

***Guía para el comentario de textos literarios de la prueba oral
del Bac en las Secciones Internacionales Españolas en
Francia***

LENGUA Y LITERATURA ESPAÑOLAS OIB

2019

(Elaborada por los profesores de las SIEs en Francia)

ORAL N° 1. Fernando Fernán Gómez. SIE San Juan de Luz-Hendaya.....	3
ORAL N° 2. Fernando Fernán Gómez. SIE Brest.	9
ORAL N° 3. Mario Vargas Llosa. SIE Estrasburgo.....	14
ORAL N° 4. Mario Vargas Llosa. SIE Valbonne-Niza.	18
ORAL N° 9. Miguel Delibes. SIE Toulouse.	24
ORAL N° 10. Miguel Delibes. SIE Saint Germain-en-Laye.	29
ORAL N° 11. Javier Cercas. SIE Montpellier.	35
ORAL N° 12. Javier Cercas. SIE Grenoble.	Erreur ! Signet non défini.
ANEXO. Textos propuestos para la convocatoria 2019	49

ORAL Nº 1. Fernando Fernán Gómez. SIE San Juan de Luz-Hendaya.

“Un fuerte portazo”. Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).

(CONTEXTO) Hay que hablar de lo siguiente:

- Etapas del teatro desde la posguerra, principales autores y obras, condicionamientos ideológicos, políticos y económicos...
 - teatro de posguerra: exilio y censura, "alta comedia", Mihura, Jardiel Poncela, teatro existencial de Buero y Sastre...
 - teatro realista de los 60: posibilismo e imposibilismo, Lauro Olmo, Buero, Sastre... Público nuevo
 - teatro experimental (Nieva, Arrabal), grupos de teatro independiente, teatro más comercial (Antonio Gala...)
 - teatro en la España democrática: libertades, CDN, festivales, grupos independientes, revistas, autores de nuevo realistas (FFG, Sanchís Sinisterra, Alonso de Santos...)
- El autor, vida y personalidad, ideología anarquista, obras, actor, director de cine y de teatro, académico de la RAE...
- La obra: "comedia de costumbres", concepto de "intrahistoria", el tema de la guerra civil, estructura (prólogo, dos partes —cuadros 1-7: de junio hasta noviembre de 1936; cuadros 8-15: de enero 1937 a abril 1939— , epílogo), tiempo, personajes...

(RESUMEN Y LOCALIZACIÓN del fragmento dentro de la obra) **Cuadro IV, 1ª parte**

En el cuadro IV de la primera parte, Luis irrumpe con su amigo Pablo en el comedor familiar con la noticia de una sublevación militar, conecta la radio para estar informado, se unen la madre y la hermana, llega el padre, D. Luis, con más datos sin confirmar porque todo son rumores e imprecisiones en estos momentos. Se suceden las preguntas en un estado de agitación inédito hasta ahora en la obra. En los cuadros anteriores, los espectadores hemos conocido a los personajes y sus circunstancias: Luis es un adolescente que quiere una bicicleta para salir con una chica durante el verano que acaba de empezar; vive con sus padres, D. Luis y Doña Dolores, en un ambiente de afecto y buen humor; su hermana Manolita quiere ser actriz y no se resigna a una vida convencional. La familia comparte vecindad en un inmueble de Madrid con otros seres que se han reunido en el cuadro anterior para celebrar que uno de ellos, Julio, ha encontrado empleo en estos tiempos difíciles. Además de conocer los entresijos de las vidas de estos personajes, desde el principio de la obra asoma la realidad social y política, con referencias a sucesos históricos (como el asesinato de Calvo Sotelo, por ejemplo, en el cuadro 3) y la descripción de las tensiones y violencias que ocurrieron en vísperas de la sublevación militar.

Como en toda obra "intrahistórica", los espectadores tienen más información que los personajes, de modo que sabemos de antemano el devenir histórico de los hechos y podemos anticipar el drama inminente que van a vivir estos personajes atrapados en el Madrid sitiado durante la guerra civil que siguió a la sublevación. El tono sombrío se impone en la escena a partir de la segunda parte de la obra, desde el cuadro 8, debido a la dureza de los tiempos de guerra. De momento los personajes no son conscientes de la gravedad de los hechos, como ejemplifica la reacción de Manolita en la línea 6: "*¿Y qué hacíais vosotros en el café?*". Con esa frase Manolita parece mostrar más preocupación por que su hermano menor frecuente "*el café*" del mundo adulto que por el anuncio de la sublevación militar, asunto a todas luces más grave. La realidad

amarga se irá imponiendo poco a poco a partir del cuadro 5, cuando la guerra irrumpe simbólicamente en el comedor familiar con la bala que rompe el cristal del balcón durante la cena y a punto está de matar a Luis.

