a su pensamiento, sino también para relatar (a través de la visión segmentada del Boa) acontecimientos ocurridos en el Colegio, incluyendo para ello las frases dichas (o recordadas) por los protagonistas de dichos sucesos. Para la inclusión de las frases de otros personajes emplea, generalmente, dos técnicas: la inclusión directa sin señalar de quién se trata, pero con el recurso tipográfico de las comillas, por ejemplo en la línea 3: ““Mi madre era devota de Santa Rosa y hablar mal de ella es como hablar mal de mi madre””, o bien la introducción mediante verbos “dicendi” o declarativos y sin usar comillas, como en la línea 5: “Vienen a llevarse a Cava, dijo, ya descubrieron todo” (sin comillas en el texto). En este texto queda claro por el contexto quién pronuncia cada una de las frases, pero en otros monólogos del Boa (como el monólogo del capítulo I de la primera parte), en los que se hace eco de situaciones de mucha confusión en las que intervienen muchos personajes, las frases se introducen sin comillas ni verbos declarativos, impidiendo conocer a qué interlocutor corresponde cada frase.

(Personajes)

El Jaguar es uno de los principales protagonistas del libro. 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”. Más allá de la fuerza física lo que destaca en él es su fortaleza mental y su capacidad para seguir su propio sistema de valores hasta las últimas consecuencias. Sin embargo, es un personaje más complejo y contradictorio de lo que pudiera parecer en un principio: Vargas Llosa se encarga de ocultarnos que ese narrador anónimo atento y enamorado de Teresa es el mismo Jaguar que impone su ley en los barracones del Colegio Leoncio Prado. Su amor por Teresa y su incorporación a una forma de vida dentro de las normas sociales tras salir del Colegio contrastan con la posibilidad de que haya sido él quien haya disparado voluntariamente sobre el Esclavo, posibilidad que, hábilmente, Vargas Llosa apunta pero no confirma explícitamente.

El Boa forma parte del Círculo y es el cadete más cercano al Jaguar. No sabemos nada de él antes de entrar al Colegio, excepto unas vagas referencias a un padre alcohólico, y tampoco aparece en el epílogo. Es un personaje, por tanto, exclusivo de la vida del Colegio. El Boa encarna el instinto, la violencia y una sexualidad avasalladora y turbia.

(Espacio y tiempo)

En este fragmento no existen referencias espaciales concretas, y de hecho no juega ningún papel relevante en el desarrollo narrativo de este monólogo. El tiempo, sin embargo, sí presenta unas características específicas: de manera genérica se puede decir que el Boa utiliza los tiempos del pasado para las acciones ya ocurridas: “Se vio cuando le pegó a Arróspide” (línea 2), “¿Cómo adivinó?” (línea 7), y los tiempos del presente para sus pensamientos: “No creo que exista el diablo” (línea 1), “Siempre sueño que me le acerco por detrás” (línea 7). Pero no siempre utiliza los tiempos verbales de esta manera, por ejemplo, cuando recuerda lo que su madre decía sobre la intuición de los animales, utiliza el presente para introducir las palabras de su madre (“Mi madre dice”,

línea 17) puesto que va a resaltar una aseveración permanente sobre el instinto de los animales; también lo utiliza en la línea 27 y siguientes (“Lo tiro al suelo, lo escupo...”) cuando, arrastrado por la emoción, pasa del pasado del Círculo a la acción, que parece estar viviendo en presente, de pegar a otro cadete; también utiliza el presente con valor de futuro en la última línea cuando se dirige a un interlocutor imaginario: “Espérate unos meses y después hablamos”. La utilización del condicional en la línea 35 (“Sería mucha mala suerte...”) sirve para introducir la hipótesis de que Cava les delate. En el texto la alternancia de fragmentos en pasado y en presente refleja el vaivén del pensamiento del Boa entre lo que está recordando y lo que él va pensando; esto, unido a las utilizaciones particulares que hemos visto del tiempo presente, dota al texto de una gran flexibilidad temporal y ayuda a crear la sensación de inmersión dentro del pensamiento fluctuante del Boa.

(Lengua y estilo)

Oralidad

El Boa representa la parte más primaria, más elemental y directa de los diferentes puntos de vista narrativos que conforman la novela. Este papel está reforzado por el hecho de que aparece en la novela a través de un monólogo interior, una de cuyas características es presentar el pensamiento en su desarrollo más inmediato e informal. Todo esto se refleja en un estilo muy cercano a la oralidad, como el que podría realizar el propio Boa hablando en voz alta. Como características podemos apuntar las siguientes:

. El ritmo fónico es rápido, construido a partir de frases cortas de carácter aseverativo en su mayor parte, aunque también encontramos frases interrogativas que introducen cambios de ritmo y contribuyen a dar mayor viveza al discurso.

. Uso de onomatopeyas (“juach, paf, kraj”) e interjecciones (“bah”) propias del lenguaje oral y que poseen una fuerte carga fónica.

. El uso de expresiones pertenecientes al lenguaje oral: pura pose, se meaba de risa, se puso como loco, se me paran los pelos...

. Léxico perteneciente a la jerga propia de los cadetes y que sólo aparece en sus conversaciones: muñecos, rosquete, zumbar, fregar, embarrar...

. La abundante presencia de frases orales dichas por el Rulos o por el Jaguar: “...y dijo "alguien ha pegado un soplo", "juro por la Virgen que sí"” (línea 20). O por las que piensa el propio Boa como frases orales que podría emitir en voz alta: “Jaguar, Rulos, serrano Cava, ¿quieren ayudarme?, me arden las manos de tanto zumbar a este rosquete” (líneas 28 y 29)

. Enumeraciones polisindéticas que aceleran el ritmo: “y Huarina y Morte ni habían asomado, ni se oían sus pasos, ni nada” (línea 21).

. La construcción sintáctica de las frases tiende a la sencillez, reflejada en el uso predominante de la parataxis, es decir, la coordinación y la yuxtaposición: “Y se puso a reír, mientras el Rulos y yo perdíamos el habla y nos venían los muñecos” (líneas 5 y 6).

. Construcciones sintácticas no normativas propias del lenguaje oral: “Sería mucha mala suerte” (línea 35), “está fregado pasar otros tres años aquí” (línea 36).

. La falta de un discurso elaborado conscientemente se refleja en la acumulación de frases entre las que no se hace explícita su relación lógica, aunque estén imbricadas temáticamente unas con otras. Por ejemplo, en las líneas 23 a 25: “...tiene que ser un cadete. Quizá un perro o alguno de cuarto. Los de cuarto también son unos perros, más grandes, más sabidos, pero en el fondo perros. Nosotros nunca fuimos perros del todo...”. En estas frases vemos cómo se salta de un tema a otro sin el uso de conectores entre una y otra frase.

. Mezcla de frases pronunciadas por algún interlocutor junto con los pensamientos del propio Boa: ““Ésa me la han hecho a mí, no saben con quién se meten”, pero el que está adentro es Cava, se me paran los pelos, ¿y si los dados me elegían a mí?” (líneas 12 y 13).

La presencia de un interlocutor imaginado con el que se establece un diálogo: “Jaguar, Rulos, serrano Cava, ¿quieren ayudarme?” (línea 28), “Espérate unos meses y después hablamos” (línea 39).

Todo ello construye el discurso rápido, sonoro, muy cercano a la oralidad, que caracteriza los monólogos del Boa. Es un discurso que llega a la consciencia del lector a partir de sus valores fónicos y su inmersión en el lenguaje oral, transmitiéndole una sensación de vida abigarrada, a menudo violenta, que se deja entrever en un estilo apresurado, incluso atropellado a veces, en los monólogos de este personaje.

Emoción y sentimiento. Subjetividad.

Los monólogos del Boa nunca son neutros, sino que siempre están teñidos de emoción. Boa repasa en su mente las cosas que ocurren en el Colegio, los acontecimientos de su vida cotidiana, y dicha revisión siempre está hecha desde la subjetividad de su consciencia. Esa es una de las funciones que Vargas Llosa atribuye a los monólogos del Boa: la de transmitir al lector el pulso emocional de la vida de los cadetes. En este fragmento, ante el arresto del serrano Cava, el Boa se muestra preocupado y despreciativo con el chivato, pero, por encima de esto, lo que destaca son sus sentimientos ante las reacciones del Jaguar, que se convierte en el verdadero centro emocional del texto, sobre todo en su primera parte.

Aunque el Boa no llegue a reconocerlo explícitamente, el Jaguar le inspira miedo porque le hace pensar que hay algo diabólico en él. La asimilación entre el Jaguar y lo diabólico la establece Vargas Llosa desde la primera frase del texto introduciéndonos directamente en el tema: el Boa dice no creer en el diablo, pero a continuación expresa una duda que nos hace pensar que en el fondo sí que piensa que existe y que el Jaguar tiene algo de diabólico. Las siguientes frases, dedicadas a la reacción del Jaguar ante las posibles blasfemias de Arróspide contra Santa Rosa, tienen la función de hacer presente el tema de lo sobrenatural propio de la cultura católica en la que se han criado los cadetes (líneas 1 a 4: “Él dice que no cree, pero es mentira, pura pose. Se vio cuando le pegó a Arróspide por hablar mal de Santa Rosa. “Mi madre era devota de Santa Rosa y hablar mal de ella es como hablar mal de mi madre”, pura pose.”); como rasgo característico del estilo de los monólogos del Boa vemos que no hay una reflexión de

carácter teórico, sino que se produce a partir del recuerdo de un hecho y de una frase del Jaguar que se incluye en estilo directo, y que además la conclusión (que el Jaguar en el fondo sí cree en lo sobrenatural) la expresa el Boa a través de una expresión simple y propia del discurso oral (“pura pose”) que repite dos veces para dar mayor fuerza a su idea. Con estos recursos lingüísticos Vargas Llosa consigue sumergirnos de forma directa en la manera de ver la vida de los cadetes, no desde una explicación teórica sino desde una implicación personal y afectiva apoyada en el lenguaje propio de los jóvenes que estudian en el Colegio Leoncio Prado.

Para la equiparación del Jaguar con el diablo, el Boa (es decir, Vargas Llosa) se fija en la expresión de su cara y, sobre todo, en su risa (línea 4). Es este un elemento que Vargas Llosa escoge como punto de unión y sobre el que concentra la atención del lector. La risa del Jaguar ante el arresto del Cava (“se puso a reír”, línea 6) perturba profundamente al Boa y al Rulos, tal como expresa en un lenguaje sumamente expresivo el Boa, ya que llegan a “perder” el habla (materialización de un hecho abstracto) y hace que les “vengan los muñecos” (expresión oral propia de la jerga de los cadetes). El Rulos está muy impresionado por esa risa: “¿viste... cómo se rió?”, “se meaba de risa” (líneas 9 y 10); de nuevo Vargas Llosa nos ha hecho llegar el sentimiento de sorpresa y rechazo del Rulos a través de una frase propia del personaje, introducida en estilo directo en el monólogo del Boa, y llena de expresiones orales propias del registro coloquial.

Otro de los elementos que destacan del Jaguar ante los ojos del Boa es su capacidad para intuir o adivinar lo que va a ocurrir. Es algo que preocupa al Boa y que articula lo que está pensando, tal como muestran sus propias expresiones de asombro y las del Rulos a lo largo de la primera parte del texto, apoyadas en el políptoton del verbo “adivinar”: “¿Cómo adivinó?” (línea 7), “¿viste cómo adivinó lo del serrano?” (línea 10), “todo se lo adivina” (línea 15). De la línea 15 a la 21 establece la equiparación del Jaguar con un animal, tomando como referencia lo que su madre le contaba sobre la intuición de los animales antes de que se produzca un temblor de tierra (que califica con el término popular de “la tembladera”, línea 19); para hacer dicha equiparación recurre una vez más al recuerdo de las palabras que su madre le decía (“los perros del barrio se volvieron locos, corrían y aullaban como si vieran al diablo con sus cachos y sus pelos de alambre”, líneas 16 a 18), donde a una enumeración verbal llena de agitación por el valor semántico de los verbos y la unión de las acciones, se suma una descripción muy gráfica del diablo del que se destaca un elemento muy significativo (los cachos o cuernos) que anteriormente el Boa había relacionado con el Jaguar.

A partir de la línea 21 el Jaguar deja de ser el elemento esencial del pensamiento del Boa y este pasa a reflexionar sobre lo que supone la delación del Cava. El rechazo del Boa ante el chivatazo aflora en sus expresiones de disgusto: “Qué vergüenza” (línea 21), “qué asco” (línea 23). La emoción transporta también al Boa cuando piensa en la época del Círculo: “Lo tiro al suelo, lo escupo, Jaguar, Rulos, serrano Cava, ¿quieren ayudarme?, me arden las manos de tanto zumbar a este rosquete.” (líneas 27 a 29), que Vargas Llosa plasma mediante una enumeración verbal, unida a un cambio en el discurso del Boa que en su mente se dirige directamente a los miembros del Círculo con una serie de vocativos y una pregunta retórica, y que termina con una metáfora (que forma parte del lenguaje coloquial) que remite a un acto de violencia propio del ámbito en el que vive: tiene las manos enrojecidas de tanto usarlas para golpear a otro muchacho; nos encontramos delante de un uso del lenguaje dirigido a la recreación de

una emoción primaria propia del personaje del Boa. La manera cómo vive las cosas que ocurren y sus reacciones ante ellas la volvemos a encontrar en la expresión hiperbólica de carácter violento, “lo mataría si se asusta” (línea 33), en referencia al serrano Cava.

En el lenguaje del Boa, aunque está lleno de subjetividad, apenas encontramos adjetivos. Pero cuando estos aparecen se observa que están llenos de connotaciones emocionales de carácter negativo: el vidrio roto es “mugriento” (línea 36) no solo porque posiblemente estaba lleno de suciedad, sino también porque para el Boa es impensable que por un objeto tan nimio, de tan poco valor, pueda llegar a ser expulsado del Colegio. A su vez, el adjetivo “blanquiñosos” (línea 38) está teñido, dentro del discurso del Boa, de un matiz de desprecio que nos recuerda que en el Colegio se mezclaban los diferentes tipos de habitantes de Perú y que entre ellos existía una tensión derivada de su origen racial, geográfico y social.

En resumen, se puede afirmar que la emoción, viveza e inmediatez de los monólogos del Boa se construye sobre un lenguaje de raíz oral que incluye las voces de otros personajes, y que Vargas Llosa evita cualquier aparición de un narrador culto que pudiese deshacer dicha atmósfera.

(Conclusiones)

Este texto es un ejemplo claro del objetivo de Vargas Llosa de sumergir al lector en la novela hasta el punto de hacerle olvidar que está leyendo una obra de ficción. Para ello Vargas Llosa se aleja de modelos narrativos clásicos y utiliza diversos recursos para atrapar al lector dentro de la realidad creada en la ficción. Uno de estos recursos consiste en la desaparición del narrador omnisciente tradicional, que es sustituido por múltiples narradores con diferentes puntos de vista. Uno de los más importantes es el personaje del Boa que actúa como narrador interno desde sus monólogos. El Boa, que dentro del desarrollo argumental no tiene apenas importancia, actúa, sin embargo, como caja de resonancia de lo que sucede en el Colegio, ofreciendo no sólo datos sobre personas y sucesos, sino ofreciendo también el ambiente emocional en el que viven los cadetes. El Boa da cuerpo a algunos de los valores más negativos que encontramos en la novela, pero somos conscientes de que no es algo inherente sólo a ese personaje, sino que, en el fondo, no es más que un representante del tipo de vida y valores en que están inmersos los cadetes del Colegio Leoncio Prado. Para que cumpla con su papel de informador de lo que ocurre en el Colegio, Vargas Llosa llena el monólogo del Boa de otras voces, muy a menudo de forma directa. Y para que transmita mejor el ambiente, su monólogo no se despega de la inmediatez del lenguaje oral.

No son los monólogos del Boa el único tipo de monólogo que aparece en la novela de LCYLP. Ya hemos dicho que Vargas Llosa utiliza diferentes gradaciones de este tipo de punto de vista narrativo y que ello constituye uno de los rasgos de modernidad de una novela que se publicó en 1963 y que actualizó dentro de la narrativa en lengua española uno de los recursos más característicos de la novela del siglo XX, utilizado anteriormente por autores de la talla de James Joyce en *Ulises* (1922), William Faulkner en *El ruido y la furia* (1929) y Virginia Woolf en *Las olas* (1931), y también en diferentes variantes en *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias y *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo. A su vez el uso del monólogo interior será uno de los recursos más usados en el llamado boom de la narrativa hispanoamericana, como se ve en obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes o *Yo el Supremo*

(1974) de Augusto Roa Bastos. Y en la novela experimental española de la década de los sesenta, como en Tiempo de silencio (1962) de Luis Martín Santos, Cinco horas con Mario (1966) de Miguel Delibes o La reivindicación del conde don Julián (1970) de Juan Goytisolo.

Vargas Llosa recoge la obsesión por la construcción de una novela total y escribe con mucho oficio una obra de gran complejidad técnica que consigue atraer al lector y atraparlo en su realidad narrativa. La aportación de LCYLP fue decisiva en el éxito del boom de la novela hispanoamericana, que supuso la aparición de una novelística de primer orden, e impulsó la creación de un amplio público lector de novelas escritas en español.

Mario Pujol, SIE Toulouse

ORAL N° 4. Mario Vargas Llosa. SIE Valbonne-Nice

“El capitán Garrido estaba en su escritorio, crispado como un puerco espín”.
Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).

(Localización del fragmento dentro de la obra)

La ciudad y los perros (1963) ha desempeñado un papel importante en la gran eclosión que la literatura hispanoamericana ha cosechado a nivel mundial a partir de la década de los años sesenta del siglo XX, fundamentalmente en Europa (donde países como Francia o España desempeñaron un empuje nada desdeñable). La nómina de autores y los títulos de obras de esta notable explosión de la novelística hispanoamericana son casi multitud. Recordemos algunos solamente: *El astillero* (Juan Carlos Onetti) y *Sobre héroes y tumbas* (Ernesto Sábato) (1961), *El siglo de las luces* (Alejo Carpentier) y *Muerte de Artemio Cruz* (Carlos Fuentes) (1962), *Rayuela* (Julio Cortázar) (1963).

Estamos en el capítulo VII de la segunda parte de la novela. Constituye la primera escena del capítulo que nos presenta al teniente Gamboa que sale del despacho del coronel, no coge el ascensor y a toda prisa atraviesa el patio en aquella mañana ya más clara y se dirige a la secretaría de las cuerdas del quinto año para reunirse con el capitán Garrido. Tras lo que nos relata nuestro extracto, el teniente se dirige a la Prevención a buscar a Alberto y el Jaguar que habían estado peleando silenciosamente en el calabozo. El teniente los manda ir a hacerse unas curas a la enfermería y que, luego, vayan a verlo a su cuarto.

En la segunda escena del capítulo se nos refiere una jornada de estancia del Jaguar en la ciudad y, agotado físicamente y hambriento, es acogido en casa de su padrino y la mujer de este (“Ella era fea, gorda y más alta que yo”), con la que un día se va al cine al centro de la ciudad. No quería que ingresara en el Leoncio Prado, pero, ante la amenaza de que se marcharía de su casa, convence a su propio marido para que le pagara la matrícula de ingreso en el colegio militar.

La escena tercera es continuación de lo que nos relataba al final la escena primera. Estamos en la enfermería y, tras las curas, asistimos al cruce de improperios entre los dos cadetes. Salen de aquella y se dirigen al cuarto del teniente Gamboa. Este les expone la situación de la denuncia de Alberto Fernández al Jaguar y que las autoridades piensan que hay que dar por zanjado el asunto pues “la acusación carece de fundamento”, y que ellos guarden absoluta discreción en la incorporación a su sección. El Jaguar señala a Alberto con desprecio y Alberto lo llama “asesino”. La escena llega a su fin con tremendo suspense y el Jaguar mantiene que no había asesinado al Esclavo ni sabía que este había sido el soplón del robo de Porfirio Cava.

(Temática y estructura interna)

Rememoremos, por un momento, la historia, nada extraordinaria por otra parte, que se nos relata en la novela. El cadete Porfirio Cava roba un examen de Química por mandato de El Círculo, especie de secta que impone el terror y el cinismo en el colegio Leoncio Prado, y cuyo jefe indiscutido es el temible Jaguar. El Esclavo (Ricardo

Arana), que permanece al margen del grupo, denuncia al actor del robo para poder tener permiso de salida el sábado, con el objetivo de ver a su novia Teresa; esto provoca la expulsión del Cava de la institución y la sospecha de la existencia de un soplón en el grupo, cosa que enerva sobre todo al Jaguar, cuyo imperio exige el secreto y un “código de honor” ante toda perversidad. En unas maniobras militares es asesinado misteriosamente el Esclavo, de un balazo en la cabeza, que le provoca la muerte. El misterio no se resuelve, si bien todos sospechan del Jaguar, cosa que lleva a un enfrentamiento entre él y el Poeta, Alberto, quien a su vez ha denunciado al Jaguar como asesino del Esclavo.

Para el colegio, que teme las perjudiciales consecuencias del escándalo, la versión oficial establece que se había tratado de un accidente. Alberto (llamado el Poeta, hipócrita niño bien, amigo del Esclavo) rompe con los pactos que lo unen al Círculo y acusa al Jaguar del asesinato ante el teniente Gamboa, aparentemente el hombre más recto y duro de la institución. Ahora los pactos incluyen también al propio colegio, a los profesores militares y a las mismas fuerzas armadas; por lo tanto, el caso se da por cerrado y la investigación no se reabre. El propio Alberto se ve impedido de seguir adelante, porque las autoridades lo amenazan con mostrar a sus padres las novelitas pornográficas que escribía y vendía a sus compañeros. Alberto cede y Gamboa también, tras un apoyo inicial que le cuesta el ascenso. En el epílogo de la novela que sigue a la salida de los cadetes del colegio, vemos a los protagonistas readaptándose a la brumosa vida corriente: Gamboa parte a ocupar un puesto en una guarnición perdida en la sierra, tras escuchar la confesión del Jaguar que se niega a creer; Alberto reinicia su vida de burgués miraflorentino con nuevas amistades; el Jaguar, despojado de todo su antiguo poder, se restituye a la sociedad como un vulgar empleado de banco y como esposo de Teresa.

Pasemos, ahora, a la temática del fragmento en cuestión: el extracto nos presenta un diálogo entre el teniente Gamboa y su inmediato superior, el capitán Garrido. A través del desarrollo de una conversación nada halagüeña, si tenemos en cuenta tanto el tono como el contenido, los dos mandos militares nos desgranar perfectamente cuál es su posición en relación con la institución militar, posición que ambos mantienen a lo largo de la novela, si bien en el caso del teniente charlas como esta le harán declinar en proseguir con un proceso que podría hacer temblar los cimientos de la institución castrense, lo que, aun así, le acarrearía importantes perjuicios en el desarrollo de su carrera militar. Por acatamiento de las órdenes de sus superiores, dejará de luchar por el esclarecimiento de los hechos y la aplicación de la justicia y verá mermada, sino agotada, la posibilidad de ascender en el escalafón. Al contrario del teniente Gamboa, el capitán Garrido está cortado bajo el mismo patrón que los otros tenientes que dirigen las secciones, como Gamboa (Pitaluga, Huarina, Martínez y Calzada), el mayor del colegio (grado militar que en algunos países se conoce con el nombre de comandante) o el coronel, la máxima autoridad del centro. Esta filosofía sobre su vida profesional es totalmente diferente en cada uno de los dos oficiales; ocurre, sin embargo, que el capitán Garrido expresa su opinión de manera muy explícita, mientras que el teniente Gamboa parece, en primer lugar, no creer en la gravedad de lo que oye de su interlocutor, “morderse la lengua”, en segundo lugar, tal vez por el respeto obligatorio que le debe a su capitán (que está actuando *manu militare*) y, en tercer lugar, porque su condición de militar respetuoso y apreciado no le permitiría adivinar que estos asuntos iban a provocar el retraso de su progreso militar, carrera en la que tanto creía.

De este modo, podemos explicar la mayor presencia del capitán en la conversación. Además de las participaciones de los dos personajes, en el extracto observamos la participación del narrador en tercera persona, que se aprecia en las líneas 1-2, 5-6, 14, 37-38. Lo mismo ocurre cuando el capitán ofrece un cigarro a su interlocutor (líneas 31-34) y en la descripción final de las líneas 55-59, donde la narración en tercera persona amalgama estilo directo, estilo indirecto y estilo indirecto libre, tal como veremos más abajo.

—Las opiniones del **capitán Garrido** aparecen claramente expuestas en las siguientes ocasiones:

- a) “Usted tiene un empacho de reglamentos [...] hay que ser práctico. A veces, es preferible olvidarse del reglamento y valerse solo del sentido común.” (Líneas 26-28).
- b) “Los militares debemos ser, ante todo, realistas, tenemos que actuar de acuerdo con las circunstancias. No hay que forzar las cosas para que coincidan con las leyes, Gamboa, sino al revés, adaptar las leyes a las cosas. [] —Si no, la vida sería imposible. La terquedad es un mal aliado” (líneas 35-39)
- c) “Con la conciencia limpia se gana el cielo [...], pero no siempre los galones” (líneas 46-47)

En las tres intervenciones el Piraña deja claro a su interlocutor que los mandos militares han de comportarse con una conducta camaleónica, aunque en determinados momentos esta esté llena de dobleces e imposturas. El horizonte contemplado parece ser el egoísmo de defenderse a sí y a una institución en la que cree muy ambiguamente.

—El comportamiento y las intervenciones del **teniente Gamboa** son exquisitas en ese contexto militar. Viene a comunicarle a su superior las órdenes del coronel: borrar el parte de la denuncia de Alberto, pues el cadete había retirado la denuncia en el despacho del director del colegio. Del mismo modo, le comunica la segunda parte de la orden: habría que implementar la disciplina para erradicar los robos, el alcohol, la posesión de ganzúas, etc.

Sobre la encerrona (a modo de correctivo verbal) a la que le somete su capitán, que muestra bien a las claras la hipocresía del estamento militar, Gamboa parece padecer de ingenuidad y no dar excesiva importancia al “molesto” discurso del superior tomando como base la tranquilidad de conciencia y el pensamiento de que sus superiores no van a actuar contra él (líneas 44-45). No obstante rebela un enfado monumental, como revela lo que dice el narrador al final del fragmento: “El teniente salió sin pedir permiso al capitán” (línea 55) y cuando saca del bolsillo la carta que le había enviado su joven mujer: “si es hombre, pensó, no será militar” (línea 59), en donde se revela una profunda desazón interior.

(Punto de vista narrativo)

Ya sabemos que esta primera novela de Vargas Llosa no destaca por su contenido, sino por la agudeza en la utilización de diversas técnicas narrativas que los estudios sobre el

autor y sobre sus obras intentan aclarar. Desde el punto de vista temático podemos decir que *La ciudad y los perros* cuadra perfectamente con lo que se ha venido llamando realismo o, si queremos, “neorrealismo”, por la pretendida similitud con el movimiento parcelado de la cámara en esa corriente bien conocida de la cinematografía italiana. Incluso la realidad que subyace a lo que se nos cuenta puede llevarnos a que consideremos la novela como un relato de realismo social y crítico (el autor había sido alumno de la institución a sus catorce y quince años: 1952-1954). Todas las lecturas son posibles. En todo caso, un poco lejos de las características que suelen acompañar al llamado “realismo mágico” o “lo real maravilloso” que parece atravesar la mayoría de las novelas de esa llamada “explosión” (boom) de la novela hispanoamericana desde los primeros años de la década de los sesenta del pasado siglo. En este sentido, nuestro novelista, con todo lo poético que se descubre en todas sus novelas, quedaría ligeramente al margen, al menos, del dominio de “lo mágico”, no de lo “imaginario” (la novela no es de ninguna manera una crónica o un documental).

Como ya se ha dicho, una historia muy sencilla se viste de una forma muy compleja, puesto que “la literatura no son los temas, sino los tratamientos... no hay originalidad temática. La originalidad es realmente formal” (Vargas Llosa en *Semana de autor*: 87). La complejidad es, sobre todo, resultado de los saltos en el tiempo y los cambios y multiplicidad de punto de vista y confusión de voces narrativas (pluriperspectivismo) a través de la incorporación simultánea de varios narradores, así como la amalgama y multiplicación de voces paralelas. Todo ello de clara ascendencia faulkneriano. Podemos considerar, al respecto, los tres apartados siguientes:

—“Hay un personaje que... representa el mundo objetivo, que es la pura objetividad, que está visto siempre desde fuera” (V. Llosa, mesa redonda sobre *La ciudad y los perros*: 79). Es el Jaguar y ese plano lo podemos ver a través de la **primera persona** o del **monólogo**, en realidad un soliloquio frente a una audiencia tácita o dictado ante una cinta magnetofónica.

“Hay la antípoda —continúa el autor— que es el caso del Boa, la pura interioridad. Está siempre visto como una conciencia en movimiento, como el flujo de esa conciencia. Esta realidad permite incluir en ella el aspecto más tremendo, más fuerte, más violento de la realidad que se describe. Entonces el Boa representa un poco el personero del horror” (ibid).

Dentro del *stream of consciousness*, la técnica de Vargas Llosa es una aplicación particular de los modelos joyceano y faulkneriano.

Si el Jaguar representa el punto de vista *objetivo* (perspectiva objetivo-conductista) y el Boa el *subjetivo* (fonético-subconsciente: sus monólogos se acercan a la música, a una música atroz hecha de ruidos, gritos, malas palabras jerga abundante e injuriosa...), Alberto representa un punto de vista mixto (dinámico-visual), esto es, se nos presenta visto desde el exterior y desde el interior.

—El **narrador en tercera persona** está presente en todas las secuencias acerca del pasado de Alberto y del Esclavo, si bien aparece como un narrador discreto, todo lo contrario que el narrador “omnisciente” decimonónico. Por eso inventa diversas fórmulas para escudarse tras otras voces y perspectivas, como en el episodio del accidente del Esclavo (Parte I: VIII), ya que resulta intrigante investigar cómo consigue el autor la ambigüedad. Aquí se esconde tras el punto de vista del capitán Garrido, irónicamente armado con unos prismáticos para, al final, no ver nada. Constantemente

se nos dice que el capitán es el observador-focalizador: “El capitán Garrido vio... luego escuchó... Ahora el capitán veía dos líneas... observaba con los prismáticos...”. Por fin encuentra el cadáver por pura casualidad: “hubiera podido pisar(lo)”. La no-intervención del narrador en este episodio hace posible que el lector se quede con la duda de si la muerte fue accidental o intencionada.

—Mencionemos, por último, otro recurso que elimina (aparentemente) la presencia del narrador, a saber, la “**dramatización**” de la historia (“récit de paroles”, según Genette). Tratándose de un escritor que considera importante una buena intriga, no sorprende que eche mano de amplias escenas dramáticas que aportan dinamismo. El estilo directo, por ello, es uno de los recursos predilectos de Vargas Llosa, hasta tal punto que toda la novela *Conversación en la catedral* está basada en el diálogo entre Ambrosio y Santiago en el bar aludido en el título.

Paradigma de ello es el diálogo del Epílogo entre el Jaguar e Higuera, que introduce, por primera vez, la técnica de los “vasos comunicantes” (o “diálogos telescópicos” de Oviedo); en realidad, una *adaptación del flashback* cinematográfico). (< *Manhattan Transfer*, de Dos Passos y *La región más transparente*, de Carlos Fuentes).

Bueno, pues esta técnica narrativa que acabamos de describir es casi la única existente en el extracto a comentar.

(Personajes)

a) El único personaje que destaca claramente entre los militares es el teniente **Gamboa**. Si es cierto que fue “concebido como uno de los más odiables del libro” (lo dice el propio autor) no ha quedado rastro de la primera concepción. Físicamente se presenta como un ideal viril: alto, macizo, atlético, sonrisa burlona y con cierta insolencia. Los cadetes lo admiran por su resistencia física y también por su integridad, porque tanto Alberto como el Jaguar recurren a él para pedir justicia o el autocastigo. Es, en palabras de Pitaluga, el “oficial modelo”, porque cree en el ejército y en la disciplina. No obstante, Gamboa, creyente en la institución militar, es puesto ante una situación de “elección” con la denuncia de Alberto. “Justamente para ser coherente y consecuente con ese sistema necesita violarlo, perjudicarse él mismo. No se rebela. Acepta”, dice el propio autor. Al final la institución castrense le impide aplicar los conceptos de justicia, disciplina y moral que oficialmente pretende inculcar en los cadetes. Pone el renombre del colegio por encima de la verdad.

El relato contrapone el teniente Gamboa a otro teniente, Teniente Huarina y a su superior, el capitán Garrido. El primero es un hombre sin espíritu ni cuerpo de militar (mestizo o indio por su estatura y apellido). En su vida privada se opone, también a Gamboa, pues después de un año de matrimonio, prefiere evitar a su mujer mientras que Gamboa parece ser el único que consigue un matrimonio feliz. Frente al capitán Garrido, el Piraña, Gamboa insiste en apoyar la denuncia de Alberto, mientras que Garrido hace todo lo posible para ocultarla. Para Gamboa las leyes deben juzgar a las cosas; Garrido prefiere “adaptar” aquellas a estas y, lógicamente, pone los galones por encima de la conciencia, como también sería capaz de falsificar las notas de los cadetes. Como era de esperar, el capitán ascenderá en el escalafón militar, mientras que Gamboa será desterrado a un cuartel de montaña poco envidiable.

Pese, incluso, a las diferencias con el Jaguar (clase alta, frente a clase baja; criminal frente a justiciero), los dos personajes ofrecen ciertos rasgos comunes: ambos son los más fuertes del colegio y ambos son admirados e imitados por sus compañeros; ambos se hacen los duros hacia afuera, pero son los únicos (con la excepción del Esclavo) que aman profundamente; ambos viven según normas morales que creen incorruptibles y, por fin, ambos fracasan con sus “valores” y terminan fuera del centro de poder que simboliza Lima (el Jaguar en Huacho y Gamboa en Puno), condenados a la mediocridad.

b) El capitán **Garrido** era “un hombre alto, de piel pálida, algo verdosa en los pómulos. Le decían el Piraña, porque como esas bestias carnívoras de los ríos amazónicos, su doble hilera de dientes enormes y blanquísimos desbordaba los labios y sus mandíbulas siempre estaban latiendo” (Primera parte: VIII). A tono con todo el ambiente de vileza que muestran los cadetes en su comportamiento complejo e intencional, a diferencia de la inconsciencia que muestran en la ciudad (“cuando no están activos, cuando se dispersan fuera de las cuadras del Leoncio Prado, puede ocurrir que haya dificultad para reconocerlos”) y la impostura de los militares responsables de la institución educativa, es recurrente en la obra que cada personaje —cadetes y mandos militares— tenga, además, nombre de animal: Jaguar, Boa, Piraña, Gallo, Mono, Rata, Burro.

En el fragmento el capitán Garrido no constituye sino un elemento en la cadena de mando de la institución educativa. Por ello su comportamiento no se diferencia lo más mínimo de la de otros mandos militares como el mayor o el coronel. De hecho ya en el extenso capítulo IV de la segunda parte de la obra, en la escena quinta, cuando el teniente Gamboa aspiraba a obtener una de las veinte plazas disponibles en el ascenso a capitán, le habla al capitán Garrido de la iniciación de la investigación y este le recuerda las posibles consecuencias de la misma, en primer lugar, para el propio encargado del batallón (Garrido), así como el de la primera compañía (Gamboa). Lo mismo ocurre en la visita de Gamboa al mayor del colegio, llamado por el capitán a instancias del propio comandante mayor (Capítulo V de la segunda parte, escena cuarta). El mayor le afea a Gamboa la presentación del parte y añade: “El Leoncio Prado es un colegio, no vamos a permitir un escándalo así”. El pelaje de militares como el mayor queda bien patente en lo que sigue cuando le plantea que la denuncia de Alberto Fernández no era descabellada: “—su opinión no me interesa —dijo el mayor con desprecio—. Le estoy dando una orden. Guárdese esas fábulas para usted y obedezca. ¿O quiere que lo lleve ante el Consejo? Las órdenes no se discuten, teniente.

Este tono de superioridad y conminatorio se manifiesta de nuevo en la retahíla de enseñanzas morales que Garrido le transmite al teniente y que habíamos referido arriba cuando hablábamos de la temática y la estructura del extracto. Todas estas enseñanzas están formuladas, ya sea en presente simple, ya sea en perífrasis verbales de presente, por aquello de su pretendido valor universal y casi intemporal: “A veces es preferible olvidarse del reglamento y valerse solo del sentido común” (líneas 27-28) o la otra intervención del capitán, de mucho más alcance moral y de comportamiento: “No hay que forzar las cosas para que coincidan con las leyes, Gamboa, sino al revés, adaptar las leyes a las cosas” (líneas 36-37).

(Tono, Lengua y estilo)

Desde el punto de vista formal el extracto presenta una serie de características lingüísticas y estilísticas derivadas de su tono, de su contexto y de los personajes entre los cuales se establece el diálogo. Iremos desgranando en lo que sigue:

a) El fragmento nos ofrece una estructura completamente dialógica, que da al pasaje aire de vivacidad apta para la representación, esto es, una sucesión de pequeños discursos entre los dos personajes, pero asentados en un tono de advertencia, casi conminatorio del capitán Garrido hacia su subordinado, el teniente Gamboa. Este aire militar de la conversación lo apreciamos, sin duda, en los turnos de Gamboa que, por educación han de terminar con el sintagma de respeto “mi capitán” (línea 22), así como la ausencia de tuteo entre los dos a lo largo de la conversación: “El coronel me encarga decirle...” (línea 4), dice Gamboa; “Usted tiene un empacho de reglamentos...” (línea 26), por parte del capitán.

b) Llama la atención también que en el presente de la narración haya gran abundancia de formas verbales en pasado, como en las líneas 23-25:

—¿Quién tenía razón? —preguntó el capitán a boca de jarro, con una expresión de triunfo—. ¿Usted o yo?

—Era mi obligación —dijo Gamboa.

Esta alternancia de tiempos del pasado y presente obedece, sin duda, a que esta conversación remite continuamente a otras conversaciones y encuentros mantenidos entre los dos militares. De modo que es normal que el universo discursivo participe de los momentos que ya han pasado y el que está teniendo lugar en el “ahora” de la narración. A alguno de estos encuentros nos hemos referido con anterioridad cuando describíamos al personaje del capitán Garrido.

c) Decíamos que en los turnos de la conversación late un fuerte tono conminatorio, de superioridad por parte del capitán Garrido; en primer lugar, cuando en el momento de entrar en su escritorio el teniente Gamboa nos es descrito “crispado como un puerco espín” (línea 1), que aparte de la comparación animalizadora, de nuevo, del Piraña, delata una persona a la defensiva, cuya exasperación e ira nos confirma su manifiesta superioridad. De hecho, al saludo de Gamboa desde la puerta del despacho responde con la muletilla de un y (línea 3) interrogativo que indica algo así como “y ahora ¿qué más, más cosas todavía?” (la famosa denuncia del cadete Fernández ante el coronel y la investigación del conocido accidente o asesinato).

d) La sintaxis del fragmento es prioritariamente paratáctica, con multiplicidad de estructuras oracionales en yuxtaposición. Véanse las líneas 10-13, o la mayor parte de la intervención del capitán Garrido de las líneas 15 a 21, sobre todo en su segunda parte; las líneas 25-29 o 41-43. Un lenguaje, pues, enérgico, clarividente, vivaz. Otro aspecto reseñable en esta sintaxis, con predominio de la parataxis, es la gran abundancia de elementos que inciden en el carácter apelativo del fragmento. Pongamos un ejemplo: cuando Gamboa comenta al capitán que el coronel le había ordenado ir a buscar al calabozo a los dos cadetes para que volvieran a la cuadra, le ordena el capitán: “Vaya a buscarlos. Deles unos cuantos consejos; que se callen si quieren vivir en paz” (líneas 50-51).

e) El vocabulario del extracto muestra una clara tendencia por la preeminencia de términos pertenecientes al campo léxico de la vida militar, como no puede ser de otra manera: *parte, imaginarias, ronda, revista, galones*, alguno de ellos peruanismo: *consignar o cuadra*.

f) También podemos percibir la correcta convivencia entre la lengua literaria y la lengua coloquial; en el caso de esta última podemos citar los casos de la expresión *poner en vereda* (línea 17) o incluso el vocablo *pájaros* (“¿y que es de los dos pájaros?”) de la línea 48, que, aunque no tenga el sentido de ‘homosexual’ de ciertos países de Hispanoamérica como Costa Rica, Ecuador, Panamá y República Dominicana, sí posee en el fragmento el sentido de ‘persona astuta, con pocos escrúpulos’. Hagamos referencia asimismo a la expresión adverbial *a boca de jarro* (*abocajarro* en RAE con el sentido de la expresión analítica del fragmento), que puede considerarse una metáfora lexicalizada, o a la expresión popular en “habiendo sacado la cara por ese cadete” (línea 39).

g) La adjetivación es muy parca, pero si está presente en los momentos de intervención del narrador en tercera persona, como el momento cuando el capitán ofrece un cigarrillo a Gamboa: el tabaco que fumaban “despedía un humo denso y fétido” (línea 32), al igual que al comienzo del extracto cuando Garrido es presentado como “crispado como un puerco espín” (línea 1), cuando unas líneas más abajo “sus ojos, hasta entonces desabridos, sonrieron con alivio” (líneas 6-7), cuando la mano del capitán “revoloteó en el aire inspirada” (línea 38) o al final del extracto con los sintagmas “patio ... vacío”, “bullicioso hormiguero” (líneas 56 y 57, respectivamente).

h) Tomemos en consideración, finalmente, por lo que respecta al estilo, algunos aspectos más:

- Comparación animalizadora de la línea 1: “crispado como un puerco espín”
- Metonimia personalizadora de “ojos...desabridos” (línea 6) y metáfora lexicalizada en “a boca de jarro” (línea 23).
- Enumeración de verbos en disposición climática ascendente “un río que crece, ruge y se desborda” (línea 57), claro reflejo de la situación de Guirigay en que se convierte el patio cuando los cadetes abandonan las aulas al mediodía:

(Conclusión)

El fragmento que venimos analizando nos plantea uno de los aspectos importantes dentro de la temática del libro: la particular relación de los mandos militares de la cadena de mando, en su totalidad, con la del teniente Gamboa con sendas interpretaciones diferentes de lo que es la vida militar como profesión. El pensamiento de los primeros se resume muy bien con lo que dice —precisamente a Gamboa— el capitán Garrido: “En el Perú, uno es militar por las puras huevas del diablo” (Primera parte: VIII), esto es, se elige la carrera militar para nada, las guerras se solucionan de manera diferente a como se hacía antes; no se saca utilidad ni provecho alguno.

Verdad es que en nuestro fragmento no tenemos aquellas novedades técnicas que tanto caracterizan a *La ciudad y los perros* (pluriperspectivismo, los saltos en el tiempo, la incorporación simultánea de varios narradores, la amalgama y confusión de voces y la multiplicación de voces paralelas) y que casi todas ellas nos revelan las debilidades

literarias de su autor, desde *Tirant lo Blanc* (Joanot Martorell), pasando por Victor Hugo o *Madame Bovary* (Flaubert), hasta Faulkner.

En nuestro extracto asistimos a un vívido diálogo entre dos mandos militares. Y estos personajes condicionan bastante la esencia del mismo. Se trata de un diálogo muy tenso, pues se fundamenta en un hecho que podría poner patas arriba a la institución militar, y en el que los dos personajes se comportan de acuerdo con su jerarquía: un capitán y un teniente.

En el diálogo prevalece el estilo directo, pues los personajes hacen presente su propia voz en una escena muy apta para la representación teatral, otra de las debilidades también de Vargas Llosa. Pero hay asimismo algunos momentos de estilo indirecto en los momentos de presencia del narrador externo en tercera persona y en algún otro momento de los turnos de los dos mandos. Incluso en la descripción final (líneas 55-59) hay un pequeño momento de estilo indirecto libre: “(...) pronto sería mediodía y los cadetes volverían de las aulas como un río que crece, ruje y se desborda y el patio se convertiría en un bullicioso hormiguero” (líneas 56-57).

Pasaje en que conviven armónicamente la lengua literaria y la lengua coloquial y en la que los elementos estilísticos no se prodigan en exceso, producto de la situación comunicativa del diálogo.

José Antonio Pérez Bouza, SIE Valbonne-Nice

ORAL N° 7. Pablo Neruda. SIE Brest

“**Poema 15**”. Pablo Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924).

1. LOCALIZACIÓN

>El alumnado debe completar la localización con los apuntes de clase

Este poema está incluido en la obra *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924), obra cumbre de su etapa juvenil que se sitúa en la línea de superación del Modernismo. Su composición corresponde a la época en que Neruda estudia en la Universidad de Santiago de Chile, adonde se había trasladado desde el Temuco de su infancia en 1921.

Esta obra representa muy bien su etapa juvenil centrada en el tema amoroso; amor en el que la incertidumbre, la melancolía y el desasosiego están muy presentes. La influencia de sus primeras lecturas, y del Modernismo en particular, se hallan igualmente presentes en la métrica del poema, en la musicalidad y en la ausencia de elementos vanguardistas. La naturaleza que le subyugaba desde niño se aprecia aquí como elemento inspirador en la creación de símbolos que nos hablan de belleza y misterio.

Con este libro estamos ante un conjunto unitario que podríamos definir como “crónica de un amor”, pero en realidad sabemos que los poemas fueron inspirados por varias muchachas, especialmente dos a las que Neruda recordaría más tarde con los apelativos de “Marisol” y “Marisombra”: la primera era una joven de Temuco; la segunda, una estudiante de Santiago, pero parece que aún hubo más. El libro, pues, presenta y ordena como una historia lo que fueron momentos distintos de varios amores. Y así, aunque la materia de los poemas proceda de experiencias reales, el libro tiene mucho de construcción literaria.

Lo primero que nos llega, desde el poema I, son los **aspectos físicos**: el cuerpo las caricias, el amor carnal. Pero a partir de ese plano corporal se pasa a un plano superior: el amor cobra un **alcance telúrico**, es decir, a través del impulso erótico, el amante entronca con la tierra, con la vida. Uno de los rasgos más sobresalientes de estos poemas es la intensa trabazón entre las experiencias amorosas y elementos de la naturaleza: el mar, el cielo, el viento, la niebla, las montañas, los pinos... En un tercer plano, el amor es un camino para salvarse del desarraigo existencial, de la angustia.

El poema 15 que vamos a comentar es, tal vez, el más famoso después del 20 (“Puedo escribir los versos más tristes esta noche...”).

2. TEMA

Existen dos aspectos temáticos ligados al desarrollo emocional del poema. En un primer momento el poeta siente que la amada se distancia de él y le niega la comunicación, aún estando presente. Esta imposibilidad de penetrar en la intimidad de ella provoca en él un mayor deseo de tenerla, pues se resiente/ se queja de soledad y de melancolía.

En un segundo momento, más intenso, él expresa su alegría al comprobar que la comunicación amorosa se restituye y la amada regresa a él como si reviviera de la muerte o de un letargo.

3. ESTRUCTURA

Externa: cinco estrofas de versos alejandrinos con rima consonante en los pares, diferentes en cada estrofa, excepto en los casos de epífora, o repetición de las mismas palabras al final de los versos: *ausente, alma*; en los versos impares juega con distintas rimas “aa”: *alcanza, constelada, bastan*. Esta combinación de rimas, a las que se añade numerosas aliteraciones de las mismas vocales que componen las rimas, concede al poema una sonoridad muy del gusto del Modernismo del que Neruda recibe influencias en sus primeras obras. Esta musicalidad queda, además, resaltada por el uso de un verso amplio, como es el alejandrino de 14 sílabas. Destaca para la consecución de un ritmo particular la ausencia de encabalgamientos y los marcados hemistiquios, o pausa en el interior del verso.

Interna: el texto se podría estructurar en tres partes, aunque la estructura repetitiva hace difícil establecerlas de forma claramente diferenciada.

1ª parte: dos primeras estrofas (v. 1-8). Presentación de la situación: el poeta se dirige a la amada que se encuentra ausente, inalcanzable, silenciosa y sorda a sus palabras. Él siente una mayor atracción por ella cuando está así, ensimismada y fuera de su alcance, reflejando la melancolía que él mismo siente, y expresa la identificación idealizada entre las dos almas.

2ª parte: estrofas tercera y cuarta (v. 9-16). La situación se repite, pero él insiste en establecer un contacto con ella a través del único lenguaje posible: el silencio, un silencio compartido y magnificado en la *noche estrellada*.

3ª parte: Última estrofa. El poeta expresa de nuevo su anhelo de la amada cuando está fuera de su alcance. Pero finalmente la comunicación se restablece. Ella vuelve a la vida amorosa a través de la comunicación verbal o gestual (*palabra, sonrisa*). Él se siente enormemente feliz de poder recuperarla.

4. ANÁLISIS DEL ESTILO EN RELACIÓN CON EL TEMA

El poema se articula estructuralmente mediante recursos de repetición. La presencia de la anáfora y el paralelismo son muy abundantes. Así, el primer verso se repite exactamente en el 17 y con variantes en el 9, lo que define las partes del texto y organiza el poema. Por otra parte, la estructura del poema es cerrada. Comienza con la presentación de la situación y su deseo intenso de la amada cuando está fuera de su alcance y va ascendiendo en intensidad emocional hasta llegar a los dos versos finales que expresan el punto más álgido del poema, su clímax: la alegría del reencuentro y la comunicación amorosa. Hay por tanto una gradación ascendente en la expresión del sentimiento, desde la melancolía y el deseo hasta la explosión final de alegría.

En la primera parte advertimos una anáfora y un paralelismo: v. 3 y 4, además de las anáforas que se establecen con versos de la 2ª y 3ª parte: v. 1, 9 y 17. También entre los vv. 2 y 11. Por otra parte, tenemos epífora y quiasmo entremezclados en los vv. 5, 6 y 7.

Los recursos de repetición nos indican la insistencia de él al expresar su deseo por ella y crean también una estructura cadenciosa, como de estribillo, que añade musicalidad al poema.

En conjunto, la musicalidad y sonoridad de los versos es muy destacable. Hay un tono armónico, cadencioso, que se potencia con la casi ausencia de encabalgamientos. A cada frase le corresponde un verso, lo que acentúa la sensación de armonía, de equilibrio, de ausencia de rasgos dolorosos o violentos. La melancolía es el sentimiento más destacable en esta parte. Ella refleja su propia melancolía, como lo reflejan también los elementos que le rodean.

Observamos también símiles en los vv. 3, 4, 7 y 8 todos ellos introducidos por el mismo término que crea una anáfora, como hemos dicho, y una repetición. Símil igualmente en el primer verso: *Estás como ausente*. Es decir, ella parece estar ausente e inalcanzable, pero en realidad no lo está. A través de las comparaciones el poeta expresa el ensimismamiento de la amada. Su ausencia mental, su negativa a la comunicación amorosa, que es en realidad una ficción. La sinestesia: *mi voz no te toca*, indica la negativa a la comunicación verbal. Ella *parece* carecer de ojos y de boca que son los instrumentos de la comunicación verbal y gestual.

La metáfora *mariposa de sueño* insiste en la idea de que la amada se encuentra como dormida, es una hermosa mariposa durmiente.

La segunda parte repite la misma idea de la primera con una pequeña variante. Además del anhelo que él experimenta al sentirla fuera de su alcance, intenta establecer una comunicación, la única posible en ese instante, a través del lenguaje del silencio. Además de las anáforas y los paralelismos encontramos polisíndeton: *y estás como distante, y estás como quejándote, y me oyes (...) y mi voz no te alcanza*. Las comparaciones de nuevo, que nos hablan del ensimismamiento de ella, que ahora metafóricamente es otra vez *mariposa en arrullo*, lo que expresa la misma idea de somnolencia. Por otra parte, se repite enteramente una frase dicha en el verso 2 anterior: *y me oyes desde lejos* (v. 11), lo que crea una especie de eco y reafirma el tono repetitivo y cadencioso del poema. Él se dirige a ella pero *su voz no le alcanza*, de nuevo una sinestesia y una metonimia en la que *la voz* se refiere al propio poeta convertido en voz que desea llegar a ella y tocarla. Los versos 12 y 13 continúan con la anáfora y el paralelismo, en este caso antitético: *que me calle/ que te hable* y con los recursos de repetición, un quiasmo *con el silencio tuyo / con tu silencio*. El v. 14 contiene dos comparaciones paralelas que nos hablan del deseo del poeta de establecer una comunicación elemental, simple, a través del silencio, lo que sería una paradoja. Ella es definida de nuevo mediante otra comparación y dos adjetivos en bimetración (v.15) que nos indican la belleza y el misterio de ella. No debemos olvidar que la naturaleza fue uno de los elementos inspiradores de la poesía de Neruda. El silencio de ella es identificado con el de una estrella, porque es hermosa e ilumina en la noche, noche que podría interpretarse como una metáfora de la incomunicación que existe entre los amantes en ese momento. De nuevo una bimetración en el uso de los adjetivos que definen el silencio de la amada.