(TEMAS)

El tema principal del fragmento es **el anuncio de la sublevación militar y los efectos que produce la noticia** en el entorno inmediato de la familia protagonista. Tres son las fuentes de información: Luis transmite la noticia que ha oído en un café, D. Luis añade los rumores que ha escuchado y la radio emite una nota informativa del gobierno de la República. Ninguna de esas informaciones es segura ni cierta por completo, lo que crea un estado de zozobra e inseguridad palpable en el escenario. No hay ninguna certeza salvo el golpe de estado de los militares: *¡Se han sublevado los militares! [...] ¡En África! [...] Dicen que se han sublevado los militares [...] Es un golpe de estado.*

Se trata de un hecho histórico: a primeras horas de la tarde del 17 de julio de 1936, se sublevaron, al mando del general Franco, las guarniciones militares de Melilla, Ceuta y Tetuán, en el norte de África, en el territorio colonial conocido como el Protectorado. El comunicado oficial lo da la radio *"una parte del Ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República"*. Sin embargo, en escena las informaciones son contradictorias e insuficientes: la radio afirma que la rebelión no ha alcanzado a la Península, pero D. Luis indica que *"Parece que se han sublevado en Zaragoza, en Oviedo y en La Coruña"*. En efecto, Zaragoza, Oviedo y La Coruña apoyaron rápidamente el alzamiento de los insurrectos, aunque los personajes de la obra todavía no pueden saberlo.

Sabemos que Fernán Gómez no quiso escribir un drama histórico, sino una **"comedia de costumbres, aunque a causa de la guerra esas costumbres resultaran algo insólitas"**. Así lo afirmaba el autor en el momento del estreno de la obra:

Desde tiempo atrás sentía el deseo de escribir algo que sucediese en la época de mi adolescencia. Para los hombres de mi edad aquellos años de transición coinciden con el suceso más trágico de nuestra historia cercana. Pero yo no quería hacer una tragedia, ni siquiera un drama, sino algo sencillo, cotidiano, en que las situaciones límite, si existían, no lo parecieran. Pretendía que la tensión no estuviera nunca cerca de las candilejas, sino en el telón de fondo de la Historia.

Aquí, en este fragmento, "el telón de fondo de la Historia" lo pone la voz del locutor de la radio. Es la primera vez en la obra que aparece la voz de la radio, lo que se repetirá más adelante (cuadro 7). Por su parte, los personajes van construyendo la realidad cotidiana intentando entender el acontecimiento y adaptarlo a sus vidas y a las de los que están a su alrededor. Así, en el texto observamos las **consecuencias que tiene el anuncio de la rebelión** en la familia protagonista y en la de Pablo, y en otros grupos sociales. Veamos:

- en la familia protagonista, las decisión adoptada por D. Luis (*"Los he largado a todos de la oficina"*) produce inquietud en la esposa, por miedo a la reacción de sus superiores: *"¿Y tu jefe? ¿Qué dice tu jefe? ¿No lo tomará a mal?"*
- la familia de Pablo está de veraneo en La Coruña, uno de los focos de la insurgencia, lo que causa preocupación en el muchacho: *"¿En La Coruña también?[...] No han dicho nada de La Coruña [...] Es que allí están mis padres..."*
- las clases acomodadas representadas por el jefe de D. Luis, *"el marquesito"*, han desaparecido ante el temor de actos violentos a consecuencia de la asonada militar (lo mismo ha hecho el escultor, esposo de Doña M^a Luisa, la propietaria del edificio): *"¿El marquesito? He querido preguntarle lo que hacíamos, pero no se le encuentra"*

- el resto de la gente común quiere estar informada en estos tiempos que se avecinan caóticos: "*Quien más quien menos, quieren estar pegados a la radio. O irse a la Casa del Pueblo¹, a sus partidos...*". En conjunto, vemos que la sociedad madrileña de preguerra era muy activa políticamente, puesto que de la intervención de D. Luis se desprende que muchos participaban en la vida colectiva de un modo u otro.