La tercera parte, que comprende la última estrofa, contiene el clímax del poema o momento más álgido desde el punto vista emocional. El v. 17 es una repetición exacta del 1, en el que él expresa de nuevo, insistentemente, el deseo que siente cuando ella se encuentra fuera de su alcance y se niega al amor y a la comunicación. El v. 18 incluye dos adjetivos en estilo bimembre que nos hablan de ella como de un ser sufriente y una comparación que sorprende por su dramatismo: *como si hubieras muerto*. Ella parece muerta, muerta al amor, es decir, a la vida, puesto que se niega a la comunicación amorosa con él. Sin embargo, los dos versos finales que cierran el poema a manera de epílogo, contrastan intensamente con los dos anteriores, pues nos hablan de la inmensa alegría que él siente al recuperar la comunicación verbal con ella: *una palabra (...)* o gestual: *una sonrisa bastan (...)*. La insistencia se aprecia de nuevo en el sujeto múltiple de la frase que forma el v. 19: *Una palabra entonces, una sonrisa bastan (...)* y en la reduplicación del último verso: *y estoy alegre, alegre de que no sea cierto*.

El momento más intenso del poema se encuentra en los dos últimos versos que contrastan temáticamente con todo lo expresado anteriormente. A la melancolía y la imposibilidad de comunicación amorosa que él siente y que le provoca un mayor deseo de poseer a la amada, se opone la inmensa alegría que experimenta al comprobar que ella regresa de su letargo y no se niega al amor. Él la desea más cuando está inalcanzable y misteriosa, por eso ahora, al recuperarla de esa especie de muerte ficticia en la que ella se encontraba, su gozo es mayor.

CONCLUSIÓN

>El alumnado deberá redactar su propia conclusión (síntesis y valoración).

>Algunas pistas:

-Valoración de este poema como ejemplo de la primera producción de Neruda, influenciado por el Modernismo.

-Emoción, autenticidad y sentimentalidad en el texto.

-La imagen de la amada en el poema.

-El tema amoroso como tema clásico de la Literatura y tema permanente en la poesía de Neruda.

-Compromiso social y poesía: el testimonio de Neruda.

Cristina Ruiz Guerrero, SIE Brest

ORAL N° 9. Miguel Delibes. SIE Ferney-Voltaire

“La Josefa, desesperada, se arrojó sobre las gradas del presbiterio...” Miguel Delibes: *El camino* (1950).

[Entre corchetes: títulos de los distintos apartados (que no deben aparecer porque resulta más elegante el comentario redactado y separado solo por los distintos párrafos) e indicaciones al alumnado.]

FE DE ERRATAS: en la línea 14 debe aparecer “Pancho, el Sindió,” con mayúscula.

[INTRODUCCIÓN]

[La introducción debe contener el contexto literario de la obra en cuestión, en el caso que nos ocupa: “La novela de posguerra”, mínimo desde 1940 hasta 1975, aunque si hablamos de la novela tras la muerte de Franco, no importa porque nuestro autor escribió novelas hasta 1998: *El hereje* (Premio Nacional de Literatura). Podemos hacer unas breves referencias históricas siempre que tengan relación con el contexto literario (censura, etc.). A continuación debemos hablar de la vida y obra del autor resaltando aquellos eventos de su biografía que incidan en su obra. En Delibes hablaremos de los muchos premios y reconocimientos que tuvo, pero, por favor, NO LE DEIS EL PREMIO NOBEL, es un error frecuente que comenten los alumnos... Obviaremos detalles escabrosos, como por ejemplo, enfermedades. Por último haremos una presentación de la obra. Es importante seguir un esquema previo que implique planificación, yendo, como en el comentario que nos ocupa, de lo general a lo particular. Para redactar la introducción te puede servir la Guía de la Consejería y los materiales aportados por el profesor.]

[LOCALIZACIÓN DEL FRAGMENTO]

[Diremos a qué capítulo pertenece el fragmento y haremos un breve resumen de dicho capítulo. Ojo, evitar el falso amigo “extracto”. En español, un extracto es un resumen de lo fundamental y no se corresponde con el *extrait* francés.]

El texto que vamos a comentar pertenece al capítulo XI de *El camino*¹. En este capítulo Quino, el Manco, se casa con Mariuca. Josefa, enamorada de Quino, trata de disuadirlo advirtiéndole de la escasa salud de su novia. Varios son los intentos de impedir la boda a toda costa llegando a suicidarse agotados sus recursos. A los cinco meses del enlace, fruto de las relaciones prematrimoniales de los cónyuges, nace la Mariuca-Uca. La madre muere en el parto.

La Guindilla mayor, al enterarse de la desgracia, hizo este comentario:

—Eso es un castigo de Dios por haber comido el cocido antes de las doce. (Cap. XI).

¹ [en vuestro manuscrito los títulos de las obras deben subrayarse, aunque en la escritura impresa aparezca en *cursiva*]

[RESUMEN DEL FRAGMENTO]

[Resumiremos brevemente el fragmento en cuatro o cinco líneas como máximo, tanto en este apartado como en los dos anteriores (presentación de la obra y localización) se evalúa nuestra capacidad de síntesis.]

En este fragmento asistimos a los dos últimos intentos de Josefa para impedir el matrimonio. El texto empieza *in medias res* ya que sin el párrafo siguiente (que antecede en la novela al propuesto para el comentario) no podemos comprender por qué la mujer se arroja desesperada sobre el presbiterio:

En la iglesia, durante la primera amonestación, saltó como una pantera, gritando, mientras corría hacia el altar de san Roque y poniendo al santo por testigo, que la Mariuca y Quino, el Manco, no podían casarse porque ella estaba tísica. Hubo, primero, un revuelo y, luego, un silencio hecho de cien silencios, en el templo. Mas don José conocía mejor que ella los impedimentos y todo el Derecho Canónico.

—Hija —dijo—, la ley del Señor no prohíbe a los enfermos contraer matrimonio. ¿Has entendido? (cap. XI).

Puesto que no consigue su propósito, Josefa se suicida durante la celebración de la boda.

[TEMA O TEMAS DEL FRAGMENTO]

[Responderemos a la pregunta: ¿de qué trata este fragmento?, evitando temas muy generales de los que ya habremos hablado al presentar la obra. Es importante redactarlo en estilo nominal.]

El **tema principal** de este pasaje es una **crítica** cómica y mordaz **del amor romántico** que, despechado, lleva al paroxismo² y conduce al suicidio. En efecto, nuestro autor se mofa de los excesos del enamoramiento tan propios de la literatura decimonónica.

El humorismo de Delibes impregna de comicidad este episodio funesto y logra dar un tono tragicómico a este hecho desgraciado. El humor es el amortiguador más eficaz del drama.

Como **temas secundarios** encontramos: la **falsa religiosidad**, ejemplificada en la actitud de la Guindilla —que quiere que se le repita la misa por haberse perdido parte de la misma— y en la resistencia del cura a enterrar a la suicida en camposanto; la **ridiculización de la beatería**, la **crítica a la pacatería**³ de índole sexual (cuando las señoras retienen a sus maridos, cuando estos intentaban impedir el fatal desenlace, porque la Josefa estaba desnuda) y, por supuesto, la **muerte** que es una constante en la obra de Delibes; en este caso, el tema de la muerte se trata rozando el absurdo.

² Paroxismo: exaltación extrema de los afectos y pasiones.

³ Pacatería: comportamiento propio de la persona que manifiesta excesivos escrúpulos morales.

[ESTRUCTURA INTERNA]

[En este apartado se mide vuestra capacidad de análisis para establecer diferencias entre los componentes de un texto. Se trata de separar en partes según el contenido de cada una. Es importante señalar el criterio que se utiliza para la división. También se recomienda el estilo nominal]

El pasaje puede descomponerse en dos partes en función del espacio donde se desarrollan los hechos:

Primera parte: (líneas: 1-20). Relato de lo acontecido en la iglesia: **presentación** del conflicto y de los personajes.

Segunda parte: (líneas: 21-43). Narración de los **acontecimientos** sucedidos durante el convite y **desenlace** luctuoso⁴. Esta parte queda estructurada, a su vez, según el esquema siguiente:

- Cambio abrupto y anuncio del final ineluctable: “Lo gordo aconteció [...] aquello fue una oscura y dolorosa contingencia.”(líneas 21-24)
- Desarrollo de los hechos: el suicidio ante la expectación e inacción de los asistentes. (líneas 25-33)
- Desenlace. Confirmación del deceso. (líneas 34-38)
- Epílogo: entierro superadas las reservas del cura. (líneas 39-43).

[CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO]

[Al tratarse de una novela: género narrativo, hay que hablar del narrador (importantísimo), los personajes, el tiempo y el espacio]

[Narrador]

El narrador es externo (heterodiegético) en tercera persona. Es omnisciente puesto que tiene absoluto conocimiento de los hechos que transcurren y de la interioridad de los personajes en la narración:

Todos la compadecían (líneas: 2-3).

[...] don José vacilaba, no sabiendo qué partido tomar, (líneas: 5-6).

[...] cuando nadie pensaba para nada en la Josefa. Que nadie pensara en ella debió ser el motivo que la empujó a llamar la atención de aquella bárbara manera. (líneas: 21-23).

⁴ Luctuoso-a: (adj.) Triste, fúnebre y digno de llanto.

Según Sobejano, el narrador en la obra de Delibes se presenta frecuentemente bajo dos formas:

[...] ya sea como **narrador acorde** (ese narrador que no sólo sabe poner las voces de sus personajes, sino además focalizar la narración desde la conciencia y la mirada del protagonista), ya sea como **locutor asumido** (ese sujeto hablante al que el narrador deja expresarse tan por sí mismo que en ningún instante aflora a través de él la mirada ni la voz de un posible narrador llamado Miguel Delibes, aunque indirectamente, por vía irónica, su pensamiento palpita al fondo). Ambos fenómenos, [...] no son sino manifestaciones extremas del *ritmo de la compasión*, nota la más peculiar y más profunda que Miguel Delibes ha traído a la narrativa española de nuestro tiempo.⁵

(Debemos entender aquí la compasión como empatía y no como capacidad de dar pena).

[...] en 1970 Umbral habló del “**ventriloquismo literario**” de Delibes, una fabulosa capacidad de “**poner voces**” que es la clave misma de su fórmula novelística. [...]. Algunos años más tarde, Alfonso Rey sostuvo, y demostró con creces, que el mayor acierto del escritor estribaba en haber sabido novelar el punto de vista de los personajes.⁶

Atendiendo a los estudiosos de la obra de Delibes, encontramos en el texto el **narrador acorde** en las líneas: 9-12, donde estamos oyendo a la Guindilla mayor:

Y ella afirmaba que no se iba a quedar sin misa por hacer una obra de caridad, y que eso no era justo, ni razonable, ni lógico, ni moral y que la comían por dentro los remordimientos y que era la primera vez que le ocurría en su vida...

Y en las líneas: 18-20, cuando oímos a Pancho, el Sindiós:

Pancho, el Sindiós, dijo, al salir, que la piedad era inútil, un trasto, que en aquel pueblo no se sacaba nada en limpio siendo un buen creyente y que, por lo tanto, no volvería a la iglesia.

Esta narración acorde se acerca al estilo indirecto libre en cuanto que nos aproxima a la conciencia y al discurso de los personajes, sin embargo, la presencia de *verba dicendi*⁷ nos remite al estilo indirecto: “afirmaba”, en el caso de La Guindilla mayor, y “dijo”, cuando habla Pancho.

El **locutor asumido** lo encontramos en la intervención, en estilo directo, del juez (línea 37). El narrador cede la palabra al personaje, lo deja hablar por sí mismo, pero el uso de la ironía en esa escueta⁸ intervención “—Era...” desvela la intención cómica con la que el narrador quiere revestir el episodio. Destacamos el uso de los puntos suspensivos en

⁵ DELIBES, Miguel: *Obras completas II. El novelista II, 1955-1962*, Barcelona, Destino, 2008 (Bajo la dirección de Ramón García Domínguez. Prólogo de Gonzalo Sobejano).

⁶ MEDINA-BOCOS, Amparo, *Claves para leer a Miguel Delibes*, Biblioteca Virtual Cervantes.

⁷ *Verba dicendi* o *verbum dicendi*: verbos que designan actos de comunicación lingüística, p. ej.: decir, contestar...

⁸ Escueto-a: (adj) sin adornos, seco, estricto.

esta lacónica⁹ réplica del juez. Los puntos suspensivos se utilizan en este caso para insinuar un discurso implícito que continúa en la mente de los que escuchan y que no es necesario desarrollar dada su obviedad (si la Josefa “era” —en pasado— es que ya no “es”, ya no existe, luego está muerta). La ironía junto con los puntos suspensivos son signos inequívocos de subjetividad y, por tanto, de la presencia lejana y subyacente de Delibes.

Puesto que la ironía no deja de ser una cierta forma de violencia verbal, no es la primera vez que el narrador atribuye este uso corrosivo del lenguaje al juez. Recordemos que fue el juez quien puso el mote de “El Peón” al maestro, alias muy degradante pues se sustenta en la deformidad física de don Moisés. Al ser el juez un representante de las fuerzas vivas, se descarga de responsabilidad a los personajes más humildes con los que el narrador empatiza. Es el llamado **ritmo de la compasión** en Delibes.

[Personajes]

[Hay que ceñirse a los personajes que aparecen en el fragmento. Si hablamos de todos los personajes de la novela da la impresión de un comentario aprendido de memoria y de poca capacidad analítica; no obstante, si hacemos alusiones pertinentes a otros personajes, creamos la sensación positiva de que conocemos bien la novela.]

Delibes se define a sí mismo como un “novelista de personajes”, cree que el principal deber de un narrador es crear “tipos vivos”. En *El camino* se exhibe una enorme galería de personajes aunque en este fragmento no aparece el personaje principal: Daniel, el Mochuelo, ni sus inseparables amigos: Germán, el Tiñoso y Roque, el Moñigo.

Como son “tipos vivos” quedan caracterizados por sus palabras o acciones. En este pasaje encontramos a:

Quino, el Manco, que regenta ruinosamente una taberna. Es un personaje muy querido por el narrador debido a su generosidad, su integridad y su bondad. Los tres jóvenes protagonistas de la novela lo admiran aunque a veces les avergüence falta de hombría del Manco cuando se pone sentimental recordando a su difunta esposa.

La tasca de Quino, el Manco, se hallaba casi siempre vacía. El Manco era generoso hasta la prodigalidad (cap. III).

Roque, el Moñigo, dejó de admirar y estimar a Quino, el Manco, cuando se enteró de que éste había llorado hasta hartarse el día que se murió su mujer. (cap. XI).

A Quino, el Manco, le gustaba charlar con los niños más que con los mayores, quizá porque él, a fin de cuentas, no era más que un niño grande también. En ocasiones, a lo largo de la conversación, surgía el nombre de la Mariuca, y con él el recuerdo, y a Quino, el Manco, se le humedecían los ojos y, para disimular la emoción, se propinaba golpes reiteradamente con el puño en la barbilla. En estos casos, Roque, el Moñigo, que era enemigo de lágrimas y de sentimentalismos, se levantaba y se largaba sin decir nada, llevándose a los dos amigos cosidos a los pantalones. Quino, el Manco, les miraba estupefacto, sin comprender nunca el motivo que impulsaba a los rapaces para marchar tan repentinamente de su lado, sin exponer una razón. (cap. XI).

⁹ Lacónico-a: (adj) breve, conciso.

No es, sin embargo, la falta de hombría la impresión que Quino provoca en las mujeres:

[A] La Josefa [...] Le gustaba porque era todo un hombre: fuerte, serio y cabal. Fuerte, sin ser un animal como Paco, el herrero; serio, sin llegar al escepticismo, como Pancho, el Sindiós, y cabal, sin ser un santo, como don José, el cura, lo era. En fin, lo que se dice un hombre equilibrado, un hombre que no pecaba por exceso ni por defecto, un hombre en el fiel. (cap. XI).

A la Mariuca le gustaba Quino, el Manco, porque era su antítesis: macizo, vigoroso, corpulento y con unos ojos agudos y punzantes como bisturíes. (cap. XI).

[...] el Manco [...] Se interpuso con ardor entre la Guindilla y los mozos y la defendió como un hombre. [...] La Guindilla se quedó sola, frente por frente del Manco. No sabía qué hacer. [...] Soltó una risita de compromiso y [...] y, al fin, sin darse bien cuenta de lo que hacía, se inclinó y besó con fuerza el muñón de Quino. (cap. XVI).

Cuando Quino, el Manco, la defendió de los mozos en el puente no lo hizo con miras egoístas. Lo hizo porque era un hombre noble y digno y detestaba la violencia, sobre todo con las mujeres. (cap. XVIII).

Quino, el Manco, es un personaje positivo que no se lamenta de su amputación. Relata a los chavales el incidente de la pérdida de su mano con extrema sencillez, como si se tratase de una peripecia jocosa.

—Fue mi hermano, ¿sabéis? —decía—. Era leñador. [...] Un día, me dijo: "Quino, aguántame este tronco, que voy a partirlo de cuatro hachazos" [...] en el momento de descargar el golpe, yo adelanté la mano para hacerle una advertencia y ¡zas! [...] La mano saltó a cuatro metros de distancia, como una astilla —continuaba—. Y cuando yo mismo fui a recogerla, todavía estaba caliente y los dedos se retorcián solos, nerviosamente, como la cola de una lagartija. (cap. XI).

Es humilde y no se jacta de nada.

Jamás Quino, el Manco, se vanaglorió con los tres pequeños de que una mujer se hubiera matado desnuda por él. Ni aludió tan siquiera a aquella contingencia de su vida. (cap. XI).

Pero Quino, el Manco, también es determinado y no se deja intimidar por chantajes emocionales:

—Quino, piénsalo. Mira que la Mariuca está tísica perdida.

Quino, el Manco, se sulfuraba.

—¿Y a ti qué diablos te importa, si puede saberse? — decía.

[...]

La Josefa, a pesar de todo, no logró amargarle la luna de miel. La Josefa se propuso que le pesara toda la vida sobre la conciencia la sombra de su desgracia. Pero no lo consiguió. (cap. XI).

En el pasaje objeto de comentario podemos comprobar que Quino es sencillo pero también determinado a no ceder ante presiones:

[...] el Manco sonreía tristemente y se daba golpes amistosos con el muñón en la barbilla (líneas 5-6).

Acudieron allá todos menos los novios. Al poco tiempo regresó a la taberna el juez. Quino, el Manco, decía en ese momento a la Mariuca: —Esa Josefa es una burra. (Líneas: 34-36).

La Guindilla mayor es el personaje más odiado del pueblo. Representa la falsa religiosidad y la beatería. Se atribuye cualidades morales superiores con las que se autoriza a tomar la iniciativa e inmiscuirse en la vida de todos. Vemos cómo saca a la Josefa del templo para evitar el escándalo pero a cambio de esta “noble” acción exige ridículamente que se repita una misa en su honor (líneas 5-12). Su afán de protagonismo crea bastantes de las situaciones risibles que se describen en la novela como: “cerrado por deshonor”, el cine “casto”, la persecución de los jóvenes que iban a “pecar” al campo, etc. Al final de la novela, a sus cincuenta años, descubre el amor y se casa con Quino.

Don José, el cura, que era un gran santo, se menciona frecuentemente con este epíteto épico a lo largo de la obra. Epíteto, ganado, sin duda, por el enorme sacrificio de soportar con estoica paciencia los desatinos de la Guindilla mayor, la cual es capaz de desestabilizar al más templado...

A duras penas don José logró apaciguarla y devolverle su inestable paz de conciencia (líneas: 12-13).

Pancho, el Sindiós, es el personaje escéptico que se rebela abiertamente contra la hipocresía de una religión de fachada e impostada en la mayoría de los casos (líneas 18-20).

Josefa es el personaje histriónico que representa la enajenación amorosa, la locura por amor que lleva al fatal desenlace:

La Josefa, **desesperada**, se arrojó sobre las gradas del presbiterio y comenzó a llorar como una **loca**, mesándose los cabellos y pidiendo compasión. (Líneas: 1-2)

El grito provenía del puente y todos miraron hacia el puente. La Josefa, toda **desnuda**, estaba subida al pretil, de cara al río, y miraba la fiera corriente con ojos desencajados. [...], la Josefa **volvió a gritar**, levantó los brazos, puso los **ojos en blanco** y se precipitó en la oscura corriente de El Chorro. (Líneas: 26-33).

De Mariuca, por este fragmento, solo podemos decir que es la joven desposada, aunque sabemos que es enfermiza y que muere tras dar a luz a su hija, la Mariuca-Uca.

[Tiempo]

La novela es un retablo de tipos y costumbres pueblerinas, un desordenado panorama de pequeñas historias que Daniel, el Mochuelo, evoca la noche antes de su partida a la ciudad. Dicha noche es el tiempo del relato, el plano actual. El tiempo evocado en esta historia puede ser de unos diez años atrás (analepsis), pues cinco meses después de la boda nace la Uca-uca, la niña puede ser más o menos de la edad de Daniel que tiene once años en el plano actual.

El tiempo interno del desarrollo de la acción del fragmento (el suicidio de la Josefa) es de unas tres o cuatro semanas: el transcurrido entre las sucesivas amonestaciones y la boda.

[Espacio]

La primera parte se desarrolla en la Iglesia (líneas 1-20). La mayoría de la novela transcurre en espacios abiertos, así, a partir de la línea 21 la acción se desarrolla en el corral de Quino y en El Chorro. En *El camino* se plantea una íntima comunión entre el hombre y la naturaleza de forma que algunos elementos del paisaje se integran como un personaje más. Este es el caso del papel fatídico que El Chorro (una corriente violenta que desemboca en la Poza del inglés) desempeña en el relato: es donde querían echar los mozos del pueblo a la impertinente Guindilla, donde encontró tristemente la muerte Germán, el Tiñoso, y donde, finalmente, se arrojó la Josefa para acabar con su vida.

[FONDO FORMA]

[En este apartado analizamos los recursos lingüísticos y literarios. No se trata de una simple identificación y enumeración de recursos, ni de explicar el contenido como si el corrector no hubiese entendido el texto. Es poner la expresión (forma) al servicio del contenido (fondo). Debemos mantener cierta coherencia con lo expresado en los apartados de TEMAS y ESTRUCTURA INTERNA porque son los apartados previos donde hacemos una primera aproximación al contenido.]

El texto comienza de forma **violenta y dramática** presagiando el trágico final. En la primera oración encontramos los adjetivos “desesperada” y “loca” (sustantivado). Las acciones son exageradamente teatrales: “se arrojó”, “mesándose los cabellos” y “pidiendo compasión”, queda así funestamente caracteriza la infortunada Josefa. Inmediatamente después de tanta desmesura, el narrador suaviza la tensión valiéndose de la **ironía**: “resultaba inoperante fabricar [...] otro Quino” (línea 3). A continuación se presentan el resto de los **personajes definidos**, cada uno de ellos, por sus acciones o palabras: el noble Quino “sonreía tristemente”, la arrogante Guindilla mayor “la sacó del templo [a la Josefa]” y “pretendió, luego, que don José, el cura, dijese otra misa en atención a ella” y el anticlerical Pancho, el Sindió, como si no quedara bien retratado por su mote, dijo que “no volvería a la iglesia”.

Delibes, en su **búsqueda incesante de la autenticidad** transmite en estas veinte líneas el peso y la influencia que la Iglesia ejercía sobre todos los estratos sociales. La profusión de términos eclesiásticos, tanto arquitectónicos como litúrgicos, nos sugieren que no eran desconocidos para los lectores de la época ni para los personajes rurales descritos. La mayoría de los vocablos, relacionados a continuación, exigirían una aclaración más o menos amplia para gran parte del lector medio moderno: presbiterio¹⁰, atrio¹¹, Sanctus¹², Santo Sacrificio¹³, amonestaciones¹⁴...

¹⁰ Presbiterio: zona del altar mayor elevada y separada del resto por medio de escalones (gradas).

¹¹ Atrio: espacio enlosado y, por lo general, más alto que la calle, que hay delante del templo. Puede estar porticado o no.

¹² Sanctus: parte de la misa en la que se repite tres veces: “Santo, santo, santo es el Señor...”, en latín *sanctus*, téngase en cuenta que hasta 1965 la misa se hacía en latín. La primera misa en castellano tuvo lugar el 10 de febrero del año citado en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Sevilla. Hasta esta

La **mezcla de elementos trágicos y cómicos** se consigue con los siguientes elementos:

- El políptoton: “compasión”, “compadecían”, “compasivamente”.
- La ironía ya mencionada.
- La caricatura de La Guindilla sustentada nada menos que por una estructura cuatrimembre en enumeración polisindética reforzando así el pataleo y la exigencia histórica de la beata: “y que eso no era justo, ni razonable, ni lógico, ni moral” (línea 11). El abuso de las conjunciones copulativas, “ni” (negativa) e “y” en las líneas 9-12, subrayan el carácter recalcitrante¹⁵ y contradictorio del personaje.

Para concluir con el análisis de este primer párrafo señalaremos lo que Marisa Sotelo destaca de Delibes, esto es, el empleo de “**la palabra justa**, el adjetivo exacto” y “la depuración de los excesos retóricos”, en efecto, el autor consigue con un solo rasgo definir un personaje o situación como “la inestable paz de conciencia” (línea 13) de la Guindilla mayor o la entrada subrepticia¹⁶ (línea 15) de Pancho en la iglesia.

La segunda parte de este pasaje se compone de cuatro párrafos tal y como señalábamos en la estructura interna. Cada uno corresponde a una función narrativa. El primero de ellos (líneas 21-24) es una transición, se acelera la **acción** y se incrementa la **intriga**: “Lo gordo aconteció” (línea 21), se incluye el factor **sorpresa** (con el paralelismo: “cuando nadie pensaba” [...].Que nadie pensara”, líneas: 21-22) y se logra el **patetismo** con los adjetivos antepuestos: “**bárbara** manera” (línea 23) y “**oscura** y **dolorosa** contingencia” (líneas 23-24), estos últimos en la típica estructura bimembre tan usual en del autor. Intriga, sorpresa y patetismo son los componentes del trágico suceso que la Josefa no quería que pasara inadvertido: “la empujó a llamar la atención” (líneas 22-23).

El párrafo siguiente, de este segundo apartado, contiene todos los ingredientes del **pánico** y terror propios de la “**catástrofe**”: gritos / gritar (políptoton, líneas: 25, 26, 29 y 32), “ojos desencajados”, “redondear los ojos” y “ojos en blanco” (plasticidad del lenguaje, imagen visual y caricaturesca, líneas: 28, 29 32-33). La epífora “puente” (línea 25) centra **cinematográficamente** el foco de atención y el punto de mira de los espectadores sobre la escena del terrible suceso. Las acciones descritas ponen de relieve la sobreactuación del personaje: “desnuda [...] subida al pretil [...] levantó los brazos [...] y se precipitó”. La contención expresiva de Delibes se manifiesta en las breves

reforma de la liturgia la inmensa mayoría de los fieles permanecían como espectadores mudos y ajenos. Parece increíble que hasta el Concilio vaticano II los fieles no pudiesen rezar comprendiendo el sentido de cada palabra...

¹³ Santo Sacrificio: sinónimo de misa.

¹⁴ Durante los tres domingos anteriores a las bodas, el cura leía las amonestaciones al final de la misa, esto es, citaba los nombres de los contrayentes por si alguien conocía algún impedimento al enlace. Se aseguraba igualmente el consentimiento libre de los futuros contrayentes.

¹⁵ Recalcitrante: insistente, obstinado, tenaz.

¹⁶ Subrepticio-a: (adj.) de manera oculta, a escondidas.

pinceladas que consigue con los adjetivos antepuestos: “fiera corriente” y “oscura corriente”, líneas 27 y 33). Esto por lo que respecta al **dramatismo**, en lo que se refiere a la **comicidad**, que aligera la carga emotiva de la situación, encontramos el uso del adjetivo indefinido “toda desnuda” (líneas 27 y 31), determinante de carácter totalizador que insiste sobre la integralidad de la desnudez añadiendo connotaciones escandalosamente impúdicas para el público en cuestión. Ante este espectáculo encontramos de nuevo la socarronería¹⁷ del autor: “Dos hombres echaron a correr hacia ella, según decían para contenerla” (líneas 29-30) ya que con el uso de la preposición “según” el narrador se desentiende de las verdaderas razones que movían a estos señores...; la crítica a la estrechez moral queda descrita por el uso del adverbio “acrementemente¹⁸”: “pero sus esposas les ordenaron acrementemente volverse atrás” por lo que los maridos timoratos¹⁹ “entre estas dudas y vacilaciones” (nueva estructura bimembre, línea 32) no logran impedir el siniestro.

El párrafo cuarto, más dramático que narrativo puesto que el narrador cede la palabra a los personajes reproduciendo el discurso en estilo directo, ya se comentó anteriormente. (*cfr.*: [narrador], locutor asumido). Es el desenlace, donde el narrador opta por el tono irónico.

A modo de epílogo, encontramos la reticencia del cura a enterrar a la suicida en camposanto como muestra de la influencia y hegemonía que la Iglesia ejercía en plena posguerra. Para reflejar la tensión se utiliza el coloquialismo: “sus más y sus menos²⁰” (líneas 39-40). Como crítica sutil a las contradicciones de la moral católica es clave el término “por lo visto” (línea 42) reflejo del escepticismo del autor ante ciertas reglas rancias y los subterfugios²¹ con los que logra bordear la Iglesia sus propias normas..., el Ordinario es el obispo correspondiente.

[CONCLUSIÓN]

En este apartado destacaremos lo más importante de nuestro comentario demostrando por qué el texto es representativo de la obra, la época y del autor a que pertenece. Es muy interesante relacionar el comentario con otras obras de arte o con temas históricos, sociales, de actualidad...]

En este comentario hemos asistido a un tragicómico episodio de gente rutinaria y entrañable, seres verdaderos, corrientes, intrahistóricos en el sentido unamuniano, cuyas vidas no están exentas de cierto fatalismo. En la forma de elevar a categoría estética la psicología del hombre medio es donde radica el aspecto más novedoso y original de Delibes. Su empatía con los débiles se manifiesta en el compromiso ético del novelista con sus criaturas de ficción. El estilo de Delibes: la caricatura, la ironía, la depuración y plasticidad del lenguaje, junto con la musicalidad que aporta el ritmo binario (figuras de repetición: paralelismos, epíforas y estructuras bimembres) confieren a esta obra la

¹⁷ Socarronería: burla encubierta.

¹⁸ Acrementemente: de manera áspera, seca, cortante...

¹⁹ Timorato: (adj.) tímido, indeciso, apocado. Que se escandaliza con exageración de cualquier cosa no conforme a la moral convencional.

²⁰ Sus más y sus menos: tensiones, desacuerdos...

²¹ Subterfugio: escapatoria, excusa artificiosa.

elegancia que inaugura la corriente del llamado *realismo poético*. La precisión del vocabulario responde a la voluntad del autor de erigirse en notario de un mundo que agoniza lentamente, el mundo rural.

En cuanto a la temática, además del sempiterno tema de la muerte, encontramos en este fragmento un tono irónico y un escepticismo casi cervantinos, muy en línea con la tradición realista de la literatura española. En efecto, los suicidas por amor más famosos de la literatura son foráneos: el joven Werther, Anna Karenina, Emma Bovary... En nuestras letras encontramos más bien al loco de amor, por ejemplo, el pastor Grisóstomo en la novela intercalada en el Quijote “Marcela y Grisóstomo”, donde este se suicida ante el rechazo de la pastora. El narrador juzga el acto de desatinado y sirve el hecho de argumento al famoso alegato de Marcela en favor de la libertad de la mujer. En el caso de Delibes, si alguien tuviera que hacer un alegato sería Quino en contra del chantaje emocional.

[RECUERDA]

[Es poco factible hacer un comentario igual que este en cuatro horas. En esta guía se ha pretendido dar el máximo de recursos posibles para que cada alumno haga su propio comentario. Recuerda que debes quedarte solo con lo que te haya sido significativo y útil. No repitas nada que no hayas entendido, se nota mucho en la corrección. Para realizar este comentario ha sido muy útil el estudio que Marisa Sotelo hace en su edición de *El camino* (DELIBES, Miguel: *El camino*, Barcelona, Destino, 2012), puedes utilizar ese prólogo para personalizar tu comentario.]

María Mediavilla, SIE Ferney-Voltaire

ORAL N° 10. Miguel Delibes. SIE Grenoble

“Pero luego, su padre se distanció de él...”. Miguel Delibes: *El camino* (1950).

Contexto histórico, literario, vida del autor, obra y etapas. Importancia de “El camino”.

El **título** del libro aparece en los siguientes fragmentos:

Y cuando empezó a vestirse le invadió una sensación muy vivida y clara de que tomaba un camino distinto del que el Señor le había marcado. Y lloró, al fin.

Así termina la novela. Cuarenta páginas antes, don José, en uno de sus sermones, había aleccionado a sus feligreses con estas palabras:

...todos tenemos un camino marcado en la vida. Debemos seguir siempre nuestro camino, sin renegar de él (...) Algunos por ambición, pierden la parte de felicidad que Dios les tenía asignada en un camino más sencillo. La felicidad no está, en realidad, en lo más algo, en lo más grande, en lo más apetitoso, en lo más excelso; está en acomodar nuestros pasos al camino que el Señor nos ha señalado en la Tierra. Aunque sea humilde (Capítulo XVIII).

Los dos textos tienen relaciones estrechas. El sermón de don José y el que la novela se titulase así, dio pie a algunos críticos para plantear cuestiones como la actitud “retrógrada” de Delibes ante el progreso, o la defensa que se hacía en la obra de un cierto determinismo social que favorecía el inmovilismo.

En el fragmento que nos ocupa aparece en el tercer párrafo: *Pero esto hubiera sido truncar el camino*, como un destino ineludible, así como la vida que tiene por delante el protagonista, ese camino que lo llevará al tren y a la ciudad y al progreso tan buscado por su padre.

El texto que se propone para comentar pertenece a la novela de Miguel Delibes, *El camino*, concretamente al capítulo IV de la obra, que según la crítica, se situaría en la primera parte, la que va desde los capítulos I al VIII, caracterizada por un ritmo tranquilo, donde el protagonista evoca sus recuerdos. En la segunda, desde los capítulos IX al XX, el ritmo se acelera y se narran los episodios fundamentales de la vida del protagonista, Daniel, el Mochuelo. En la tercera, el capítulo XXI, se retoma el tiempo y el espacio inicial.

El camino narra la última noche que pasa el niño Daniel, el Mochuelo, en su pueblo, antes de marcharse a la ciudad, adonde su padre lo envía, contra su voluntad, para que se forme académicamente y pueda progresar en la vida. Durante las últimas horas, antes de partir, el niño recuerda su vida en el pueblo, a sus amigos y al resto de los habitantes, así como los hechos más importantes que han marcado su existencia.

En este fragmento, Daniel realiza ciertas reflexiones sobre su ambiente familiar, evocando cómo su padre se ha ido distanciando de él, como indica el comienzo del segundo párrafo, y se había ido volviendo “taciturno y malhumorado” debido al “cochino afán del dinero”. Además, el niño considera que la absurda idea de enviarlo a la ciudad les estaba haciendo sufrir a todos. Por último, comenta lo poco que le duró su nombre, siendo sustituido por el mote que todos los habitantes del pueblo recibían como distintivo.

Antes del texto que nos ocupa, Daniel recuerda cómo su padre justifica la elección de su nombre al ponerle el del profeta Daniel, quien fue encerrado en una jaula con diez leones que no se atrevieron a hacerle daño. El quesero pretendía que fuera tan fuerte como ese personaje, para él un héroe con connotaciones religiosas. Para acabar el capítulo, Daniel explica la procedencia del mote del maestro: el Peón, así como del suyo propio, debido a sus ojos verdes y redondos que todo lo miraban.

El título “El camino” es un **eje temático** de la novela (cada cual busca su camino). En relación con esta idea están la vocación de ruralismo (no es anti-progreso, es una comunión con la naturaleza). También aparecen otros temas como el origen de la vida, el amor, el sexo, la amistad, el valor y la conciencia de la muerte. La idea matriz es la resistencia de Daniel a abandonar sus raíces.

El texto que comentamos acumula una sucesión de temas entrelazados: el ambiente familiar de Daniel, la obsesión de su padre con los estudios del niño (*Daniel progresaría aunque fuese a costa del sacrificio de toda la familia*), las consecuencias que esta obsesión tiene para toda la familia (*su madre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo*) y, finalmente, las dudas que despiertan en Daniel las ideas de “progreso”, “camino” y “libertad.”

Podemos considerar **tres partes** según el contenido: la primera, formada por los dos primeros párrafos, narra el cambio sufrido por la personalidad del quesero por el deseo de progreso. La cohesión de esta parte viene reforzada por estructuras binarias en el comienzo de ambos párrafos: “*Pero luego su padre se distanció de él/Su padre se distanció de él*”. La segunda parte abarca los dos siguientes párrafos: Daniel se muestra perplejo al no comprender las intenciones de su padre y el sacrificio que esto acarrea a toda la familia (*quitarle el sufrimiento a él significaría el fin del sufrimiento de todos los demás*). Los dos últimos párrafos forman el tercer apartado y Daniel elucubra sobre la elección de los nombres de ciertos habitantes del pueblo (*Casi todos los padres de todos los chicos ignoraban lo que hacían al bautizarles*) y la inevitable sustitución por los respectivos apodos.

Todo en Delibes está al servicio de la narración. El **narrador** es muy importante, situándose en la conciencia de Daniel como un narrador acorde, porque no sólo sabe poner las voces de sus personajes, sino además focalizar la narración desde la conciencia y la mirada del protagonista: *Y a él seguía gustándole aquel olor, aunque Roque, el Moñigo, dijese que a él no le gustaba, porque olía lo mismo que los pies*. La maestría de Delibes con este procedimiento llega a su máximo grado cuando refleja el

habla infantil mediante repeticiones (*Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo*) o mostrando la rebeldía del niño: *No, Daniel, el Mochuelo, no entendería nunca estas cosas* y pasando sin transición del narrador acorde al locutor asumido, matizando las palabras, pasando del léxico coloquial (*cosas*) a una elaboración más literaria: *estas tozudeces de los hombres y que se justificaban como un anhelo lógico de liberarse*.

El locutor asumido lo encontramos especialmente en los párrafos segundo, quinto y sexto.

En este fragmento, con predominio de focalización interna, quien cuenta las impresiones es Daniel, pero no es exactamente el niño. Un narrador que sabe más que el personaje, aunque el lector no siempre lo perciba, es el que emplea palabras que el Mochuelo, con toda seguridad, no comprendería (*sin precisar de su patrocinio; se tornó; agrió su carácter*) Es también este narrador quien da “forma lingüística” a los recuerdos del protagonista y quien construye párrafos llenos de ritmos y simetrías: “*no le hacía arrumacos ni carantoñas*”, “*para que Daniel,para que progresase....*”, “*Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo*”, “*todos los padres de todos los chicos*”, “*el padre del maestro y el padre de Quino, el Manco, y el padre de Antonio, el Buche,*” con una enumeración paralelística y polisindética que representa el fluir de los recuerdos en la mente infantil.

En el conjunto de anécdotas que se narran en la obra pueden distinguirse al menos estos planos: lo que de verdad son recuerdos de Daniel (caso que nos ocupa), historias que pertenecen a la memoria colectiva del pueblo y que Daniel ha oído contar y una serie de datos imposibles de ser conocidos por Daniel que apreciamos en otros capítulos y que nos ofrece el narrador Delibes.

El relato está contado desde la perspectiva del protagonista, pero un narrador omnisciente -que narra en tercera persona- redondea los recuerdos del niño (*como don Moisés, el maestro, dejó de llamarse Moisés*) , aporta informaciones suplementarias (*desde que el padre se dio cuenta de que el chico ya podía aprender las cosas por sí*) , pone voz a las vivencias del Mochuelo. Y aquí reside la habilidad de Delibes como novelista, en hacernos creer que todo ha sido recordado por Daniel.

Aunque en este fragmento no encontramos diálogos, el narrador nos introduce el pensamiento de la madre del Mochuelo al definir el comportamiento anterior de su marido, con un verbo de dicción en estilo directo: “*como decía su mujer, había sido como una perita en dulce*” con esa comparación o frase hecha perteneciente al habla popular.

Otro recurso muy frecuente en *El camino* es el estilo indirecto libre con verbos en condicional, con el que se insertan enunciados propios de otros personajes como el queso (*Daniel progresaría aunque fuese a costa del sacrificio de toda la familia, empezando por él mismo*) o el Mochuelo (*¿Sería él más libre en el colegio, o en la Universidad, que cuando el Moñigo y él se peleaban a boñigazo limpio en los prados del valle? Bueno, quizá sí; pero él nunca lo entendería*).

En la novela podemos encontrar un **espacio real** en el que está el protagonista es una habitación del segundo piso de su casa y un **espacio evocado**, por supuesto, mucho más amplio: el pueblo y el valle, rodeado de altas montañas, del que nunca había salido Daniel y que recuerda el pueblo de Sedano, donde Delibes veraneaba durante su infancia.

En nuestro fragmento se trata de un espacio evocado, recordado por Daniel el día antes de su marcha. A pesar de ello, al tratarse de un texto más bien reflexivo, no se describe una acción ocurrida en espacios abiertos como suele ocurrir en gran parte de la novela.

Aparecen referencias a espacios cotidianos: *la escuela* y su sinónimo *el colegio*, así como *la casa*. También se hace mención de un espacio con connotaciones futuras: *la Universidad*.

Al final del texto, aparecen referencias a la vida al aire libre de Daniel: *¿Sería el más libre en el colegio o en la Universidad, que cuando el Moñigo y él se peleaban a boñigazo limpio en los prados del valle?* Y, de forma significativa, el fragmento acaba nombrando *“al pueblo”*. Recordemos que tanto el valle como el pueblo, aunque son espacios, pueden considerarse como otro personaje más de la novela, siendo descritos en ciertas escenas con sentimientos que se identifican con los del personaje protagonista.

Es sabida la pasión de Delibes por el campo y la vida rural, así como su conciencia ecológica que resultó premonitoria ya en 1950, cuando escribió la obra y cuando lo tacharon de reaccionario a causa de basar su novela en semejante escenario. Delibes resultó un visionario que clamaba contra el abandono de los pueblos y la emigración a la ciudad.

Externamente, el relato se estructura en 21 capítulos.

Internamente la obra comienza y acaba del mismo modo: el protagonista, Daniel el Mochuelo, en su cama, la noche antes de irse a la ciudad, recordando su vida. El presente de la narración del primer capítulo se engarza con el XXI y último, cuando amanece y el protagonista cuenta su encuentro con la Mariuca-Uca. La narración se estructura, pues, a partir de una retrospección, analepsis o flash-back, en terminología cinematográfica, cuyo punto temporal cero es la última noche que Daniel el Mochuelo pasa en su pueblo.

Los acontecimientos en *El camino* no siguen un orden estrictamente lineal, entremezclándose pequeñas historias y gran número de personajes. El tiempo del relato se desdobra en dos niveles, el primero es el tiempo real o del discurso, la larga noche de insomnio desde el anochecer hasta el amanecer que vive el protagonista, el día antes de irse a la ciudad, y el segundo es el tiempo evocado: varios años de historias entrelazadas sin indicaciones temporales precisas.

Por otra parte, a partir de una alusión a la cicatriz de Roque, el Moñigo, en el capítulo 10: "Había ocurrido cinco años atrás durante la guerra", sabemos que el tiempo externo o situación histórica se sitúa en la inmediata posguerra, entre 1941 y 1944.

El texto nos presenta la evolución paulatina de la obsesión del quesero por los estudios de su hijo y la incompreensión, también progresiva, que esta idea fija va produciendo en Daniel. Es, por tanto, un tiempo evocado, apartado del plano temporal de la noche de insomnio.

Los dos primeros párrafos presentan unos acontecimientos basados en el pasado, reforzados por marcadores temporales: *luego, entonces, desde que el padre se dio cuenta*, cuya situación en el pasado viene remarcada por los verbos en pretérito perfecto simple: *se distanció, se tornó, sucedió*. Esos sentimientos se acercan al presente mediante gerundios presentados en estructuras paralelísticas como "seguían oliendo....seguía gustándole....".

Cabría destacar cómo, mediante referencias temporales, se refuerza la fugacidad del valor de los nombres propios, que son sustituidos por los tan característicos apodos: "*le duró el nombre lo que la primera infancia*", "*a poco de llegar al pueblo*".

Sabemos que en Delibes los **personajes** son el eje de la novela, él se define como un novelista de personajes. Miguel Delibes crea tipos vivos, que se convierten en el eje de la narración. Son intrahistóricos en el sentido unamuniano, personas corrientes. Aparecen aquí el Mochuelo, niño protagonista y bajo cuya visión nos son presentados los acontecimientos. Sus padres, queseros (*seguían oliendo a boruga y a requesón*), pertenecen a esas personas humildes pero cuyo trabajo puede ofrecer a su hijo un porvenir mejor. El padre ha luchado para que sea así y no duda en enviar a su hijo a la ciudad para que sea alguien de bien "*y no fuera como él, un pobre quesero*". La madre, como la mayoría de las mujeres de la obra, aparece como "mujer de". Se ocupa del hijo, representa los afectos, el amor, el cariño...

También se nombra a Roque, el Moñigo, uno de los mejores amigos de Daniel, al que "*se arrimó....en busca de amparo*" porque es fuerte y valiente, que comparte sus juegos peleándose "*a boñigazo limpio*".

Estos son los personajes protagonistas del fragmento, los que ocupan la mayoría del texto, mientras que en los dos últimos párrafos se concentran los demás: *don Moisés, el maestro, don José, el cura, que era un gran santo*, quienes pertenecen al grupo de los que ocupan un lugar privilegiado por haber tenido la posibilidad de poder acceder a la cultura. Don José viene a menudo calificado con esa especie de epíteto épico que nos recuerda los cantares de gesta castellanos.

El resto del pueblo tiene oficios característicos de la vida rural, como *Quino, el Manco, el padre de Antonio, el Buche, el del bazar*. Los individualiza a través de sus nombres y apodos, tan utilizados en la España rural, que definen de forma caricaturesca a su dueño.

La función que cumple el apodo dentro de esa colectividad es doble. Por un lado singulariza a la persona, la identifica, con una función similar a la que realiza el apellido. Daniel se siente más identificado con su apodo que con su nombre y piensa que *“Su padre, por otra parte, no supo lo que hizo cuando le puso el nombre de Daniel”*. El niño reflexiona sobre la inutilidad de poner un nombre, como han hecho *“todos los padres de todos los chicos”* y a pesar de que don José, personaje muy respetado por el niño *“volcaba la concha llena de agua bendita sobre la cabeza del recién nacido”*. Además, es una manera de caracterizar puesto que no es gratuito y así el narrador nos muestra con una frase hecha y algo hiperbólica que *“A Daniel, el Mochuelo, le duró el nombre lo que la primera infancia”*.

Más de 40 personajes distintos aparecen aludidos en la obra. Es verdad que de algunos sólo sabemos el nombre y poco más. Pero todos ellos contribuyen, a su manera, a crear esa sensación de pequeño mundo, de sociedad en miniatura que es el pueblo del Mochuelo. Un pueblo en el que todos los grupos sociales están representados.

Pasemos a **analizar concretamente el fragmento** que nos toca comentar, que comienza " in media res" con la utilización de la conjunción adversativa “pero” y el adverbio temporal “luego”, que juntos representa un uso coloquial en español. La desolación de Daniel viene reforzada por la ausencia de cariño por parte de su padre que *“ya no le hacía arrumacos ni carantoñas”*, bimetración formada por dos palabras pertenecientes al léxico familiar afectivo. Ese “pero luego” aparece especificado con el *“fue entonces cuando comenzó...y cuando se arrimó...”* paralelismo que nos presenta el tiempo de forma pausada y ralentizada, recurso tan característico en Delibes. Daniel parece haber sustituido su admiración hacia su padre por otra hacia el Moñigo. La importancia de este personaje destaca del párrafo ya que más adelante aparece su opinión y disgusto en discurso indirecto sobre el olor que ambienta la casa de Daniel: *“a él no le gustaba”*. Percibimos aquí la importancia para Daniel de la opinión de su amigo.

Ahora la relación entre el hijo y el padre es menos intensa, es una distancia metafórica, lo que traduce la oposición entre "su padre" y "él", la negación "no" y la bimetración "arrumacos ni carantoñas". Pero a la vez enlaza mediante un paralelismo con el comienzo del tercer párrafo.

En la oración siguiente el narrador emplea un eufemismo "eso", como si le doliese este alejamiento. Percibimos un paralelismo con la frase anterior mediante la oposición entre "el padre" y "el chico" aunque "el chico" parece remitir a palabras del padre. El narrador abandona por un instante la focalización interna de Daniel.

Es importante destacar en este párrafo la importancia de las referencias temporales. Hemos destacado "luego", pero cabe mencionar "desde" "entonces" y la repetición de "cuando".

Las reiteraciones en el texto son fundamentales y enlazan unos párrafos con

otros, unas oraciones con otras. Mediante estas repeticiones, Delibes como narrador mimetiza los sentimientos del niño, repetitivos: “el chico ya podía aprender las cosas por sí” (l. 2)/ “verle valerse por sí” (l. 8); enumeraciones con carácter de gradación (su padre, su madre y la casa entera). Quizás esta visión infantil donde mejor venga representada sea en el símil “olía lo mismo que los pies”. Todos conocemos la expresión coloquial y familiar “oler a queso” refiriéndose a los pies.

En las últimas oraciones del párrafo el pretérito perfecto simple es sustituido por el imperfecto del indicativo "seguían", "olía", otro verbo narrativo con intención durativa. Destaca la presencia de varios políptotos: "seguía", "seguían"; "gustándole", "gustaba" y "oliendo" "olor", "olía". La importancia de los olores y las referencias sensoriales destacan en este párrafo y es representativo de toda la novela y la obra en general de Delibes, ya que en su obra el ser humano experimenta mediante los sentidos. La bimetración "boruga y requesón" se aproxima a este mundo sensorial pero también al mudo rural, característico de toda la novela. Por último, cabe poner de relieve el polisíndeton que se desarrolla en el párrafo, que representa el lenguaje oral y vivo.

La repetición con la que comienza el segundo párrafo viene reforzada por el símil "como de una cosa hecha". Así el padre considera a su hijo como "terminado" y que ya no necesita más a sus padres, "*que ya no necesita cuidados*". Este distanciamiento, que cosifica en cierto modo a Daniel, es explicado con el sustantivo "desilusión", que se refiere al "padre". La madurez del niño es puesta de relieve por las expresiones "valerse por sí" y "sin precisar de su patrocinio". Daniel ya es autónomo. El Mochuelo expresa la evolución de su padre, con la bimetración "taciturno y malhumorado" que se opone al símil "como una perita en dulce", metáfora lexicalizada de uso coloquial. Así su padre ha pasado de estar cerca de él, a desilusionado y malhumorado. La causa de esta evolución es presentada de nuevo con la frase coloquial, característica de la obra y del estilo de Delibes "el cochino afán del ahorro", y la sinestesia "agrió su carácter", que muestra el carácter peyorativo de la evolución de su padre. Esto fue difícil para el niño que vio la degradación de su padre.

El segundo párrafo comienza con una oración de carácter sentencioso, emitida por Delibes como narrador. Quizás Daniel sienta lo mismo, pero no hubiera sido capaz de redactarla con esas palabras, con esos presentes generalizadores e impersonales (se hace, ocasiona). De nuevo una bimetración de sustantivos al final de la frase: "acritud y encono", que describen tanto a los hombres que ahorran, como al padre de Daniel, como vemos en la frase siguiente "así le sucedió al quesero". El empleo de "quesero" marca una cierta distancia con el niño, como si ahorrando, su padre hubiera dejado de ser su padre. En la siguiente frase, el narrador nos describe la locura de su padre con una antítesis "menudo" y "menor" contra "exagerado". La última frase del párrafo parece estar en discurso indirecto libre, porque podría ser una frase pronunciada por el padre : esto lo vemos primero con la rectificación redundante "quería ahorrar", "tenía que ahorrar por encima de todo", lo cual nos revela que su hijo sigue importándole, es más,

es lo que más le importa en la vida : "por encima de todo"; luego, el paralelismo basado en "para que" revela una antítesis entre "hombre en la ciudad" y "pobre quesero". Esta frase no es neutra ya que nos revela el amor del padre hacia su hijo y también, porque nos muestra una cierta frustración y vergüenza por ser sólo quesero.

Además, esta última frase es un leitmotiv en la novela: "se hiciera un hombre en la ciudad", para que progresase". Mediante sinónimos redundantes se nos presenta la causa de toda la acción: la partida de Daniel el Mochuelo a la ciudad, para estudiar, ante el empeño de su padre, lo que va a desencadenar los recuerdos del niño y el argumento de la novela.

La línea 16 empieza con una frase hecha típica del lenguaje oral para dar más realismo al fragmento « lo peor es que », que da además la impresión de que es una frase sentenciosa hiperbólica mediante el presente de indicativo de valor general « es ». Cabe señalar que aparecen dos indicaciones de negación total « nadie » y « jamás » en las frases siguientes, que muestran que Daniel no quiere irse a la ciudad y reniega de la opinión de su entorno. Asimismo, los dos pronombres « lo » forman un eufemismo ya que Daniel no quiere pronunciar más el verbo « progresar » tan utilizado en la novela.