A pesar del optimismo y confianza que trataba de inspirar el gobierno de la República ("*Todas las fuerzas de la Península mantienen una absoluta adhesión al gobierno. La escuadra [...] pronto logrará establecer la tranquilidad*"²), los personajes no comparten esa seguridad, y los espectadores saben que no todas las fuerzas de la península mantuvieron precisamente la adhesión al gobierno legítimo.

(ESTRUCTURA)

En un texto dramático alternan dos tipos de discurso, el del diálogo de los personajes y el de las acotaciones. En este fragmento, además, se introduce la voz del locutor de la radio. El mensaje transmitido por la radio son fragmentos de la nota informativa que dio a conocer efectivamente el gobierno de la República al conocer el golpe militar, y su función, como ya hemos dicho, es situar como telón de fondo la Historia. En cuanto a las acotaciones, en este texto son funcionales, es decir, sirven para indicar los movimientos de entrada y salida de los personajes y caracterizar sus comportamientos. Atendiendo al movimiento escénico, podemos dividir el texto en cuatro partes, correspondientes a la entrada en escena de los personajes:

- 1) líneas 1-2: se oye un portazo y la voz de Luis; en el escenario está Manolita
- 2) líneas 3-7: entran Luis y Pablo, y la criada, María, que ha ido abrirles la puerta
- 3) líneas 8-23: entra Doña Dolores y la música y la voz de la radio, aumenta la confusión.
- 4) líneas 24-45: Llega D. Luis y se suma a la reunión (luego veremos que llegan también los vecinos y aumentan el ruido y las voces).

Como vemos, la construcción de la escena se inicia con el sobresalto de "*un fuerte portazo*" que corta la calma del momento anterior (Manolita escuchaba paciente la peculiar declaración de Julio) y sigue con precipitación la entrada rápida y sucesiva de personajes en el escenario, lo que aumenta el sentimiento de agitación y desasosiego, en los personajes y en el espectador. La calma vuelve otra vez al final de cuadro, cuando la familia retoma el tema de la compra de la bicicleta, pero mientras tanto hemos asistido a un clímax dramático en este fragmento.

(TIEMPO, ESPACIO Y EFECTOS ACÚSTICOS)

La escena sucede en el comedor³ de la familia protagonista. Se trata de un espacio interior, privado, de orden doméstico, como todos los escenarios de la obra (salvo prólogo, epílogo y cuadro 2). Interesa al autor poner el énfasis no en la situación política sino en la vida cotidiana de las gentes, de ahí lo de "comedia de costumbres" ya señalado. El empleo constante en la obra de espacios internos sugiere el **encierro**, tanto simbólico como físico, de los personajes, así como la situación de toda una ciudad, Madrid, sitiada durante

¹ Las Casas del Pueblo se crearon, a iniciativa socialista, como lugares de formación y educación de militantes y dirigentes obreros. La Casa del Pueblo de Madrid se había inaugurado en 1908 y contaba con una importante biblioteca de más de 8.000 volúmenes y con un teatro con un aforo de 4.000 personas. También fueron centros de organización, actividad y discusión política. En el cuadro 3 hemos visto que D. Simón, afiliado a la UGT y de ideas socialistas, quiere acudir a informarse a la Casa del Pueblo.

² Se trata de fragmentos de la nota informativa que dio a conocer efectivamente el gobierno de la República al conocer el golpe militar.

³ El autor declaró en cierta ocasión: «casi todos los recuerdos de mi infancia se desarrollaban en comedores. La vida de entonces en la clase media, en la baja clase media, tenía casi siempre lugar en el comedor, lo mismo en mi casa que en las casas de los amigos que yo visitaba»

casi tres años. Es muy significativo que en cuanto cunde la noticia del golpe militar, todos los personajes acuden al "refugio" común del hogar.