A continuación, encontramos una repetición con una elipsis, puesto que no se usa el verbo « estar »: « su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo ». De esta manera, surge una derivación: « sufriendo », « sufrimiento », viéndose repetido dos veces en la misma frase, lo que puede representar el lenguaje infantil y también insiste en los sentimientos de Daniel. Asimismo, podemos ver un hipérbaton en la proposición temporal «cuando el quitarle el sufrimiento a él significaría » que quiere remarcar la acción del verbo quitar y sus consecuencias. Así, se insiste en la focalización en Daniel. Cabe mencionar que en este pasaje se utiliza el condicional, lo que muestra que lo que piensa sólo es una hipótesis y no algo real, lo que se ve reforzado por el uso del pluscuamperfecto de subjuntivo « hubiera sido » que indica algo irreal y sin salida posible.

Más tarde, aparece una enumeración de proposiciones yuxtapuestas, asindética de verbos: « truncar el camino, resignarse a que Daniel, el Mochuelo, desertase de progresar ». Destacamos la primera expresión que hace mención al título de la obra, ese camino que le está marcado a Daniel, que le viene impuesto, pero que no sabemos si será el correcto, el adecuado. Los deseos del niño, lo que le gustaría hacer, vienen reflejados en la imagen "desertase de progresar", aunque, como niño que es, no se atreva a realizarlos. Destaquemos esta última expresión que consigue su extrañeza al asociar un verbo, desertar, más utilizado en el ambiente militar.

El campo léxico de la dificultad « sufrimiento », « a costa de », « resignarse », « sacrificio » además de las negaciones (« nadie sacaba provecho »), tiene un carácter peyorativo, como lo señala la última oración de este párrafo « (a costa del sacrificio) empezando por él mismo ». Luego, podemos ver un polisíndeton con la conjunción « y » que representa otra vez la forma de hablar del niño. Aparece asimismo, un políptoton del verbo progresar con « progresaría ». Insiste sobre el hecho de que no es el

único que va a sufrir mediante la repetición hiperbólica de complementos de nombres « de todos los demás » y « de toda la familia ».

El cuarto párrafo comienza con una frase categórica: “No”. Parece que Delibes, expresándose mediante las ideas de Daniel, se detiene, reflexiona, y se opone a lo expresado con anterioridad. Enlaza con las líneas 16-17 del párrafo anterior (Daniel, el Mochuelo, jamás lo comprendería) con una oración paralelística muy similar (Daniel, el Mochuelo, no entendería nunca estas cosas), reforzándolo con un sinónimo: “estas tozudeces”. El texto se convierte en una reiteración textual constante con anadiplosis (*lógico de liberarse. Liberarse*), interrogaciones retóricas, expresiones familiares (*a boñigazo limpio*), manifestaciones del lenguaje oral coloquial (*Bueno, quizá sí*) y referencias a otro personaje simbólico muy presente en “*El camino*”: “los prados del valle”. Recordemos la importancia de la naturaleza en la obra de Delibes, este autor que podemos considerar un precursor de los movimientos ecologistas, con esta obra publicada en los años 50. El valle aparece personificado en la obra, mimetizándose con los sentimientos de Daniel, mostrándose gris cuando está triste o radiante cuando es feliz.

Acaba el párrafo con una oración sentenciosa en condicional que sirve como conclusión a todos los pensamientos que Delibes mimetizándose en Daniel nos ha expuesto: “*pero él nunca lo entendería*”.

Comenzamos la tercera parte del texto que nos ocupa con el quinto párrafo que anafóricamente enlaza con el segundo: “*Su padre*”. Pero ahora el niño no está echándole en cara a su progenitor que se haya apartado de él y sus intereses, sino el hecho de haberle puesto el nombre de Daniel. Unas líneas más abajo (l. 27, 28 y 29), no sólo echa en cara este error a su padre sino a los demás hombres del pueblo: “Su padre...no supo lo que hizo”/”también lo ignoró el padre del maestro...”/”todos los padres de todos los chicos ignoraban lo que hacían” /”Ninguno sabía lo que hacía”. Observemos el efecto que producen los pretéritos perfectos simples más lejanos y puntuales, y el imperfecto más cercano y durativo en el tiempo. Dicho efecto viene reforzado por el paralelismo, la gradación que producida entre los sujetos de las oraciones, los verbos sinónimos y en poliptoton y la redundancia “todos los padres de todos los chicos”.

Termina el párrafo, como ya hemos apuntado, con una oración en estilo indirecto libre que reproduce los pensamientos de Daniel, comenzando por una conjunción que marca la suposición, reforzada por una interrogación retórica en la que los comportamientos de los mayores están sustituidos con el adverbio demostrativo “así”, más característico del lenguaje infantil, pero a continuación explicitado por el autor narrador: “a conciencia de que era inútil”.

Por último, nuestro fragmento acaba con un párrafo corto y estructurado de forma paralelística, como vemos que viene siendo habitual en la prosa de Delibes. Se compara lo que le ha ocurrido a Daniel con don Moisés, el maestro. El primero “dejó de

llamarse Daniel” y el segundo “dejó de llamarse Moisés”. Temporalmente, al primero le ocurrió “Ya en la escuela” y al segundo “a poco de llegar al pueblo”.

En cuanto al léxico tenemos un vocabulario llano, castizo, rural: *boruga, arrumacos, carantoñas, perita en dulce, cochino afán, bazar, la escuela...* que acercan el texto a un tono de confianza y familiaridad, conviviendo con un vocabulario más cuidado como *patrocinio, acritud, encono*, diferencia que nos permite distinguir las dos voces del relato. Por supuesto, a Daniel se le escapa el sentido de las palabras más cargadas de connotaciones y que son sometidas a cuestionamiento por el niño y por el locutor asumido: *progreso, liberación, camino...*

Habría que señalar algún leísmo característica del español de Castilla (bautizarles).

Es muy importante en la percepción de los sentidos, los aromas (a boruga, a requesón, olía lo mismo que los pies), los sabores (como una perita en dulce, agrió su carácter,...) un mundo de sensaciones diversas que está plasmado en sus páginas.

Para **concluir, en** este fragmento está presente, por tanto, uno de los hilos conductores del relato, quizás el fundamental, el cuestionamiento de las ideas de “progreso”, “progresar”, “libertad” o “liberación”. Ni el narrador acorde ni el locutor asumido, ni Daniel ni Delibes, aceptan que se le llame *progreso* a amargarse la vida para dejar un oficio tradicional como el de quesero y sacrificarlo todo para convertirse en un habitante más de la ciudad, en un momento histórico en que hasta el mismo régimen empieza a preocuparse por el abandono rural y premia a la película *Surcos*, que narra el fracaso de una familia que marcha de su pueblo a Madrid. También se cuestiona el propio sentido del título de la obra, al relacionar “camino” con la voluntad férrea del quesero, y no como se podría interpretar, una fuerza fatal e irremediable que nos destina a un objetivo en la vida.

Habría que resaltar la importancia dada a los motes y la visión que se nos ofrece de la vida de Daniel desde esa mirada atónita que lo convierte en un mochuelo.

La ternura y el humor son la nota que caracteriza las novelas de Delibes y en nuestro fragmento viene de la mano de los pensamientos del niño (*porque olía lo mismo que los pies*), de frases hechas (*como una perita en dulce*), expresiones coloquiales (*cochino afán del ahorro*), las estructuras bimembres y, en este caso, trimembres (*Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo*), los apodos y apelativos (*don José, el cura, que era un gran santo*).

Eugenia Fdez. Berrocal, SIE Grenoble

ORAL N° 11. Javier Cercas. SIE Montpellier

“Dígame una cosa...” Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

(Localización: contexto histórico-social, características de la literatura de la postmodernidad, vida y obra de Javier Cercas. Se recomienda el uso de una ficha).

El fragmento que vamos a comentar pertenece a la última de las tres partes en las que se estructura la novela *Soldados de Salamina*, publicada por Javier Cercas en 2001. El título de esta parte es “Cita en Stockton”.

Cercas había concebido inicialmente una novela con estructura bipartita. La primera parte, “Los amigos del bosque”, presenta, a través de la perspectiva de un narrador-protagonista, los entresijos de la investigación encaminada a desentrañar un dato histórico determinante en la vida de Rafael Sánchez Mazas, uno de los fundadores de la Falange Española. Este hecho fue el fusilamiento en el Collell de un grupo de presos del bando nacional por parte de los milicianos. Sánchez Mazas salvó allí su vida gracias al gesto de un soldado anónimo. La segunda parte, titulada “Soldados de Salamina”, se centra en el aspecto humano e histórico de este personaje. Esta debería haber sido la conclusión de la novela, cuyo objetivo inicial era la elaboración de un “relato real” en torno a la figura de Sánchez Mazas. Sin embargo, el propio Cercas confiesa al inicio del tercer capítulo que *el libro no era malo, sino insuficiente, como un mecanismo completo pero incapaz de desempeñar la función para la que ha sido ideado porque le falta una pieza* (pág. 144).

La búsqueda de esa *pieza* clave del engranaje novelesco es la razón por la cual se lanza Cercas a la elaboración de la tercera parte, “Cita en Stockton”, cuyo punto de partida son las aportaciones del escritor chileno Roberto Bolaño en la segunda entrevista que mantienen ambos tomando café en el bar del hotel Carlemany de Gerona.

“Cita en Stockton” se inicia, pues, con el fracaso creativo de Cercas en su intento de componer un “relato real” centrado sobre la figura de Sánchez Mazas, el consiguiente abandono de la novela, la consabida depresión, y sus esfuerzos y su capacidad para sobreponerse a ese fracaso.

En esa segunda entrevista con Bolaño, Cercas descubre el itinerario vital de un nuevo personaje, Antonio Miralles, el cual, en la imaginación del narrador-protagonista, podría haber sido el soldado que salvó a Sánchez Mazas. Tras una aparatosa “peregrinación telefónica” en la que cuenta con el apoyo incondicional de su novia Conchi, consigue localizar el paradero del anciano en una residencia situada a las afueras de Dijon.

Cercas emprende entonces su propio periplo, su propia búsqueda vital, y se desplaza a Dijon para entrevistarse con el antiguo miliciano Miralles. Aquí encontramos a un hombre de ochenta y dos años cuya peculiar prosopografía

...una cicatriz le arrancaba en la sien, seguía por el pómulo, la mejilla y la mandíbula, bajaba por el cuello y se perdía por la pelambre que afloraba de su camisa gris, de franela (pág. 182.)

impacta a Cercas. Ambos mantendrán una larga entrevista que se verá interrumpida durante el horario del almuerzo de la residencia. Un poco antes de las cinco de la tarde el viejo soldado y el escritor se reúnen de nuevo para pasar el resto del día enfrascados en torno a la memoria debida a los soldados muertos por la libertad y al verdadero concepto de héroe. Fundidos en un simbólico abrazo final, la respuesta última de Miralles ante la tan esperada pregunta relativa al episodio de la salvación de Sánchez Mazas en el Collell (*Era usted, ¿no? –No*) parece definitiva. En el camino de regreso a Gerona, Cercas-personaje se sume en un optimismo melancólico que nos permite comprender que la novela ha cumplido su objetivo final, que el engranaje es ya perfecto.

El encuentro de ambos personajes es, pues, la clave de la tercera parte, y se convertirá, además, en el eje reestructurador definitivo de todo el “relato real”. En la entrevista mantenida antes de comer, Miralles había admitido su presencia en el Collell durante los días del fusilamiento, confirmó que él, como todos, sabía quién era Sánchez Mazas y explicó que él, al igual que sus compañeros, estuvo buscando a los presos que intentaban escapar por el bosque en aquella mañana lluviosa. Cercas arriesgó entonces la pregunta final, (*Me gustaría hacerle una última pregunta*, pág. 193), aquella que subyace en la mente del lector y que sabemos determinante. La pausa de la comida se impuso y, con ella, el suspense que la conversación había mantenido *in crescendo* llegó a su climax.

El fragmento que nos ocupa ahora se sitúa justamente en la segunda parte de la conversación entre Cercas y Miralles, tras la pausa del almuerzo, dentro de la habitación del anciano en la residencia. Aquí encontramos a Miralles en un apasionado diálogo con Cercas-personaje. El viejo habla, increpa al escritor, evoca, se emociona, sus ojos se humedecen... Reflexiona en torno al concepto del verdadero héroe, vinculándolo con la acción, con la guerra y con la muerte. Evoca a los muchachos que lucharon con él y que murieron por la libertad en la Guerra Civil y en la Segunda Guerra Mundial, en ambas guerras, que son la misma. Ofrece datos vitales de aquellos muchachos, su origen, su edad, sus nombres y apellidos, en un intento por rescatar su memoria. El fragmento concluye con el llanto no velado ya del héroe y con una gran carga melodramática.

Los **temas nucleares** de toda la novela y, en especial, de esta tercera parte son el heroísmo, el proceso de escritura y la labor del escritor, el motivo recurrente de los soldados de Salamina, el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, o la función de la literatura como liberadora de la memoria, individual y colectiva. Todos estos temas son presentados en nuestro fragmento con diferentes grados de profundización. El texto se centra en el verdadero concepto de heroísmo, vinculándolo con la idea hesiódica de héroe: héroe es el que actúa. El héroe se forja en la guerra, es decir, en la acción, y en la muerte. Se alude también indirecta e irónicamente a la labor del escritor (*¡Hay que joderse con los escritores!*, l. 4). y se menciona superficialmente el *leitmotiv* del famoso fusilamiento, l.1. Finalmente, las últimas palabras de

Miralles introducen el tema de la memoria, planteada aquí solo como memoria individual (*Desde que terminó la guerra no ha pasado un solo día sin que piense en ellos*, l. 32-33).

Por lo que respecta a la **estructuración del texto**, encontramos una perfecta identificación entre la estructura externa e interna, de tal modo que podemos dividirlo en tres partes:

La primera parte, de la línea 1 a la línea 12, se introduce y concluye con un breve intercambio, en estilo directo, entre los dos personajes. En su intervención central, Miralles plantea el concepto de héroe. Solo a través de una sutil sugerencia se hace alusión a otro tema recurrente que es el de la labor del escritor. En esta primera parte se desata la emoción del anciano.

La segunda parte, de la línea 13 a la 17, es un breve párrafo de carácter narrativo-descriptivo que tiene por objetivo romper la intensidad emocional, ralentizar el ritmo narrativo y mantener el suspense en el lector, convertido en estas breves líneas casi en un espectador.

Las líneas 18 a 37 retoman el discurso del miliciano que cita, en una larga enumeración, nombres de héroes (anónimos) muertos en la guerra. Es un momento melodramático en el que el duro Miralles se emociona. La estructuración interna de las dos acotaciones marcadas por sendos guiones (l. 21-22 y l. 37-40) frenan nuevamente el exceso de sentimentalismo.

Nos centraremos a continuación en el **análisis de los elementos narrativos**, esto es, narrador, coordenadas espacio-temporales y personajes.

Por lo que concierne al **tipo de narrador**, la novela presenta, como decíamos al inicio, una alternancia entre el narrador intradieгético de la primera y la tercera parte y el extradieгético de la segunda.

El narrador de nuestro fragmento es intradieгético. Es un narrador-protagonista que utiliza la primera persona en las formas verbales (*dije, le oí...*) y en los pronombres personales (*me buscó, me interrumpió*), los cuales tienen a veces con valor enfático: *Dio un sorbo...; yo di otro*, l. 21. Participa tímidamente en el diálogo con Miralles, lo observa y extrae conclusiones sobre los sentimientos de este (*...tenía los ojos brillantes, pero parecía calmado...*, l. 14. *Me interrumpió con impaciencia, casi irritado*, l.17). Reflexiona además sobre sus propias actitudes y actuaciones: *Supongo que intenté disculparme....*, l. 14.

Respecto al **estilo de la narración**, nuestro texto está en estilo directo introducido por guiones. De hecho, encontramos dos tipos de guiones: los que pautan las intervenciones de los personajes (líneas 1,3,4,11,12 y 18), y los guiones que introducen, en dos incisos, sendas observaciones de Cercas. El primero de ellos (l. 21-22) es una observación de carácter objetivo, aparentemente anodino; el segundo (l. 37) es una observación muy humana y que encierra una gran carga de sentimentalismo. Notemos además que las intervenciones no están introducidas por *verba dicendi*, solo en un caso aparece un verbo pospuesto (*dije, sinceramente*, l.3). Los personajes se nos presentan, pues, directamente, como en una escena cinematográfica.

Encontramos en la novela una gran diversidad de **referentes espaciales**, desde los referentes reales relacionados con Sánchez Mazas (Madrid, Bilbao, Coria, el barco-prisión Uruguay, el monasterio del Collell, el bosque...) pasando por los espacios reales, públicos o privados, que constituyen el periplo investigador seguido por Cercas-personaje a través de restaurantes y calles del casco antiguo de Gerona, para concluir en los espacios que constituyen el itinerario real-verosímil de Miralles (los espacios de la Guerra Civil, los espacios de la guerra en África, el camping Estrella de Mar, en Castelldefells, su retiro definitivo en Dijon). Notemos, pues, que coinciden en la novela tres itinerarios vitales, los de los tres posibles héroes.

Para abordar el análisis de la coordenada espacial de este fragmento hemos de retomar el valor real y simbólico del título que da nombre a esta tercera parte: "**Cita en Stockton**".

Stockton es la ciudad californiana que aparece en la película de John Huston titulada "Fat City", que Bolaño y Miralles habían visto juntos una noche de verano en Castelldefells. A partir de aquel momento, Miralles había adoptado la expresión "Nos vemos en Stockton" para despedirse de Bolaño.

La película "Fat City" cuenta la historia de un veterano púgil en decadencia que sobrevive trabajando como jornalero agrícola. Tras conocer a un muchacho que quiere ser boxeador, se lo recomienda a su antiguo mánager, otro perdedor.

Stockton... es una ciudad atroz, donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso (pág. 178), explica Bolaño.

...en Fat city ninguno de los dos protagonistas -un viejo boxeador y un boxeador joven- vislumbra siquiera la posibilidad del éxito... (pág. 178).

"Fat City" es una expresión de la jerga boxística que quiere decir "paraíso en la tierra".

Algo así como Una ciudad de oportunidades, o Una ciudad fantástica..., continúa Bolaño. *¡Pues menudo sarcasmo!* (pág. 178).

Efectivamente, en irónica antítesis con la promesa del título, Stockton es símbolo del fracaso, del olvido, signo de perdedores o derrotados. Conforme a las palabras augurales del chileno, este símbolo planea sobre las acciones y los personajes de toda la novela, tanto sobre Miralles, olvidado del mundo en esa residencia *de una ciudad tristísima de un país que ni siquiera era su país...* (l. 31), como sobre Cercas-personaje, que ni se siente capaz de concluir su novela ni consigue el éxito como narrador.

Al final de la tercera parte, Cercas-personaje identificará dos espacios, el Stockton simbólico y el espacio real de Dijon, donde Miralles transcurre su vejez:

...planeé uno, dos, varios viajes a Stockton... (pág. 206).

Y la perspectiva inicial de fracaso dará entonces paso a la alegría, y, por ende, al éxito final.

Cercas nos había presentado unas páginas atrás el espacio del Miralles anciano: *una habitación ignorada, una residencia para pobres..., una ciudad tristísima de un país que ni siquiera era su país*

Esa *ciudad tristísima* es Dijon, la capital de la Borgoña francesa. ¿Por qué Dijon? ¿Por qué Miralles eligió la ciudad francesa de Dijon para concluir sus días? La respuesta se la había ofrecido Bolaño a Cercas-personaje durante su segundo encuentro transcribiendo la antigua explicación del propio Miralles:

En más de una ocasión (Bolaño) le preguntó a Miralles por qué se había instalado en Dijon (o en los alrededores de Dijon), y él a veces le contestaba que se había instalado allí como podía haberse instalado en cualquier otra parte, y otras veces le decía que se había instalado allí porque durante la guerra se prometió a sí mismo que, si conseguía sobrevivir, iba a pasarse el resto de su vida bebiendo buen vino..., (pág. 161).

La *residencia para pobres* es la **Résidence des Nymphéas**, situada en el número 30 de la *Rue de la Confrérie, 21121 Fontaine-lès-Dijon*, en la periferia de Dijon. Los datos, fácilmente localizables a través de internet, nos remiten, pues, a un espacio real. No obstante, el hecho de ser ésta la ubicación espacial de un personaje verosímil, pasa a convertirlo en un espacio inevitablemente literaturizado.

Volviendo al texto que nos ocupa, la *habitación ignorada de la Résidence des Nymphéas* se detalla en la segunda parte del fragmento (l. 13-17), donde se mencionan elementos de carácter doméstico (la cocina, la salita y la butaca) que crean una atmósfera propicia para las confidencias y contribuyen a intensificar el clima de verosimilitud.

En la tercera parte del fragmento se mencionan otros dos espacios reales vinculados al marco de la guerra: Terrassa, ciudad de la que son oriundos los jóvenes milicianos que combatieron junto a Miralles y él mismo, y Trípoli, lugar donde falleció uno de los mejores amigos de nuestro héroe.

En cuanto al **eje temporal** de la novela, podemos partir de la distinción general entre tiempo externo, que abarca desde 1894, fecha del nacimiento de Rafael Sánchez Mazas, hasta finales del siglo XX, y tiempo interno o narrativo. Este último se estructura en torno a una serie de momentos destacables entre los cuales podríamos señalar la fundación de la Falange, el fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, el momento en el que Javier Cercas-narrador conoce la historia de Sánchez Mazas, el momento en el que Cercas-personaje descubre la historia de Miralles, el encuentro con Miralles... Nuestro fragmento se ubica concretamente dentro de este último momento.

Respecto al tiempo interno del fragmento, este abarca el tiempo que dura la conversación, interrumpida por los preparativos del nescafé en la cocina.

El tiempo externo se puede situar en el año 1999, cuando, a partir de la publicación en el periódico del artículo "Una verdad esencial", Cercas -personaje se lanza de lleno a la investigación que le lleva al estudio de Sánchez Mazas y al descubrimiento de Miralles. En el texto podemos señalar también el tiempo de la evocación de Miralles, cuando refiere en

analepsis, mediante pretéritos perfectos e imperfectos, la vida y muerte de aquellos muchachos que lo acompañaron en las dos guerras que *eran la misma*.

Conforme a este marco temporal, los tiempos verbales predominantes son el presente y el pasado. El presente, que puede ser el presente de la narración, (*Supongo que..., recuerdo...* l. 14-15) y el presente del diálogo (*no le entiendo*, l.3), o el presente gnómico, abundante en las réplicas de Miralles. En cuanto al uso del pasado, encontramos dos niveles: el uso del pretérito perfecto simple narrativo utilizado por Cercas, y el pasado de la evocación de Miralles. En este último pasado alternan el uso del imperfecto con su valor aspectual durativo, y el uso del pretérito perfecto simple con su valor puntual.

Por lo que respecta al **ritmo narrativo** del fragmento, podemos señalar la contraposición entre el ritmo del diálogo y la ralentización que imprimen las pausas introducidas en la escena a modo de acotaciones:

L.11 *Se le quebró la voz; tras una pausa, mientras tragaba saliva, apagó el cigarrillo.*

L. 13-17 *Con las tazas vacías fue a la cocina....*

L. 22 *Dio un sorbo de nescafé...*

L. 37-*En algún momento Miralles había empezado a llorar...*

Para enfocar el **análisis de los personajes** partiremos de la clasificación siguiente:

- Personajes *in praesentia*:
 - Javier Cercas-personaje. No nos ofrece su prosopografía, pero sí conocemos su desánimo creativo y su lucha para sobreponerse al fracaso. En el fragmento lo descubrimos un poco obtuso (*No le entiendo*, l. 3), y con escasa confianza en sí mismo (*Supongo que intenté disculparme por algo*, l. 15), lo cual desata la impaciencia e irritación del anciano. Cercas observa y está pendiente de las palabras y reacciones de su interlocutor.

A lo largo de la novela se manifestará como un personaje redondo, puesto que su reflexión sobre el itinerario de sus personajes le permitirá ir dando forma progresivamente a su propio itinerario personal, que se materializará en el éxito de su escritura.

- Miralles, por su parte, aparece en esta escena como el contrapunto absoluto de Cercas personaje. Frente a la inseguridad de este, él manifiesta la potencia de su carácter y de su físico. Le increpa y se percibe una cierta displicencia en su trato, como vemos, por ejemplo, a través del uso del apóstrofe "joven".

Su primera prosopografía nos había llegado a través del recuerdo de Bolaño, en su segunda entrevista con Javier Cercas-personaje:

Bolaño lo recordaba al volante de su rulot, con sus saludos de escándalo, su sonrisa descomunal, su gorra calada y su tremenda barriga de buda... (pág. 154).

Su cuerpo enorme está plagado de cicatrices, algunas de las cuales se ven exteriormente,

...su cuerpo era un auténtico compendio de cicatrices: de hecho, todo el costado izquierdo, desde el tobillo hasta el mismo ojo... era una pura cicatriz. (pág. 154).

Precisamente, es la cicatriz de su cara lo que le permite a Cercas identificarlo al entrar en la residencia, además de ser el motivo que cierra nuestro texto:

...unas lágrimas...veloces por la lisura de su cicatriz, más lentas por las mejillas sucias de barba, l.39-40.

En el fragmento que nos ocupa, Miralles aparece como es, con un carácter dominante que le lleva a dirigir el diálogo desde el inicio, mediante una forma imperativa introductoria (*Dígame una cosa*, l. 1); es vulgar a veces, y despectivo (*¡Hay que joderse con los escritores!*, l. 4), amigo del buen vivir, como había afirmado Bolaño (*...a Miralles se le había ido la mano con el coñac*, l. 21). Es intenso y rotundo, como se ve en el uso y abuso de los presentes gnómicos y de las frases lapidarias, apasionado en sus emociones (*...con impaciencia, casi irritado...*, l.17), leal a sus amigos y a su memoria (*...no ha pasado un solo día sin que piense en ellos*, l.33). Es intenso y sentimental (*...tenía los ojos brillantes...*, l.14,*...unas lágrimas sin consuelo...*, l.38) y profundamente humano, en definitiva.

Y su etopeya, siempre *al decir de Bolaño*, no podría desvincularse de su espacio:

...llevaba muchos años viviendo en Francia y... se había vuelto totalmente francés: gastaba una ironía bien afilada, sabía comer y beber y le volvía loco el buen vino.

El personaje del viejo luchador se halla siempre íntimamente vinculado a tres ejes: tiempo-espacio -acción.

- Tiempo: juventud de combatiente por la libertad vs vejez de retiro en la residencia de Dijon.
- Espacio: origen catalán, de Terrassa vs juventud como soldado del mundo vs vejez de retiro y olvido en Dijon.
- Acción: Miralles se define por el itinerario ininterrumpido de su lucha por la libertad.

Bolaño le había contado a Cercas que

Miralles era catalán, de Barcelona o de los alrededores de Barcelona-Sabadell tal vez, o Terrassa: en todo caso Bolaño recordaba haberle oído hablar en catalán... (pág. 154).

El anciano confirma en este texto su procedencia, vinculada a la de sus amigos muertos (*Eran de Terrassa, como yo*, l. 23). Perteneciente a una familia humilde

Antes de la guerra Miralles trabajaba de aprendiz de tornero; ignoraba la política: sus padres, gente de condición muy humilde..., pág. 155,

su vida se definirá por la acción desarrollada en espacios múltiples: al mando del general Enrique Líster combate en Belchite, en Teruel, en la batalla del Ebro... integrando la undécima división de la primera Brigada Mixta del Ejército de la República española. Se retira con el ejército republicano a Cataluña y es luego recluido en el campo de concentración

de Argèles. Reclutado por la Legión Extranjera francesa, combate entonces en el Magreb a las órdenes del general Leclerc, y en la campaña de África. Tras alcanzar el destino final del Chad, la columna Leclerc es enviada a Inglaterra. Participa a continuación en el desembarco de Normandía, dos meses después del día D, y pasa a combatir en suelo francés. Continúa luego su combate en la línea Sigfried en Alemania para concluir en Austria, donde la explosión de una mina le enviará al hospital, del cual saldrá *convertido en ciudadano francés y con una pensión de por vida (pág. 161)*. Su destino final será la ciudad de Dijon.

Conocemos, entonces, el origen, el recorrido vital y el punto de llegada de Miralles. Conocemos su carácter irónico, tal vez un poco socarrón, y su aspecto actual. Intuimos el motivo que le impulsa a actuar y que constituye uno de los temas nucleares de la novela, el heroísmo. Lo único que ignoramos es la respuesta a la pregunta clave de Javier Cercas-personaje: ¿fue Miralles el soldado que salvó la vida a Sánchez Mazas?

- *Personajes in absentia:*

Los personajes *in absentia* son numerosos y tienen algo en común, y es que todos ellos están muertos. Pertenecen a bandos contrarios, el de los opresores, representado por Sánchez Mazas, personaje real e histórico, y el de los que lucharon y murieron por la libertad, representado por la larga enumeración de Miralles, en la que determina con nombres y apellido a aquellos jóvenes oriundos de su misma tierra que fueron combatientes de una y de todas las guerras. Estos serían personajes no reales sino verosímiles.

En definitiva, encontramos reunidos en este texto los ejes esenciales de la novela: los dos héroes (el falso héroe y el auténtico) y el personaje investigador, un escritor, un héroe también, al cabo. Estos personajes representan dos de los temas de la novela: el tema del verdadero concepto de héroe y el tema de la labor del escritor (la labor del escritor en cuanto a la preocupación por el proceso de la escritura, y la labor del escritor en cuanto que la escritura permite el rescate de la memoria). De fondo, la larga enumeración asindética y acumulativa con la que se presenta exhaustivamente a los personajes corales pretende quizás rescatar del anonimato a la masa real de todos aquellos héroes anónimos que, al igual que los soldados de Salamina, lucharon y murieron por defender una causa justa. Se vislumbra entonces aquí otro de los grandes temas y preocupaciones de la novela, el problema de la memoria histórica.

Abordamos a continuación **el análisis de la relación fondo forma** ateniéndonos al esquema de la estructura interna del texto.

Miralles abre el diálogo con una intervención en modo imperativo que va a marcar la que será su pauta de actuación en este encuentro, ya que, a pesar de haber sido Cercas quien buscó a Miralles, será este quien lleve la voz cantante en la conversación. Él dirige el interrogatorio que el otro tenía programado, él plantea abiertamente y a bocajarro las cuestiones (*A usted Sánchez -Mazas y su famoso fusilamiento le traen sin cuidado*, l.1) , refuerza sus afirmaciones con elementos que inciden sobre la función fática (*¿verdad ?*), manifiesta en su actitud y en sus modales su carácter franco (*se ríó abiertamente*, l. 4), mientras que el que antes se había lanzado a las pesquisas, Javier

Cercas personaje, se limita ahora a responder (*No le entiendo* l. 3) y a actuar de modo obtuso e inseguro (...*intenté disculparme por algo...*, l. 14-15).

La etopeya de un Miralles pronto a la acción sirve de lazo de unión entre los diferentes temas que se plantean ya desde estas primeras líneas: Miralles verbaliza sin ambages la verdad que el Cercas personaje-narrador había descubierto hacía ya tiempo: el protagonista de su novela no podía ser Mazas (*A usted Sánchez Mazas y su famoso fusilamiento le traen sin cuidado...*, l. 1), sino el miliciano (...*Y ese héroe soy yo*, l.5). Por otro lado, aborda uno de los temas principales de la novela, quiénes son los verdaderos héroes (nótese la repetición del término siete veces en esta primera parte) utilizando como elemento conector una expresión vulgar y enfática que conecta con otro de sus ejes: el proceso de escritura y la tarea del escritor (*¡Hay que joderse con los escritores!*, l. 4). El modo de plantear estas cuestiones sigue siendo directo, con signos de oralidad, tanto en el uso de un léxico coloquial, vulgar a veces (*hay que joderse...*, l. 4, ...*medio en pelotas*, l. 7) que abunda en términos semánticamente vacíos (...*sabe una cosa?*, l. 6) o en construcciones perifrásticas de carácter coloquial (...*lo que andaba buscando...*, l.5; ...*no habíamos quedado en que...*, l. 6), como en el uso de una sintaxis aparentemente simple, paratáctica, con escasos conectores, salvo algunos elementos ilativos ("pero", "pues", "Así que...") y frases breves que transmiten la energía y la fuerza interior de Miralles. La oralidad se manifiesta también en el uso de apelaciones al interlocutor (*¿no?*, *¿verdad?*), que refuerzan las funciones fática y apelativa o en la forma de plantear ciertas preguntas retóricas (*¿Pues sabe una cosa?*). Y se muestra en la proliferación de frases exclamativas (cf, la repetición casi en epanadiplosis del vulgarismo en las líneas 4-5), o en la aposiopesi de la línea 7.

Esta aposiopesi da paso al desarrollo de la definición de héroe (*Los héroes solo son héroes cuando se mueren o los matan*, l. 8-9), que engarza con aquellas otras apuntadas por Bolaño

Alguien que tiene el coraje y el instituto de la virtud, y por eso no se equivoca nunca, o por lo menos no se equivoca en el único momento en que importa no equivocarse.... O quien entiende...que el héroe no es el que mata, sino el que no mata o se deja matar..., pág. 148.

En ellas se nos remite en cierta manera al concepto hesiódico de héroe en el sentido de que héroe es el que actúa. Se trata, en definitiva, de una concepción radicalmente opuesta a la sugerida en aquellos versos de Ezra Pound, que tan bien encajaban con la imagen de Sánchez Mazas y que constituían uno de los *leit motiv* de la novela,

Do not move

Let the wind speak

That is paradise (pág. 110)

La intervención de Miralles adopta aquí un esquema lógico que se va a repetir en la tercera parte del fragmento, ya que, a la enunciación de una verdad general expresada

en presente gnómico (*En la paz no hay héroes...*, l. 6-7), le sigue un ejemplo concreto que aporta un matiz restrictivo y plantea una duda (*salvo quizás aquel indio bajito...*, l. 7) para concluir en otra afirmación de carácter universal (*Los héroes solo son héroes cuando... Y los héroes de verdad...*, l. 8 y ss.). En esta última tirada, el concepto de héroe se vincula a la muerte y a la guerra a través del uso pleonástico de recursos de repetición que giran en torno a una tautología (*Los héroes solo son héroes...*); así, encontramos antítesis (*...cuando se mueren o los matan*, l. 9; *No hay.../Todos están...*, l. 10), paralelismo antitético (*...nacen en la guerra y mueren en la guerra*, l.9-10), y repetición trimembre (*Muertos, muertos, muertos*. l. 10).

La triple repetición del adjetivo *muertos* ralentiza el ritmo narrativo a la par que intensifica la tensión emocional del discurso del viejo miliciano elevándolo hasta un grado que Cercas-narrador intenta quebrar con una acotación introducida por Cercas-personaje (*Se le quebró la voz*, l. 11). La emoción que el viejo combatiente se esfuerza por contener y que contrasta con la firmeza de su carácter y de sus palabras, hace resaltar en toda su riqueza de matices la humanidad de este personaje.

Esta primera parte se cierra con una pausa temporal (*tras una pausa...*, l. 11) que ralentiza el ritmo narrativo y permite al lector relajarse tras la intensidad melodramática del monólogo de Miralles. A ello contribuye también su última intervención, de carácter coloquial y de apariencia anodina: *¿Quiere otro mejunje de esos?*, l. 12. Esta es, por lo demás, la principal función de la segunda parte del fragmento, que abarca de las líneas 13 a 17.

La breve escena que se desarrolla a continuación es rica en detalles de apariencia insignificante, pero necesarios desde el punto de vista narrativo, ya que contribuyen a presentar una escena visual, casi cinematográfica, en la cual los dos personajes intiman a través de la cotidianidad de un cigarrillo y de unas tazas de nescafé preparadas en la cocina y tomadas arrellanados en la butaca confortable de la salita. La escena se nos presenta desde el punto de vista del personaje Cercas que contempla a Miralles desde la óptica de su subjetividad. En ella se entremezclan los sentidos de la vista (*ojos brillantes*) y el oído (*le oí sonarse la nariz*) con las sempiternas dudas e inseguridad del Cercas personaje (*supongo que intenté disculparme...*), la ambigüedad (*parecía*) y la memoria (*recuerdo*). La distribución de los adjetivos calificativos está muy cuidada: de los cuatro utilizados, dos determinan a un sustantivo, que designa un objeto (*tazas vacías*, l. 13), o un elemento vital (*los ojos brillantes*, l. 14); los otros dos determinan en forma predicativa o atributiva a una forma verbal y al sujeto Miralles (*parecía calmado*, *(me interrumpió) casi irritado*). Nótese además la gradación ascendente y en *variatio* (*con impaciencia-casi irritado*, l. 16-17). Esta adjetivación nos remite de nuevo a la etopeya de Miralles, personaje multiforme y rico en matices, cuya irritación contrasta con la emoción de las lágrimas ahora contenidas y que solo al final del texto podrán fluir libremente.

La tercera parte de nuestro fragmento, líneas 18 a 40, es la continuación de la intervención de Miralles y mantiene la estructura lógica ya esbozada en la primera parte, a saber, se arranca de una afirmación de carácter general, se presenta un caso concreto y este vuelve a tomar, al final del texto, tintes de generalidad. En este sentido, podríamos hablar de una cierta circularidad estructural en este fragmento.

Por otra parte, los dos incisos introducidos por el guion contribuyen a soldar la estructura de esta tercera parte tanto a nivel estructural como visual

En oposición a su primera orden, de carácter positivo (*Dígame una cosa*, l. 1) Miralles retoma ahora su discurso con un imperativo negativo, intensificando en anáfora el adverbio de negación (*No pida perdón...No ha hecho...*, l. 18). Su actitud de superioridad moral y física respecto a Cercas se percibe en su tono moralizador enfatizado por el uso del apóstrofe, *joven*, l. 18, que imaginamos pronunciado en tono displicente. Se redonda en la noción de juventud e inexperiencia del interlocutor Cercas (*joven, a su edad ya debería de haber aprendido...*) y en la idea del perdón (*...los hombres no piden perdón*, l. 19), culpa y asunción de la propia responsabilidad a través de varios presentes gnómicos encadenados. Entre ellos cabe destacar la elaboración estilística de la doble tautología (*hacen lo que hacen y dicen lo que dicen*, l. 19-20) en epanadiplosis, que contrasta con la conclusión expresada en registro coloquial (*y luego se aguantan* l. 20), el cual permite la ruptura del tono sentencioso de los presentes gnómicos. La adversativa de la línea 20 (*Pero le voy a contar una cosa...*) da entrada, tras lo general, a un caso concreto de su experiencia vital (*una cosa...*), en donde la repetición paralelística del término semánticamente vacío (*cosa*) adquiere una intensa connotación por medio de su determinante (*de la guerra*).

Como señalábamos más arriba, esta tercera parte del texto está pausada por dos guiones que introducen sendas acotaciones. La primera acotación sugiere, en un ritmo binario, lento (*Dio un sorbo de nescafé; yo di otro...*, l. 21) la calma de la escena cotidiana, aportando unos datos aparentemente prosaicos aunque cargados de intencionalidad: romper el tono melodramático, intensificar el suspense, enganchar al lector al discurso de Miralles, como enganchado está Cercas personaje-narrador, el cual refuerza su presencia con el uso pleonástico del "yo". El detalle del coñac nos remite también a la etopeya del miliciano, amante del alcohol como último placer que la vida le brinda. Observemos, además, que gracias al uso del guion y no de un paréntesis, esta acotación no altera el ritmo del texto, ni gráfica ni visualmente, sino que se inserta perfectamente en él.

Continuando con la estructuración del discurso de Miralles, la ejemplificación de lo universal mediante el caso concreto de su experiencia personal se centra, a partir de la línea 22, en un episodio bien definido, introducido por una subordinada temporal (*Cuando salí...*) con un pretérito perfecto narrativo que marca una fecha histórica precisa en el tiempo (*en el 36*) y en el espacio (*hacia el frente*). La determinación espacio temporal se completa con la larga enumeración de los personajes que participaron en esa experiencia vital: se precisa su origen (*Eran de Terrassa* l. 23), se

determina su edad con una aposición (*muy jóvenes, casi unos niños*, l.23), se enumeran en asíndeton los nombres y el primer apellido de cinco de aquellos muchachos, seguramente los más alejados del protagonista; se especifica únicamente la condición física del *Gordo Odena* con un epíteto elevado al rango de nombre propio mediante la mayúscula, y los dos miembros de una fratría, Joan y Lela García Segués, individuados estos con ambos apellidos por ser los más próximos a Miralles. La precisión de los detalles está pausada con un ritmo ternario en el cual, al origen y a la edad de los soldados, le sigue en aposición la constatación de su identificación con el protagonista (*como yo, igual que yo*, l. 23).

Se retoman en la línea 27 los motivos de la guerra y de la muerte esbozados en la primera parte, (*Hicimos la guerra juntos.... Todos muertos*), para pasar a continuación a detallar la relación que unía a Miralles con los hermanos García Segués. Esta relación fue evolutiva (*al principio..., pero con el tiempo...* l. 28-29) y graduada en su intensidad, como muestra el uso del superlativo absoluto y relativo (*en mi mejor amigo..., el mejor que he tenido nunca*, l. 29-30), así como del grado positivo del adjetivo completado con una subordinada consecutiva (*éramos tan amigos que...,l. 29-30*). ¿La relación de Miralles con ambos hermanos García Segués no podría quizás evocar la relación del otro "héroe" de la novela, Sánchez Mazas, con los dos hermanos Figueras, los "amigos del bosque"? Sin embargo, la que aquellos jóvenes desertores milicianos entablaron con el dirigente falangista acabó con la liberación, mientras que la de estos milicianos de todas las guerras terminó con una muerte bien determinada en cuanto a sus circunstancias de tiempo, (*verano del cuarenta y tres*, l. 31), de espacio, (*en un pueblo cerca de Trípoli*, l. 31), y de modo, (*aplastado por un tanque inglés*, l. 32). Paradójicamente, esta minuciosidad de circunstancias no hace de la muerte de este joven, Lela García Segués, un hecho circunstancial; antes bien, son las propias circunstancias las que configuran la esencia del héroe.

Y aquí entronca de nuevo Miralles con el *leit motiv* que se repite a lo largo del texto (*Murieron todos. Todos muertos. Muertos. Muertos. Todos*. l. 33-34) en un quiasmo y en un paralelismo que recorre y estructura circularmente todo nuestro fragmento (cf. líneas 10-27-33). Esta estructura circular y globalizadora en torno a la triple repetición del adjetivo de cantidad *todos* viene completada en antítesis por un largo periodo articulado en torno al indefinido *ninguno* (l. 34-37), el cual desarrolla aquellos aspectos vitales que sintetizan simbólicamente el concepto de felicidad para Miralles y que ninguno de aquellos héroes muertos pudo jamás poseer: la alegría de una mujer y de un hijo. Negación absoluta de la sencilla felicidad familiar que se plasma gramaticalmente en la contraposición del uso del indefinido dentro del marco temporal (*un domingo por la mañana* l.36), y espacial o ambiental (*en una habitación con mucho sol...*, l. 37), frente a la determinación de los posesivos familiares (*de que su hijo... se metiera en su cama, entre su mujer y él*, l.35-36). Todo ello queda truncado por la fuerza expresiva de la aposiopesi...

Por otro lado, la función de la aposiopesi consiste en romper la creciente intensidad melodramática que el discurso de Miralles continua produciendo sobre el propio Cercas

personaje y sobre el lector. La segunda acotación, introducida también por guion, nos vuelve a mostrar al miliciano desde la perspectiva de Cercas personaje. Esta vez, la acotación no informa sobre acciones sino sobre emociones. Y la imagen mostrada vuelve a parecer infinitamente humana a través del llanto, que no es ya un brillo en los ojos como en la primera parte de nuestro fragmento (cf. *los ojos brillantes* de la línea 14), sino que es ahora manifiesto mediante un sujeto personal y una perífrasis verbal incoativa: *Miralles había empezado a llorar, con unas lágrimas sin consuelo* que fluyen en ritmo binario y graduado: *veloces por la lisura de su cicatriz, más lentas por sus mejillas sucias de barba*, 1.39-40.

Miralles se convierte con su llanto en la imagen del héroe homérico, que llora *sin pudor, como si no le avergonzara llorar en público, igual que lo hacían los viejos guerreros homéricos, igual que lo hubiera hecho un soldado de Salamina*, pág. 201.

A modo de conclusión, queremos destacar la evolución que se ha ido operando en la novela desde la ironía, la distancia y el escepticismo iniciales de Cercas narrador hasta llegar al encuentro final de nuestros dos personajes, al cual pertenece este fragmento, en el que la gradación ascendente del *pathos* y del sentimentalismo conducen al climax final de este “relato real”.

El narrador observa, reflexiona, se compromete e involucra al lector sirviéndose de un estilo rico en figuras de repetición, de la combinación de diferentes registros lingüísticos, o de la reiteración estratégica de motivos temáticos y formales, los cuales, sumados a la ironía, el énfasis o las alteraciones del ritmo narrativo, mantienen al lector en suspense, activan su capacidad de relación, aumentan su ansiedad....

Cercas trata en este fragmento varios de los ejes temáticos que sustentan la novela, a saber, el concepto de heroísmo, la tarea del escritor y el tema de la memoria, presentada ésta desde su doble perspectiva, individual y colectiva. La evocación y las lágrimas de Miralles permiten rescatar la memoria de aquellos milicianos que, *aunque hace setenta años que fallecieron, todavía no están muertos, precisamente porque él se acuerda de ellos*, pág. 201. Por otra parte, el compromiso del propio escritor permite que la literatura actúe como memoria frente al olvido, permite reivindicar a los soldados que, como los combatientes de Salamina, parecen haber quedado entre las sombras.

Miralles y todos aquellos jóvenes milicianos muertos y el miliciano anónimo y el propio Cercas en su capacidad de llevar finalmente a buen término su novela.... Son hombres como ellos quienes salvaron y salvarán siempre a la civilización haciéndola progresar.

Ellos poseen el coraje de aquellos soldados que, en Salamina, ante las propias puertas de su patria, fueron capaces de detener al invasor impulsados por este grito libertador:

“Id, hijos de los helenos,

id a salvar a la patria,

*id a salvar a los hijos,
a las esposas, los templos
de los dioses ancestrales
y las tumbas de los padres:
esta es la lucha final”.*

Esquilo, *Los persas*. vv. 402 y ss.

Traducción de R. Adrados, Biblioteca Clásica Hernando, 1966.

N.B. Las citas de la novela *Soldados de Salamina* están tomadas de Barcelona, Tusquets editores, mayo 2001, 5ª ed.

Esther de la Roz, SIE Montpellier

ORAL N° 12. Javier Cercas. SIE San Juan de Luz

“Avergonzado, sentí piedad...” Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

(Localización)

- a. El autor: Obras y reconocimiento. Sus temas.
- b. La novela en España tras 1975. Condiciones históricas y literarias tras la muerte de Franco. Posmodernidad y cultura. Promociones de novelistas. Auge de la novela. Tendencias actuales (novela negra, realista, histórica, intimista, femenina, metanovela, autoficción, cuento...)
- c. Situación de Cercas y de *Soldados de Salamina* en las tendencias actuales. Género de la novela, originalidad de Cercas...
- d. Datos externos de la obra: fecha de publicación (2001), éxito de la obra. División externa en tres partes, título y otros elementos paratextuales...
- e. Brevísimos resúmenes de la novela y localización del fragmento en la estructura general de la obra:

El fragmento corresponde al final de la primera parte de la novela, titulada "Los amigos del bosque". En ella se narra el proceso de búsqueda de información, la investigación y acopio de datos que hace el protagonista, un periodista de provincias y escritor fracasado, para construir un libro que, según él, no será una novela sino "un relato real". En efecto, la segunda parte de la novela de Cercas tiene un título homónimo, "Soldados de Salamina", que resulta ser el "relato real" que crea el escritor protagonista: "*un relato cosido a la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron*". En el texto vemos el final de la entrevista que tiene con uno de los informantes, Daniel Angelats, uno de los "amigos del bosque" que ayudaron a RSM en su huida por el monte tras su fallido fusilamiento. La novela sigue en la tercera parte ("Cita en Stokton") con la búsqueda del miliciano que pudiendo matar a RSM, no lo hizo.

(Temas)

Algunos de los temas de la novela aparecen aquí:

- El **proceso de escritura**, en un juego **metaficcional**. Se trata de una obra literaria que habla sobre sí misma y la manera de ir haciéndose ante los ojos de los lectores. En este caso, el protagonista afirma que va a escribir un relato titulado "Soldados de Salamina", y a vuelta de página el lector se encuentra materialmente con ese relato, que forma parte como un ingrediente más de la novela de Cercas, en otro plano de la ficción.
- Además el autor juega con la **ambigüedad del título**, para mayor confusión y deleite del lector, puesto que nombra a la vez la novela que estamos leyendo y, dentro de ella, la pieza escrita por el protagonista de la primera.

- Salamina, o los “soldados de Salamina”, es un **motivo temático o cita hipertextual** que se repite a lo largo de la novela, funcionando como una especie de *leit motiv* que crea un ambiente particular y refuerza la cohesión en la recepción emotiva por parte del lector. Cercas establece un paralelismo entre los soldados griegos que combatieron a los persas en la batalla de Salamina en el siglo V a. C. y los soldados que defendieron la República y la democracia en el Siglo XX; en ambos casos se trataba de *"un pelotón de soldados que salva la civilización"*. Lo curioso es que parece como si la Guerra Civil española *"no hubiera ocurrido apenas sesenta años atrás, sino que fuera tan remoto como la batalla de Salamina"*, lo que pone de manifiesto el olvido y la ingratitud de la sociedad actual.
- La **literatura sirve para rescatar la memoria**, no solo histórica sino personal, como forma de resistencia frente a la muerte y el olvido. En el texto vemos a un octogenario (y por ello próximo a la muerte) Angelats, ilusionado por que su peripecia de juventud haya quedado registrada en un libro: l. 6 *"Sánchez Mazas dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquella, un libro en el que apareceríamos nosotros"*. En otro momento de la novela, refiriéndose a su padre recién fallecido, el protagonista afirma algo así como que nadie está del todo muerto mientras haya alguien que lo recuerde. Angelats expresa más o menos ese deseo de supervivencia.
- **La salvación de RSM** es un tema recurrente en la novela, varias veces narrado desde distintos enfoques. Podemos pensar que se salva tres veces: del fusilamiento fallido, por misericordia del miliciano anónimo (¿o es Miralles?), y gracias a la ayuda inestimable de María Ferré, los Figueras y el propio Angelats, que le ayudaron a resistir escondido en el monte: *"le salvamos la vida"* afirma Angelats en la línea 21.

(Estructura)

El texto se puede dividir en dos partes, correspondientes a **dos escenas** que se presentan a los lectores:

- líneas 1-23: leemos el final del encuentro del narrador-protagonista con Angelats; antes de despedirse, el anciano afirma que RSM había dicho que escribiría un libro titulado *Soldados de Salamina*, en que aparecería él y sus amigos. Angelats quiere saber si existe este libro, y el protagonista, incómodo, miente y le dice que lo ignora. Dentro de esta primera parte, el personaje de Angelats introduce una **brevísima secuencia narrativa** al evocar el libro que prometió escribir sobre ellos Sánchez Mazas (*"Antes de marcharse, Sánchez Mazas dijo que iba a escribir un libro... que nos lo enviaría, pero no lo hizo"*, líneas 6-9), con lo que se convierte en narrador que reproduce en estilo indirecto las palabras de un tercero, en este caso RSM.
- líneas 24-29: tras un salto espacial y temporal, nos vamos al despacho del director del periódico, donde el protagonista solicita un permiso para escribir su "relato real" titulado *Soldados de Salamina*.

En ambas escenas se combinan se combinan **narración y diálogo en estilo directo**. También hay **descripción**, del ambiente y del estado de ánimo o la actitud de los personajes. En la primera escena, junto al diálogo entre los dos personajes, leemos también las reflexiones del narrador protagonista, en estilo directo (*"si le digo que sí lo*

escribió... mentira", l. 14) y en indirecto ("*no pude evitar pensar que ese recuerdo ... retenerme*", 5-6).

(Elementos de la narración)

En la primera parte de la novela, tenemos un **narrador** en primera persona, protagonista. En el texto, ofrece su punto de vista de las reacciones de los otros. Por ejemplo, piensa que el recuerdo de Angelats es una "*añagaza de última hora para retenerme*" l. 5. Otro ejemplo: interpreta la guasa del director del periódico cuando "*preguntó, irónico*", l. 25. Como narrador introduce en estilo directo el diálogo con los otros personajes (líneas 4-12, 16-23), pero también su propia reflexión entrecomillada (l. 14).

Como **personaje**, vemos en el texto que trabaja en un periódico, que ya ha escrito una novela ("*¿Otra novela?*", pregunta el director). A estas alturas de la obra, los lectores hemos reconocido un proceso de **autoficción**, puesto que para crear este personaje, Cercas ha utilizado algunos elementos autobiográficos, como lo de escribir para un periódico o haber escrito "otra novela", entre otros.

En este fragmento, el protagonista va cambiando su estado de ánimo:

- con Angelats: "*avergonzado, sentí piedad*", "*haber pagado mi deuda*", "*un hilo de frío me recorrió la espalda*", "*de algún modo lo estaba traicionando*", "*secamente dije*", "*mentí*", "*sin acabar de sentirme del todo sucio*", son palabras y expresiones que evidencian su incomodidad, al principio por hastío del viejo, luego por sentirse culpable, oscila entre el sentimiento de culpa, la piedad, la compasión y la incomodidad.
- con el director del periódico se muestra "*satisfecho*", l. 26, porque ya ha tomado su decisión de ponerse a escribir de nuevo, porque ya tiene materia prima suficiente para su "relato real"; pero también porque con esta decisión no traicionará del todo a Angelats, al que acababa de mentir por piedad.

El personaje de **Daniel Angelats**, es un anciano octogenario, informante del periodista que ha ido a entrevistarlo. Se trata de una persona real, que vivió los acontecimientos recreados en la novela, pero transformado aquí en un personaje de ficción. En la obra actúa en los dos planos temporales de la misma: en el "presente" de la novela, su testimonio sirve al personaje protagonista como material narrativo para la novela que quiere escribir; en el pasado, al final de la guerra, fue uno de los jóvenes "amigos del bosque" cuya peripecia será narrada en la segunda parte de la novela.

En el fragmento que comentamos, del aspecto físico la mirada subjetiva del narrador destaca *la calavera*, que connota la edad proveya del personaje y la cercanía de la muerte: l.10-11 "*vi en las cuencas huesudas de sus ojos y en la prominencia de su frente y sus pómulos y en su mandíbula partida el dibujo de su calavera*". Ese rasgo es el que suscita la piedad del protagonista. De su carácter, el autor **tiende a caer en el tópico** del anciano que resulta pesado y molesto con el relato de su pasado a los más jóvenes: resulta insistente ("*insistió*", l.2), inventa argucias para conseguir la atención de los oyentes

("Ahora que lo recuerdo...", l. 4), acosa con sus preguntas ("¿Sabe usted si escribió el libro? l. 12; "¿No lo escribió o no sabe si lo escribió? l. 17), apela a los sentimientos y la comprensión del auditorio ("Me haría mucha ilusión leer ese libro. Lo comprende, ¿verdad?", l.21), hace peticiones ("Me gustaría que me lo enviara" l. 20), le gusta sentirse importante ("Seguro que habla de nosotros... le salvamos la vida", l. 21-22).

El **director** del periódico es un personaje fugaz ofrece un contrapunto irónico, un poco de humor que evita a Cercas resbalar hacia el sentimentalismo que propicia la escena anterior. Su función en el texto es también la de servir de interlocutor al protagonista de manera que los lectores averigüemos cuál es el propósito del narrador.

Aparte de estos personajes que "vemos" actuar en el plano del presente de la novela, se nombra a **Rafael Sánchez Mazas**, personaje real e histórico, convertido después por Cercas en personaje novelesco. En el texto se alude a la peripecia vivida con Angelats y los Figueras, que será relatada en la segunda parte de la obra. Aquí se anuncia que "*le salvamos la vida*" y que era escritor. A través de las palabras de Angelats, el autor insinúa que en cierto modo RSM traicionó o al menos faltó a la palabra dada, puesto que no escribió el libro que les había prometido a los "amigos del bosque" ("*un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros*", l. 7). Aunque en otro momento de la novela se asegura que no era ingrato y que medió para la excarcelación de Pere Figueras.

Vemos dos **espacios** y dos **tiempos** correspondientes a cada una de las escenas señaladas: una escena sucede en la calle, hay una farola y una parada de autobús, llueve... tenemos un espacio abierto, urbano, cotidiano, si no fuera por esa connotación de melancolía e incluso cierto lirismo que pone la lluvia y la mirada del narrador: "*cruzábamos bajo el paraguas una plaza encharcada...*" l. 4; "*la luz de una farola ponía un reflejo anaranjado en los cristales de sus gafas...*" l. 9-10).

La otra escena sucede al día siguiente, en el periódico. Entre ambas escenas median unas horas, hay una elipsis, y en ese salto temporal se produce un hecho importante: el protagonista ha tomado la decisión de pedir un permiso para escribir "*Al día siguiente, apenas llegué al periódico...*" l. 24. El entusiasmo del personaje se percibe en el adjetivo "*satisfecho*", pero sobre todo en la premura con que ejecuta su acción con el adverbio de tiempo "*apenas llegué...*".

Hay también un tiempo pasado evocado por Angelats ("*Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que...*", l.6) y un tiempo futuro proyectado en el deseo del mismo Angelats ("*Me gustaría que me lo enviara*").

(Comentario del estilo. Análisis fondo-forma)

El primer párrafo inicia el texto con una frase compuesta, con varias cláusulas en dos líneas, mezcla la coordinación copulativa ("*sentí... y... quise*"), con la adversativa ("*pero insistió...*") y subordinación: modal ("*avergonzado*"), causal ("*como había empezado a llover*"), sustantivas (de infinitivo "*despedirme*", "*acompañarme*"; "*que ya había pagado mi deuda*"). En conjunto, tenemos una sintaxis compleja que da cuenta en poco espacio del proceso de razonamiento lógico en la mente del narrador, en tres direcciones:

- hacia su propio sentimiento "*sentí piedad*"
- hacia la actitud de Angelats que "*insistió*"
- hacia el entorno para situar la escena "*había empezado a llover*"

El segundo párrafo contrasta con una sintaxis más bien simple, propia del estilo coloquial de la lengua oral que vemos en la réplica de Angelats en estilo directo. Además de la sintaxis simple, encontramos otros rasgos de oralidad:

- repeticiones "*un libro... un libro...*", l. 7
- apelación al interlocutor con complicidad para recabar su opinión, ("*un libro raro, ¿no?*") o para obtener información, mediante la interrogativa y función apelativa ("*¿Sabe usted si escribió el libro?*")
- función fática con la muletilla "*¿no?*"

En conjunto, con el empleo de estos rasgos lingüísticos, el autor sabe dar una impresión de realidad, de diálogo real y vivaz.

En el segundo párrafo tenemos también las palabras del narrador, con una sintaxis más elaborada, que continúa la línea del comienzo del texto relativa al ambiente en que se desarrolla la escena *bajo el paraguas... plaza encharcada*". Se trata de una ambientación realista que se desliza hacia lo lírico y melancólico en *la luz de la farola ponía un reflejo anaranjado*". Los dos adjetivos (*encharcada, anaranjado*) cumplen esa función caracterizadora. La incomodidad que siente el personaje desde el principio "*ya había pagado mi deuda*" se refiere a las atenciones que ha prodigado a los ancianos Angelats, Ferré y Figueras, ávidos de contar sus experiencias de juventud a un hombre joven que se interesa por ellos. Esa sensación de incomodidad no desaparece, sino que piensa que es "*una añagaza para retenerme*". La mirada del viejo "*me miró*", le obliga a reparar en él, y la descripción que hace enfoca algunos elementos seleccionados y enumerados mediante polisíndeton, como para individualizar y enfatizar cada uno de esos elementos: "*cuencas huesudas...y prominencia de su frente y sus pómulos y su mandíbula...*". El narrador siente piedad pero también le inquieta el aviso de la muerte con la mención de la "*calavera*" que adivina bajo la piel del viejo. Ha sido solo "*por un momento*" y una acción puntual marcada con el pretérito perfecto simple "*vi*"; pero ello y la pregunta directa que le lanza Angelats ("*¿Sabe usted si escribió el libro?*") le perturba hasta el punto de sentir un escalofrío (metafóricamente "*un hilo de frío me recorrió la espalda*") y le obliga a razonar rápidamente antes de dar una respuesta ("*reflexioné a tiempo*"). Esta rapidez de pensamiento se condensa en una breve pero compleja oración condicional, con profusión de verbos en presente, pasado y futuro: "*Si le digo que sí lo escribió, querrá leerlo y descubrirá la mentira*". La complejidad gramatical revela el razonamiento lógico del personaje.

Vergüenza, piedad, incomodidad... nuestro protagonista parece estar en una situación apurada, en un callejón sin salida en que lo ha cercado Angelats a pesar de su aspecto débil o quizá precisamente por eso. El anciano estrecha el cerco con su insistencia y actitud expectante, mediante preguntas directas le plantea una opción mediante una

coordinada "*¿No lo escribió o no sabe si lo escribió?*". La única respuesta puede ser sí o no, no puede haber evasivas. Así que la única salida que encuentra el protagonista es mentir: "*No sé si lo escribió —mentí*", lo cual no contribuye a mejorar su estado de ánimo, porque siente que "*de algún modo lo estaba traicionando*". El adverbio "*secamente*" caracteriza objetivamente la manera de contestar del personaje, pero los lectores interpretamos también su sentimiento de culpa.

De pronto, el anciano toma impulso y exhorta al joven periodista con el imperativo "*hágalo*". Es curioso que sea el personaje aparentemente débil el que toma la iniciativa, conduce la conversación y guía la conducta del otro mediante la petición cortés formulada con perífrasis en condicional "*me gustaría que me lo enviara*". Angelats usa primero el imperativo, luego el ruego y finalmente trata de ganarse al interlocutor por medio de una apelación sentimental "*me haría mucha ilusión*" y también apelando a su complicidad "*lo comprende, ¿verdad?*". Resulta, pues, que el anciano ha desplegado consciente o inconscientemente una artillería argumentativa que desarma poco a poco al protagonista. En la respuesta del periodista con el coloquial "*claro*" se nota la comprensión, que lo desahoga en parte de su sentimiento de culpa. La comprensión del prójimo lo humaniza y lo libera parcialmente "*sin acabar de sentirme del todo sucio*". Porque el "*no se preocupe*" suena a condescendiente con el anciano que empieza a molestar pero del que nos compadecemos.

Tras unas horas ("*al día siguiente*"), el "*apenas llegué al periódico*" indica que el proyecto ya está en marcha, solo le falta obtener un permiso en su trabajo. La celeridad de las acciones se marca mediante la sucesión de tres verbos en pretérito perfecto simple: *llegué, fui, negocié*. Son acciones sumarias, resultado de un proceso mental y documental que se ha ido narrando a lo largo de la primera parte de la novela.

El narrador nos planta a los lectores ante una escena dialogada en estilo directo. Encontramos los rasgos característicos de la lengua oral propia del coloquio: abundan las preguntas directas y las interpelaciones al interlocutor ("*¿qué? ¿otra novela? ¿ya tienes título?*"), las réplicas breves ("*no*", "*me gusta*"), el tono desenfadado que aquí es "*irónico*", frases coloquiales ("*de qué iba*", en lugar de "de qué trataba"), la duda ("*creo que sí*"). Además de la impresión de viveza y de diálogo realista, los lectores percibimos a través de los adjetivos empleados el contraste de actitudes entre los dos personajes: por un lado, el escepticismo y la ironía en boca del director ("*irónico*") ; por otro, la determinación y seguridad del protagonista ("*satisfecho*"). El protagonista ha recuperado la ilusión por la escritura y se muestra fuerte y decidido ante el director, no parece afectarle la guasa del director que evidentemente duda de él.

Varias veces en la novela ha aparecido la expresión "relato real". No explica aquí en qué consiste tal género sino que hay una elipsis, porque no es necesaria la aclaración para los lectores, que ya conocemos qué es para el narrador un "relato real" e imaginamos su contenido. Tras su estancia en Cancún con su novia Conchi, leemos: "*decidí también que el libro que iba a escribir no sería una novela, sino sólo un relato real, un relato cosido a*

la realidad, amasado con hechos y personajes reales, un relato que estaría centrado en el fusilamiento de Sánchez Mazas y en las circunstancias que lo precedieron y lo siguieron". Aquí de manera sumaria y en paralelismo ("le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato real") informa al director del periódico de lo que ya sabemos los lectores. Esta vez cuenta con la aprobación de su colega ("Me gusta", dice), frente a la incompreensión de la mermada y deslenguada Conchi ("—Tiene miga —comentó en efecto Conchi, con un rictus de asco—. ¡Mira que ponerse a escribir sobre un facha, con la cantidad de buenísimos escritores rojos que debe de haber por ahí! García Lorca, por ejemplo", dice unas páginas antes).

Finalmente, el escritor aún duda ("*Creo que sí*", responde cuando le preguntan por el título) si puede apropiarse o no del título que supuestamente había imaginado años atrás Sánchez Mazas para narrar su peripecia ("*Soldados de Salamina*").

(Conclusiones) Algunas ideas que se pueden desarrollar en este apartado podrían ser:

a) En relación con la localización del texto en la novela:

Al final de la primera parte encontramos al protagonista eufórico, satisfecho, exultante, frente al decaimiento en que lo encontramos al inicio del relato. Aunque los lectores sabemos que este estado de satisfacción será pasajero, y volveremos a verlo frustrado. A lo largo de esta parte, varios personajes (Miquel Aguirre, Jaume Figueras) le han preguntado si va a escribir algo o le han instado a escribir sobre el suceso del fusilamiento del Collell que tan intrigado lo tiene. El protagonista se ha mostrado reticente o abiertamente incómodo ante esas sugerencias. Cuando decide que va a escribir un "relato real" sobre ello, se topa con la incompreensión de su novia. En este momento de la novela ya tiene material suficiente y la seguridad necesaria para acometer el proyecto, y cuenta con la aprobación de su jefe ("*Me gusta*"), a pesar de que ha empleado con él un tono irónico en la réplica anterior. Ese tono hubiera hundido más a nuestro protagonista en su estado de postración unas páginas antes, al principio de la novela. En cambio ahora le es indiferente o no lo frena al menos.

b) En relación con los temas e ideas de la novela:

Encontramos en este fragmento el compromiso ético y estético del novelista. Moralmente, nos enfrenta el autor a la obligación de la memoria y rescatar del olvido sucesos de nuestra historia reciente; aquí a través de la figura de Angelats, que es una acicate para el recuerdo. Este anciano, con su presencia incómoda y su perseverancia ha

conseguido remover la conciencia del joven que había ido con un propósito concreto de documentarse, de obtener material para su relato, es decir, con un propósito práctico y egoísta. Creía haberse aprovechado del viejo, abusado de su desvalimiento y por ello se siente avergonzado; pero al final es el viejo el que lo acorrala y lo impele a cumplir un mandato moral.

Desde un punto de vista estético, Cercas crea un relato original en que reflexiona sobre los límites entre la ficción y la realidad, al jugar con un supuesto subgénero que denomina "relato real". Angelats no es un personaje inventado pero forma parte de la ficción, por ejemplo.

c) En relación con el estilo de Cercas

Como un rasgo característico de la obra de Cercas, encontramos en el fragmento sentimentalismo y humor. En la escena con Angelats abunda el componente sentimental, que podría caer en el patetismo a no ser por la habilidad de Cercas para eludirlo, en este caso concreto con la intervención irónica del director del periódico.

En general, la prosa de Cercas es clara y de sintaxis precisa, como hemos visto. Esa claridad de estilo, junto con el ingrediente sentimental y el humor son, quizá, lo que propicia el éxito de sus novelas entre sus lectores. En este fragmento, además, reconocemos los rasgos propios del habla coloquial en las secuencias dialogadas, por lo que concluimos que como escritor, Cercas conoce y domina diversos registros de lengua que pone al servicio de su creación.

María José Oliván, SIE San Juan de Luz

ANEXO. Textos propuestos para la convocatoria 2017

TEXTOS:

1. **“¡María! ¿Ya está la sopa?”**. Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).
2. **“Desde luego. Eso ya estaba hablado. Cuando apruebes, tienes bicicleta”**
Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).
3. **“No creo que exista el diablo pero el Jaguar me hace dudar a veces”**. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).
4. **“El capitán Garrido estaba en su escritorio, crispado como un puerco espín”**. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).
5. **“Túmulo de gasoil”**. Blas de Otero: *Hojas de Madrid con La galerna*. (1968-1977).
6. **“Contra Jaime Gil de Biedma”**. Jaime Gil de Biedma: *Poemas póstumos*. (1968).
7. **“Poema 15”**. Pablo Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924).
8. **“Libres según”**. Javier Marías, *El País Semanal*, 20 de diciembre de 2009.
9. **“La Josefa, desesperada, se arrojó sobre las gradas del presbiterio...”**
Miguel Delibes: *El camino* (1950).
10. **“Pero luego, su padre se distanció de él...”**. Miguel Delibes: *El camino* (1950).
11. **“Dígame una cosa...”** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).
12. **“Avergonzado, sentí piedad...”** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

DOÑA DOLORES. ¡María! ¿Está ya la sopa?

(Responde la VOZ DE MARÍA desde la cocina)

VOZ DE MARÍA. ¡Un momento, señora!

DON LUIS. ¿Por qué está la luz encendida y las persianas levantadas?

5 DOÑA DOLORES. Porque lo han mandado así, ¿no te acuerdas?

LUIS. Lo dijo la radio. Es por los pacos¹

DON LUIS. No señor; es al revés...

MANOLITA. Tiene razón papá.

DOÑA DOLORES. Pero lo oímos todos. Y llevamos la mar de días haciéndolo.

10 LUIS. Es que si las casas están oscuras, los pacos ...

DON LUIS. Que no señor, que es las luces apagadas o las persianas echadas. Por si vienen aviones a bombardear...Lo han dicho hoy.

DOÑA DOLORES. ¿Pero aquí, como van a venir a bombardear? ¿Para qué?

LUIS. Pero entonces los pacos...

15 DON LUIS. ¿Déjame de pacos, leche!

UNA VOZ. *(Desde la calle)* ¡Esa luz!

DON LUIS. ¡Echa las persianas, Luisito, echa las persianas!

(Luis va corriendo a hacer lo que le han dicho. Tira con gran energía de la correa. La correa se rompe. La persiana no baja.)

20 UNA VOZ. ¡Esa luz!

DON LUIS. ¡Agáchate, Luis!

(Luis se agacha. Inmediatamente suena un disparo. La bala rompe el vidrio del balcón. Todos se levantan de la mesa de un salto).

DOÑA DOLORES. ¿Te ha pasado algo, Luis?

25 LUIS. No, mamá.

DON LUIS. ¡Apagad la luz, coño!

(Rápidamente apaga MANOLITA. En la puerta en penumbra aparece MARÍA con la sopera.)

MARÍA. ¿Qué ha sido eso?

DOÑA DOLORES. Nada, nada; anda, pon la sopera.

30 DON LUIS. Sí, que vamos a comer la sopa a tientes. El cristal está hecho añicos.

DOÑA DOLORES. ¡Dios mío! ¡Podían haber matado a este hijo!

DON LUIS. Claro que le podían haber matado.

DOÑA DOLORES. Trae la vela, María, que así no veo dónde sirvo.

(Se va MARÍA)

35 DON LUIS. Y decías tú que persianas arriba y luces encendidas.

DOÑA DOLORES. *(A punto de llorar)* Pero, bueno, Luis, yo...Yo no...Es que cambian tanto...

DON LUIS: No, mujer, tú no tienes la culpa... ¡Joder con los leales y los facciosos y con la madre que los parió!

40 MARÍA. *(Entrando con la vela)* Aquí está la vela.

(Suena una explosión lejana. Todos se quedan en momento en suspenso.)

MARÍA. ¿Qué ha sido eso?

DOÑA DOLORES. Sí, ¿qué ha sido?

MANOLITA. No sé...

45 DON LUIS. Yo creo que...que ha sido una bomba...

DOÑA DOLORES. ¿Una bomba?

¹ Pacos: francotiradores.

DON LUIS. Sí, pero muy lejos.

MANOLITA. ¿Una bomba...de la aviación?

DON LUIS. Sí, debe de ser eso...

50 *(MARÍA acaba de colocar la vela en el centro de la mesa.)*

UNA VOZ. *(Desde la calle)* ¡Esa luz!

(Automáticamente las cinco cabezas se inclinan sobre la vela y soplan. La vela se apaga.)

DON LUIS. Bueno, pues vosotros diréis...

55 DOÑA DOLORES. A la cocina, vamos a cenar a la cocina. María, llévate la sopera. *(Ella empieza a coger los cubiertos)*. Tú, Manoli, lleva los platos...

(En la oscuridad se mueven todos en dirección a la puerta. Se oye un grito de María.)

MARÍA. ¡Ay!

DOÑA DOLORES. ¿Qué pasa, María?

MARÍA. Nada, señora, que he tropezado.

60 *(Y se oye también la voz de DON LUIS.)*

DON LUIS. ¡A ver cuándo cojones quiere Dios que acabe esto!

(Dos explosiones más, seguidas.)

Fernando Fernán Gómez (1984), *Las bicicletas son para el verano*.

DON LUIS: Desde luego. Eso ya estaba hablado. Cuando apruebes, tienes bicicleta. Es el acuerdo a que llegamos, ¿no?

LUIS: Sí, pero yo no me había dado cuenta de lo del verano. Las bicicletas son para el verano.

DON LUIS: Y los aprobados son para la primavera.

LUIS: Pero estos exámenes han sido políticos.

DON LUIS: ¿Ah, sí?

LUIS: Claro; todo el mundo lo sabe.

DON LUIS: (*Cogiendo el periódico, que sigue sobre la mesa.*) Aquí no viene.

LUIS: (*Molesto; como reprendiendo a su padre.*) Ya estás con tus cosas. Pero es verdad que han suspendido a muchos por cosas políticas.

DON LUIS: ¿En Bachillerato?

LUIS: Sí, en Bachillerato.

DON LUIS: ¿Y qué tiene que ver la Física con la política?

LUIS: Todo es política, papá.

DON LUIS: Sí, es verdad. Eso dicen.

LUIS: Tú sabes que mi colegio es muy de derechas.

DON LUIS: Bueno... Es un colegio normal... No es de curas...

LUIS: Ya; pero es de derechas. Don Aurelio, el director, es de Gil Robles.

DON LUIS: Pues ha hecho un pan como unas hostias¹.

LUIS: Claro. Como en febrero, con las elecciones, ha cambiado todo, a nuestro colegio le han mandado a examinarse a un instituto nuevo en el que todos los catedráticos son de izquierdas, en vez de mandarles como siempre al Cardenal Cisneros, donde don Aurelio untaba² a los catedráticos..., y, claro, se han cebado.

DON LUIS: ¿Y por qué no me lo habías dicho?

LUIS: No sé... Porque hablamos poco... Pero es verdad. Con los de curas y con los de derechas, se han cebado. A Bermúdez, el primero de sexto, se le han cargado en Ética y Derecho por decir que el divorcio era inmoral... Y él no tenía la culpa: lo dice el libro.

DON LUIS: ¿Es un libro antiguo?

LUIS: Sí, del año pasado. Las elecciones han sido cuando ya los libros estaban hechos.

DON LUIS: ¿Y la Física?

LUIS: No, ésa no la han cambiado. Pero, ya te digo, se han cebado, se han cebado.

DOÑA DOLORES: ¿No son disculpas, Luisito? ¿Tú qué sabes de política?

DON LUIS: No, no, yo le creo... Y si es así, me parece que ha habido una injusticia. (*Se vuelve de nuevo hacia su hijo.*) ¿Qué has pensado tú que podemos hacer?

LUIS: Pues digo yo que lo mismo es que si apruebo me compras la bicicleta, que si me compras la bicicleta, apruebo.

DON LUIS: La Lógica sí la has aprobado, ¿verdad?

LUIS: Sí, claro, ya lo sabes. (*Ha vuelto a entrar MANOLITA. Se ha cambiado de ropa. Ahora en vez de la de calle lleva una más usada, de andar por casa.*)

LUIS: Y yo me comprometo, ¿eh? Me comprometo a aprobar en septiembre si me compras la bicicleta.

DON LUIS: Tendrá que cambiar el Gobierno.

LUIS: No, en septiembre te aprueban. El Gobierno lo que quiere es fastidiar.

Fernando Fernán Gómez (1984), *Las bicicletas son para el verano*.

¹ Hacer un pan como unas hostias: hacer algo con desacierto o con malos resultados.

² Untar: sobornar a alguien con regalos o dinero.

No creo que exista el diablo pero el Jaguar me hace dudar a veces. Él dice que no cree, pero es mentira, pura pose. Se vio cuando le pegó a Arróspide por hablar mal de Santa Rosa. "Mi madre era devota de Santa Rosa y hablar mal de ella es como hablar mal de mi madre", pura pose. El diablo debe tener la cara del Jaguar, su misma risa y además los cachos¹ puntiagudos. Vienen a llevarse a Cava, dijo, ya descubrieron todo. Y se puso a reír, mientras el Rulos y yo perdíamos el habla y nos venían los muñecos². ¿Cómo adivinó? Siempre sueño que me le acerco por detrás y lo noqueo y le doy en el suelo, juach, paf, kraj. A ver qué hace cuando despierta. El Rulos también debe pensar en eso. El Jaguar es una bestia, Boa, un bruto como no hay dos, me dijo esta tarde, ¿viste cómo adivinó lo del serrano, cómo se rió? Si el fregado³ hubiera sido yo, seguro que también se meaba de risa. Pero después, se puso como loco, sólo que no por el serrano, sino por él. "Ésa me la han hecho a mí, no saben con quién se meten", pero el que está adentro es Cava, se me paran los pelos, ¿y si los dados me elegían a mí? Me gustaría que lo fregaran⁴ al Jaguar, a ver qué cara pone, nadie lo friega nunca, eso es lo que da más pica, todo se lo adivina. Dicen que los animales se dan cuenta de las cosas por el olor; huelen y ya está, por la nariz les entra todo lo que va a ocurrir. Mi madre dice: el día del terremoto del 40 supe que iba a pasar algo, de repente los perros del barrio se volvieron locos, corrían y aullaban como si vieran al diablo con sus cachos y sus pelos de alambre. Poquito después comenzaba la tembladera. Igualito que el Jaguar. Puso una cara de ésas y dijo "alguien ha pegado un soplo", "juro por la Virgen que sí", y Huarina y Morte ni habían asomado, ni se oían sus pasos, ni nada. Qué vergüenza, no lo vio ningún oficial, ningún suboficial, hace rato que lo hubieran encerrado, hace tres semanas que estaría en la calle, qué asco, tiene que ser un cadete. Quizá un perro o alguno de cuarto. Los de cuarto también son unos perros, más grandes, más sabidos, pero en el fondo perros. Nosotros nunca fuimos perros del todo, se lo debemos al Círculo, nos hacíamos respetar, nuestro trabajo nos costó. ¿Cuando estábamos en cuarto se le hubiera ocurrido a uno de quinto llevarnos a tender camas? Lo tiro al suelo, lo escupo, Jaguar, Rulos, serrano Cava, ¿quieren ayudarme?, me arden las manos de tanto zumbar a este rosquete. Ni siquiera se metían con los enanos de la décima, todo se lo deben al Jaguar, fue el único que no se dejó bautizar, dio el ejemplo, un hombre de pelo en pecho, para qué. Pasamos unos días buenos, mejores que todo lo que vino después, pero no quisiera que el tiempo retrocediera, más bien al contrario, haber salido ya, si es que todo no se friega con lo del serrano, lo mataría si se asusta y nos embarra⁵ a todos. Pongo mis manos al fuego por él, dijo Rulos, no abriré la boca así le metan un hierro caliente. Sería mucha mala suerte, quemarse al final, justo antes de los exámenes, por un mugriento vidrio, bah. No me gustaría ser perro de nuevo, está fregado pasar otros tres años aquí, sabiendo lo que es, teniendo experiencia. Hay perros que dicen voy a ser militar, voy a ser aviador, voy a ser marino, todos los blanquiñosos quieren ser marinos. Espérate unos meses y después hablamos.

Mario Vargas Llosa (1963), *La ciudad y los perros*.

¹ Cachos: cuernos

² Muñecos: nervios, preocupación, inquietud

³ Fregado: el que sufre las consecuencias de algún suceso

⁴ Fregar: causar daño, perjuicio o fastidio a alguien

⁵ Embarrar: complicar a alguien en un asunto sucio

[...] El capitán Garrido estaba en su escritorio, crispado como un puerco espín. Gamboa lo saludó desde la puerta.

–¿Y? –dijo el capitán, incorporándose de un salto.

–El coronel me encarga decirle que borre del registro el parte que pasé, mi capitán.

El rostro del capitán se relajó y sus ojos, hasta entonces desabridos, sonrieron con alivio.

–Claro –dijo, dando un golpe en la mesa–. Ni siquiera lo inscribí en el registro. Ya sabía. ¿Qué pasó, Gamboa?

–El cadete retira la denuncia, mi capitán. El coronel ha roto el parte. El asunto debe ser olvidado; quiero decir lo del presunto asesinato, mi capitán. Respecto a lo otro, el coronel ordena que se ajuste la disciplina.

–¿Más? –dijo el capitán, riendo abiertamente–. Venga, Gamboa. Mire.

Le extendió un alto de papeles repletos de cifras y de nombres.

–¿Ve usted? En tres días, más papeletas que en todo el mes pasado. Sesenta consignados, casi la tercera parte del año, fíjese bien. El coronel puede estar tranquilo, vamos a poner en vereda a todo el mundo. En cuanto a los exámenes, ya se tomaron las precauciones debidas. Los guardaré yo mismo en mi cuarto, hasta el momento de la prueba; que vengan a buscarlos si se atreven. He doblado los imaginarias y las rondas. Los suboficiales pedirán parte cada hora. Habrá revista de prendas dos veces por semana y lo mismo de armamento ¿Cree que van a seguir haciendo gracias?

–Espero que no, mi capitán.

–¿Quién tenía razón? –preguntó el capitán, a boca de jarro, con una expresión de triunfo–. ¿Usted o yo?

–Era mi obligación –dijo Gamboa.

–Usted tiene un empacho de reglamentos –dijo el capitán–. No lo critico, Gamboa, pero en la vida hay que ser práctico. A veces, es preferible olvidarse del reglamento y valerse solo del sentido común.

–Yo creo en los reglamentos –dijo Gamboa–. Le voy a confesar una cosa. Me los sé de memoria. Y sepa que no me arrepiento de nada.

–¿Quiere fumar? –dijo el capitán. Gamboa aceptó un cigarrillo. El capitán fumaba tabaco negro importado, que al arder despedía un humo denso y fétido. El teniente acarició un momento el cigarrillo ovalado antes de llevárselo a la boca.

–Todos creemos en el reglamento –dijo el capitán–. Pero hay que saber interpretarlo. Los militares debemos ser, ante todo, realistas, tenemos que actuar de acuerdo con las circunstancias. No hay que forzar las cosas para que coincidan con las leyes, Gamboa, sino al revés, adaptar las leyes a las cosas. –La mano del capitán Garrido revoloteó en el aire, inspirada: –Si no, la vida sería imposible. La terquedad es un mal aliado. ¿Qué va a ganar habiendo sacado la cara por ese cadete? Nada, absolutamente nada, salvo perjudicarse. Si me hubiera hecho caso, el resultado sería el mismo y se habría ahorrado muchos problemas. No crea que me alegro. Usted sabe que

yo lo estimo. Pero el mayor está furioso y tratará de fregarlo. El coronel también debe estar muy disgustado.

45 –Bah –dijo Gamboa, con desgano–. ¿Qué pueden hacerme? Además, me importa muy poco. Tengo la conciencia limpia.

 –Con la conciencia limpia se gana el cielo –dijo el capitán, amablemente–, pero no siempre los galones. En todo caso, yo haré todo lo que esté en mis manos para que esto no lo afecte. Bueno, y ¿qué es de los dos pájaros?

 –El coronel ordenó que volvieran a la cuadra.

50 –Vaya a buscarlos. Deles unos cuantos consejos; que se callen si quieren vivir en paz. No creo que haya problema. Ellos están más interesados que cualquiera en olvidar esta historia. Sin embargo, cuidado con su protegido, que es insolente.

 –¿Mi protegido? –dijo Gamboa–. Hace una semana, ni me había dado cuenta que existía.

55 El teniente salió, sin pedir permiso al capitán. El patio de las cuadras estaba vacío, pero pronto sería mediodía y los cadetes volverían de las aulas como un río que crece, ruge y se desborda y el patio se convertiría en un bullicioso hormiguero. Gamboa sacó la carta que tenía en su cartera, la tuvo unos segundos en la mano y la volvió a guardar, sin abrirla. "Si es hombre, pensó, no será militar."

Mario Vargas Llosa (1963), *La ciudad y los perros*.

TÚMULO DE GASOIL

Hojas sueltas, decidme, qué se hicieron
los Infantes de Aragón, Manuel Granero, la pavana para una infanta,
si está Madrid iluminado como una diapositiva
y sólo en este barrio saltan, ríen, berrean setenta o setenta y cinco niños,
5 y sus mamás ostentan senos de Honolulu, y pasan muchachas con sus ropas chapadas,
faldas en microsurco, y manillas brillantes y sandalias de purpurina,
hojas sueltas, caídas
como cristo contra el empedrado, decidme,
quién empezó eso de cesar, pasar, morir,
10 quién inventó tal juego, ese espantoso solitario
sin trampa, que le deja a uno acartonado,
si la plaza de Oriente es una rosa de Alejandría,
ah Madrid de Mesonero, de Lope, de Galdós y de Quevedo,
inefable Madrid infectado por el gasoil, los yanquis y la sociedad de consumo,
15 ciudad donde Jorge Manrique acabaría por jodernos a todos,
a no ser porque la vida está cosida con grapas de plástico
y sus hojas perduran inarrancablemente bajo el rocío de los prados
y las graves estrofas que nos quiebran los huesos y los esparcen
bajo este cielo de Madrid ahumado por cuántos años de inmovilismo,
20 tan parecidos a don Rodrigo en su túmulo de terciopelo y rimas cuadrículadas.

Blas de Otero (1968-1977), de *Hojas de Madrid con La galerna*.

5

10

CONTRA JAIME GIL DE BIEDMA

De qué sirve, quisiera yo saber, cambiar de piso,
dejar atrás un sótano más negro
que mi reputación –y ya es decir–,
poner visillos blancos
y tomar criada,
renunciar a la vida de bohemio,
si vienes luego tú, pelmazo,
embarazoso huésped, memo vestido con mis trajes,
zángano de colmena, inútil, cacaseno¹,
con tus manos lavadas,
a comer en mi plato y a ensuciar la casa?

Te acompañan las barras de los bares
últimos de la noche, los chulos, las floristas,
las calles muertas de la madrugada
y los ascensores de luz amarilla
cuando llegas, borracho,
y te paras a verte en el espejo
la cara destruida,
con ojos todavía violentos
que no quieres cerrar. Y si te increpo,
te ríes, me recuerdas el pasado
y dices que envejezco.

Podría recordarte que ya no tienes gracia.
Que tu estilo casual y que tu desenfado
resultan truculentos
cuando se tienen más de treinta años,
y que tu encantadora
sonrisa de muchacho soñoliento
–seguro de gustar– es un resto penoso,
un intento patético.
Mientras que tú me miras con tus ojos
de verdadero huérfano, y me lloras
y me prometes ya no hacerlo.

Si no fueses tan puta!
Y si yo no supiese, hace ya tiempo,
que tú eres fuerte cuando yo soy débil

¹ *Cacaseno*: hombre despreciable, necio.

y que eres débil cuando me enfurezco...
De tus regresos guardo una impresión confusa
de pánico, de pena y descontento,
y la desesperanza
y la impaciencia y el resentimiento
de volver a sufrir, otra vez más,
la humillación imperdonable
de la excesiva intimidad.

A duras penas te llevaré a la cama,
como quien va al infierno
para dormir contigo.
Muriendo a cada paso de impotencia,
tropezando con muebles
a tientas, cruzaremos el piso
torpemente abrazados, vacilando
de alcohol y de sollozos reprimidos.
Oh innoble servidumbre de amar seres humanos,
y la más innoble
que es amarse a sí mismo.

Jaime Gil de Biedma (1968), *Poemas póstumos*

POEMA 15

Me gustas cuando callas porque estás como ausente,
y me oyes desde lejos, y mi voz no te toca.
Parece que los ojos se te hubieran volado
y parece que un beso te cerrara la boca.

- 5 Como todas las cosas están llenas de mi alma
emerges de las cosas, llena del alma mía.
Mariposa de sueño, te pareces a mi alma,
y te pareces a la palabra melancolía.

- Me gustas cuando callas y estás como distante.
10 Y estás como quejándote, mariposa en arrullo.
Y me oyes desde lejos, y mi voz no te alcanza:
déjame que me calle con el silencio tuyo.

- Déjame que te hable también con tu silencio
claro como una lámpara, simple como un anillo.
15 Eres como la noche, callada y constelada.
Tu silencio es de estrella, tan lejano y sencillo.

- Me gustas cuando callas porque estás como ausente.
Distante y dolorosa como si hubieras muerto.
Una palabra entonces, una sonrisa bastan.
20 Y estoy alegre, alegre de que no sea cierto.

Pablo Neruda (1924), *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*.

LIBRES SEGÚN

Una de las actitudes que parece haber pasado a mejor vida en el mundo occidental, y desde luego en nuestro país, es la que engloba una serie de antiguas virtudes que, por lo visto, ya nadie considera tales. Llámenlas sobriedad, discreción, elegancia, austeridad, aversión a la histeria, al exceso y al pataleo, deseo de no
5 importunar y de no crear más complicaciones de las existentes, de no dar la lata ni entorpecer las tareas de los demás. Llámenlas aguante, entereza, capacidad de encaje ante los reveses y los contratiempos, ganas de no desorbitar las cosas ni sacarlas de quicio, y por supuesto asunción de la propia responsabilidad. Todo eso, que era
10 fundamental para la convivencia y para que cada cual realizara su trabajo con cierta eficacia y sin presiones inmerecidas, ha desaparecido de la faz de nuestras tierras. España, me temo, es el país que en mayor medida lo ha desterrado, de cuantos conozco, y sus ciudadanos se han convertido en los más exigentes, quejicas y despóticos, unos individuos (ya sé, hay excepciones) que creen tener derecho a todo y ningún deber; que, cuando cometen imprudencias a las que nadie los obliga, claman contra el Gobierno de
15 turno si éste no se apresura a sacarles las castañas del fuego, espoleados por una caterva de periodistas, eminentemente televisivos, a los que nada gusta tanto como despotricar y exigir responsabilidades a quienes no las tienen.

No sé. Toda desgracia es lamentable, sentimos compasión por quienes las padecen, se las hayan buscado o no (ejem), y deseamos que logren salir de ellas. Pero, la
20 verdad, yo no entiendo por qué el Estado -es decir, “los demás”- tiene o tenemos la culpa de que unos turistas naufraguen en aguas egipcias y no todos logren salvarse. Tampoco que *sólo* “los demás” la tengamos de que un atunero que faenaba fuera de la zona protegida haya sido capturado por piratas y sus tripulantes retenidos durante mes y medio. Ni que las familias de esos pescadores -que trabajan en el sector privado- se
25 pongan de inmediato a “exigir” y “reclamar” cosas, algunas tan caprichosas como “una sala VIP” en el aeropuerto de Bilbao. Probablemente se la habrían brindado de todas formas para el encuentro con los secuestrados, pero, ¿de qué mentalidad proviene la idea de la “reclamación”? No hablemos de las nevadas de cada invierno: se anuncian, se desaconseja a los conductores que se echen a las carreteras. Éstos no hacen ni caso,
30 luego se quedan atrapados durante horas, y quienes se la cargan son los meteorólogos, Protección Civil y el Gobierno, más o menos por no haber impedido la caída de copos desde el cielo. Si hay una riada y se inunda un pueblo, en seguida se ve a ciudadanos coléricos, azuzados por las televisiones, exclamando: “¿Dónde están las autoridades? Nos hemos quedado sin luz ni teléfono, y las tuberías están atascadas. ¿Cómo es posible
35 que no se remedie todo al instante?” Pocos parecen capaces de razonar y decirse: “Hombre, con la tromba es normal que todo se haya ido al carajo. A ver si escampa y lo arreglan cuando puedan, buenamente”.

Asimismo ha desaparecido, o menguado, el sentimiento de gratitud. Si yo perteneciera a alguno de los cuerpos que echan una mano a la gente en apuros (si fuera
40 bombero, policía, militar o reparador de desperfectos), estaría desesperado al comprobar

que casi nadie da las gracias por las duras tareas o rescates que llevan a cabo, sino que lo normal es que los afectados se solivianten porque uno no ha actuado con la suficiente rapidez o -lo que es más cómico y más trágico- no ha adivinado que se iba a producir un incendio, una inundación, un atraco, un secuestro, un atentado, y no los ha impedido. Y
45 qué decir de los médicos y las enfermeras. Suelen ser personas admirables, que hacen lo indecible por salvar vidas y curar enfermedades. Y, cuando nada pueden, son seguramente los primeros en lamentarlo. Pues bien, cada vez es más frecuente que los pacientes y sus familiares, lejos de facilitarles su tarea y sentir agradecimiento hacia ellos, se pongan hechos unos basiliscos cuando se les anuncia que por desgracia no hay
50 remedio. “¿Cómo que no?”, gritan enfurecidos, y no es nada raro que peguen a la doctora o al enfermero. “Usted tiene que curar a mi padre de ciento dos años, y si no, es una inepta y se le va a caer el pelo, a usted y a la clínica entera”. En cuanto a los maestros y profesores, que se encargan de la noble y paciente misión de desasnar a los asnos (todos lo somos inicialmente), no sólo no reciben a menudo la gratitud de los
55 progenitores de asnos, sino que les llegan sólo sus quejas, su ira e incluso sus agresiones, porque en el fondo esos padres están a su vez deficientemente desasnados y les debe de molestar que sus vástagos se hagan más civilizados que ellos.

Nuestros Gobiernos suelen ser pusilánimes y no se atreven a poner freno a esta creciente creencia, por parte de la población, de que todo le es debido; aunque sea ella
60 sola, por su cuenta y riesgo, la que se meta en un berenjenal o se exponga a una estafa, “los demás” estamos obligados a salvarla o a resarcirla. Todavía estoy esperando a que algún dirigente se plante y lance este sencillo y razonable mensaje: los ciudadanos son libres siempre, luego deben hacerse responsables de sus actos y decisiones.

Javier Marías, *El País Semanal*, 20 de diciembre de 2009.

La Josefa, desesperada, se arrojó sobre las gradas del presbiterio y comenzó a llorar como una loca, mesándose los cabellos y pidiendo compasión. Todos la compadecían, pero resultaba inoperante fabricar, en un momento, otro Quino. Desde los bancos del fondo, donde se ponían los hombres, el Manco sonreía tristemente y se daba golpes amistosos con el muñón en la barbilla. La Guindilla mayor, al ver que don José vacilaba, no sabiendo qué partido tomar, se adelantó hasta la Josefa y la sacó del templo, tomándola compasivamente por las axilas. (La Guindilla mayor pretendió, luego, que don José, el cura, dijese otra misa en atención a ella, ya que entre sacar a la Josefa de la iglesia y atenderla unos momentos en el atrio se le pasó el Sanctus. Y ella afirmaba que no se iba a quedar sin misa por hacer una obra de caridad, y que eso no era justo, ni razonable, ni lógico, ni moral y que la comían por dentro los remordimientos y que era la primera vez que le ocurría en su vida... A duras penas don José logró apaciguarla y devolverle su inestable paz de conciencia). Después continuó el Santo Sacrificio como si nada, pero al domingo siguiente no faltó a misa ni pancho, el Sindiós, que se coló subrepticamente en el coro, tras el armonio. Y lo que pasa. Aquel día, don José leyó las amonestaciones y no ocurrió nada. Tan sólo, al pronunciar el cura el nombre de Quino surgió un suspiro ahogado del banco que ocupaba la Josefa. Pero nada más. Pancho, el Sindiós, dijo, al salir, que la piedad era inútil, un trasto, que en aquel pueblo no se sacaba nada en limpio siendo un buen creyente y que, por lo tanto, no volvería a la iglesia.

Lo gordo aconteció durante el refresco el día de la boda, cuando nadie pensaba para nada en la Josefa. Que nadie pensara en ella debió ser el motivo que la empujó a llamar la atención de aquella bárbara manera. De todos modos fue aquello una oscura y dolorosa contingencia.

Su grito se oyó perfectamente desde el corral de Quino, El Manco, donde se reunían los invitados. El grito provenía del puente y todos miraron hacia el puente. La Josefa, toda desnuda, estaba subida al pretil, de cara al río, y miraba la fiera corriente con ojos desencajados. Todo lo que se les ocurrió a las mujeres para evitar la catástrofe fue gritar, redondear los ojos, y desmayarse. Dos hombres echaron a correr hacia ella, según decían para contenerla, pero sus esposas les ordenaron acremente volverse atrás, porque no querían que sus maridos vieran de cerca a la Josefa toda desnuda. Entre estas dudas y vacilaciones, la Josefa volvió a gritar, levantó los brazos, puso los ojos en blanco y se precipitó en la oscura corriente de El Chorro.

Acudieron allá todos menos los novios. Al poco tiempo regresó a la taberna el juez. Quino, el Manco, decía en ese momento a la Mariuca:

–Esa Josefa es una burra.

–Era... –corrigió el juez.

Por eso supieron la Mariuca y Quino, el Manco, que la Josefa se había matado.

Para enterrarla en el pequeño camposanto de junto a la iglesia hubo sus más y sus menos, pues don José no se avenía a dar entrada en él a una suicida y no lo consintió sin antes consultar al Ordinario. Al fin llegaron noticias de la ciudad y todo se arregló, pues, por lo visto, la Josefa se había suicidado en un estado de enajenación mental transitorio.

Miguel Delibes (1950), *El camino*.

Pero luego, su padre se distanció de él; ya no le hacía arrumacos ni carantoñas. Y eso fue desde que el padre se dio cuenta de que el chico ya podía aprender las cosas por sí. Fue entonces cuando comenzó a ir a la escuela y cuando se arrimó al Moñigo en busca de amparo. A pesar de todo, su padre, su madre y la casa entera, seguían oliendo a boruga y a requesón. Y a él
5 seguía gustándole aquel olor, aunque Roque, el Moñigo, dijese que a él no le gustaba, porque olía lo mismo que los pies.

Su padre se distanció de él como de una cosa hecha, que ya no necesita de cuidados. Le daba desilusión a su padre verle valerse por sí, sin precisar de su patrocinio. Pero, además, el quesero se tornó taciturno y malhumorado. Hasta entonces, como decía su mujer, había sido
10 como una perita en dulce. Y fue el cochino afán del ahorro lo que agrió su carácter. El ahorro, cuando se hace a costa de una necesidad insatisfecha, ocasiona en los hombres acritud y encono. Así le sucedió al quesero. Cualquier gasto menudo o el menor desembolso superfluo le producían un disgusto exagerado. Quería ahorrar, tenía que ahorrar por encima de todo, para que Daniel, el Mochuelo, se hiciera un hombre en la ciudad, para que progresase y no fuera
15 como él, un pobre quesero.

Lo peor es que de esto nadie sacaba provecho. Daniel, el Mochuelo, jamás lo comprendería. Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo, cuando el quitarle el sufrimiento a él significaría el fin del sufrimiento de todos los demás. Pero esto hubiera sido truncar el camino, resignarse a que Daniel, el Mochuelo, desertase de progresar. Y esto no lo
20 haría el quesero; Daniel progresaría aunque fuese a costa del sacrificio de toda la familia, empezando por él mismo.

No. Daniel, el Mochuelo, no entendería nunca estas cosas, estas tozudeces de los hombres y que se justificaban como un anhelo lógico de liberarse. Liberarse, ¿de qué? ¿Sería él más libre en el colegio, o en la Universidad, que cuando el Moñigo y él se peleaban a boñigazo
25 limpio en los prados del valle? Bueno, quizá sí; pero él nunca lo entendería.

Su padre, por otra parte, no supo lo que hizo cuando le puso el nombre de Daniel. Casi todos los padres de todos los chicos ignoraban lo que hacían al bautizarles. Y también lo ignoró el padre del maestro y el padre de Quino, el Manco, y el padre de Antonio, el Buche, el del bazar. Ninguno sabía lo que hacía cuando don José, el cura, que era un gran santo, volcaba la
30 concha llena de agua bendita sobre la cabeza del recién nacido. O si sabían lo que hacían, ¿por qué lo hacían así, a conciencia de que era inútil?

A Daniel, el Mochuelo, le duró el nombre lo que la primera infancia. Ya en la escuela dejó de llamarse Daniel, como don Moisés, el maestro, dejó de llamarse Moisés a poco de llegar al pueblo.

–Dígame una cosa. A usted Sánchez Mazas y su famoso fusilamiento le traen sin cuidado, ¿verdad?

–No le entiendo –dije, sinceramente. Me buscó los ojos con curiosidad.

–¡Hay que joderse con los escritores! –Se rió abiertamente–. Así que lo que
5 andaba buscando era un héroe. Y ese héroe soy yo, ¿no? ¡Hay que joderse! ¿Pero no
habíamos quedado en que era usted pacifista? ¿Pues sabe una cosa? En la paz no hay
héroes, salvo quizás aquel indio bajito que siempre andaba por ahí medio en pelotas... Y
ni siquiera él era un héroe, o sólo lo fue cuando lo mataron. Los héroes sólo son héroes
cuando se mueren o los matan. Y los héroes de verdad nacen en la guerra y mueren en
10 la guerra. No hay héroes vivos, joven. Todos están muertos. Muertos, muertos, muertos.

–Se le quebró la voz; tras una pausa, mientras tragaba saliva, apagó el cigarrillo.

–¿Quiere otro mejunje de estos?

Con las tazas vacías fue a la cocina. Desde la salita le oí sonarse la nariz; cuando
regresó, tenía los ojos brillantes, pero parecía calmado. Supongo que intenté
15 disculparme por algo, porque recuerdo que, después de alcanzarme el nescafé y
arrellanarse de nuevo en su butaca, Miralles me interrumpió con impaciencia, casi
irritado.

–No pida perdón, joven. No ha hecho nada malo. Además, a su edad ya debería
de haber aprendido que los hombres no piden perdón: hacen lo que hacen y dicen lo que
20 dicen, y luego se aguantan. Pero le voy a contar una cosa que usted no sabe, una cosa de
la guerra.–Dio un sorbo de nescafé; yo di otro: a Miralles se le había ido la mano con el
coñac–. Cuando salí hacia el frente en el 36 iban conmigo otros muchachos. Eran de
Terrassa, como yo; muy jóvenes, casi unos niños, igual que yo; a alguno lo conocía de
vista o de hablar alguna vez con él: a la mayoría no. Eran los hermanos García Segués
25 (Joan y Lela), Miquel Cardos, Gabi Baldrich, Pipo Canal, el Gordo Odena, Santi
Brugada, Jordi Gudayol. Hicimos la guerra juntos; las dos: la nuestra y la otra, aunque
las dos eran la misma. Ninguno de ellos sobrevivió. Todos muertos. El último fue Lela
García Segués. Al principio yo me entendía mejor con su hermano Joan, que era justo
de mi edad, pero con el tiempo Lela se convirtió en mi mejor amigo, el mejor que he
30 tenido nunca: éramos tan amigos que ni siquiera necesitábamos hablar cuando
estábamos juntos. Murió en el verano del cuarenta y tres, en un pueblo cerca de Trípoli,
aplastado por un tanque inglés. ¿Sabe? Desde que terminó la guerra no ha pasado un
solo día sin que piense en ellos. Eran tan jóvenes... Murieron todos. Todos muertos.
Muertos. Muertos. Todos. Ninguno probó las cosas buenas de la vida: ninguno tuvo una
35 mujer para él solo, ninguno conoció la maravilla de tener un hijo y de que su hijo, con
tres o cuatro años, se metiera en su cama, entre su mujer y él, un domingo por la
mañana, en una habitación con mucho sol... –En algún momento Miralles había
empezado a llorar: su cara y su voz no habían cambiado, pero unas lágrimas sin
consuelo rodaban veloces por la lisura de su cicatriz, más lentas por sus mejillas sucias
40 de barba.

Avergonzado, sentí piedad y, cuando consideré que ya había pagado mi deuda, quise despedirme, pero como había empezado a llover Angelats insistió en acompañarme hasta la parada del autobús.

–Ahora que lo recuerdo –dijo mientras cruzábamos bajo el paraguas una plaza encharcada. Se detuvo, y no pude evitar pensar que ese recuerdo no era sino una añagaza de última hora, para retenerme–. Antes de marcharse, Sánchez Mazas nos dijo que iba a escribir un libro sobre todo aquello, un libro en el que apareceríamos nosotros. Iba a llamarse *Soldados de Salamina*; un título raro, ¿no? También dijo que nos lo enviaría, pero no lo hizo.–Ahora Angelats me miró: la luz de una farola ponía un reflejo anaranjado en los cristales de sus gafas, y por un momento vi en las cuencas huesudas de sus ojos y en la prominencia de su frente y sus pómulos y en su mandíbula partida el dibujo de su calavera–. ¿Sabe usted si escribió el libro?

Un hilo de frío me recorrió la espalda. A punto estuve de contestar que sí; reflexioné a tiempo: «Si le digo que sí lo escribió, querrá leerlo y descubrirá la mentira». Sintiendo que de algún modo estaba traicionando a Angelats, secamente dije:

–No.

–¿No lo escribió o no sabe si lo escribió?

–No sé si lo escribió –mentí–. Pero le prometo averiguarlo.

–Hágalo. –Angelats continuó caminando–. Y, si resulta que lo escribió, me gustaría que me lo enviara. Seguro que habla de nosotros, ya le he dicho que él siempre nos decía que le salvamos la vida. Me haría mucha ilusión leer ese libro. Lo comprende, ¿verdad?

–Claro –dije y, sin acabar de sentirme del todo sucio, añadí–: Pero no se preocupe: en cuanto lo encuentre se lo enviaré.

Al día siguiente, apenas llegué al periódico fui al despacho del director y negocié un permiso.

–¿Qué? –preguntó, irónico–. ¿Otra novela?

–No –contesté, satisfecho–. Un relato real.

Le expliqué qué era un relato real. Le expliqué de qué iba mi relato real.

–Me gusta –dijo–. ¿Ya tienes título?

–Creo que sí –contesté–. *Soldados de Salamina*.

Javier Cercas, (2001), *Soldados de Salamina*.