El aparato de radio desempeña una función dramática relevante al conectar el pequeño mundo de los personajes de ficción con la historia colectiva y la realidad de la guerra, a partir de este cuadro 4. La vida intrahistórica es la que se vive en el comedor (o la cocina, o el sótano o los dormitorios...); la histórica la experimenta el espectador a través de los efectos de sonido (y luces y ambientación), en este caso introduciendo la voz del locutor de radio que informa de la realidad inmediata de su tiempo a los personajes.

Es fácil establecer el **tiempo** en esta y en otras escenas de la obra. En concreto podemos situar este fragmento en la mañana del 18 de julio del 36, puesto que la víspera por la tarde ocurrió la sublevación militar en Marruecos. El tiempo histórico determina las vidas de los personajes.

(PERSONAJES)

La obra puede representar la historia colectiva de la ciudad de Madrid durante la guerra reflejada en unas familias, por lo que en ocasiones podríamos hablar de un personaje colectivo. Aquí, por ejemplo, vamos que el escenario se va poblando de personajes, de manera que asistimos a una escena coral, donde unos y otros intervienen quitándose la palabra en alguna ocasión. Las intervenciones de cada personaje sirven para la caracterización de cada uno de ellos:

Luis y Pablo aparecen en este texto *muy precipitados, muy agitados*, según informa la acotación en línea 3. Además su ímpetu juvenil y su agitación se perciben en el uso de oraciones exclamativas "*¡En África! ¡Lo hemos oído en el café! [...] ¡Así estaba el café, así!*", pero también en sus actos, en la manera brusca de cerrar la puerta "*(un fuerte portazo)*", que contrasta con el aplomo el cabeza de familia, D. Luis, cuando llega a casa y cierra con normalidad la puerta "*(Ha sonado el ruido de la puerta. Lega D. Luis)*".

En el cuadro 1 **Luis** intenta convencer a su padre de que le compre la bicicleta a pesar de su suspenso en Física, y para ello desarrolla una argumentación basada en un conocimiento extenso de la vida política. Hemos descubierto que Luis es un muchacho despierto, que conoce y se interesa por la actualidad política española, y su actuación en esta escena corrobora lo que saben los espectadores. Es él quien lleva la noticia a casa y, en ausencia del padre, asume el papel de *pater familias* respondiendo las preguntas de los demás ("**DOÑA DOLORES**: *¿Qué noticias?* **LUIS**: *Dicen que se han sublevado los militares*"), tomando decisiones (*Va a conectar la radio*), resuelve dudas ("*No, esto no es guerra. Es un golpe de estado*"), da órdenes ("*Calla, mamá, calla*" [...] *Escucha, papá, escucha*"), ofrece seguridad (**DOÑA DOLORES**: *¿Se habrá enterado ya tu padre.* **LUIS**: *Claro que se habrá enterado*). Sin embargo, Luis es un adolescente que muestra rasgos de inmadurez, por ejemplo en la respuesta que da a su hermana en una rivalidad típica entre hermanos (**MANOLITA**: *¿Y qué hacíais vosotros en el café?* **LUIS**: *Lo hemos oído desde fuera, **chivata***"), o cuando asume la limitación de sus conocimientos y su incapacidad para explicarse (**DOÑA DOLORES**: *¿Y eso qué es, Luisito?* **LUIS**: *No sé explicártelo, mamá. Pero no es guerra*).

La actuación aquí de **Doña Dolores** es perfectamente coherente con su papel de ama de casa y madre de familia: trata de mantener el orden doméstico que le es propio (*Pero ¿qué pasa? ¿Qué jaleo es este? ¡Baja la radio!*); pide explicaciones porque está al margen de la realidad exterior (*¿Qué noticias?*); se asusta e invoca a Dios (*¿Dios santo!*); desconoce la política y la historia (*¿Y eso qué es, Luisito?*); se preocupa por el bienestar de su familia, presente y futuro (*¿Qué dice tu jefe? ¿No lo tomará a mal?*); trata de recomponer el orden doméstico que es su limitado campo de maniobra pero no se atreve a dar órdenes directas ("*Habría que bajar al taller del escultor y llamarle por teléfono*"); frente al aplomo del marido y la capacidad de iniciativa del hijo, a la madre la dominan las emociones y los sentimientos (**DOÑA DOLORES** *se abalanza a él. "¡Has venido, Luis, has venido!"*) y su comportamiento y su lenguaje están llenos de emotividad con el predominio de la función expresiva en sus frases.

Manolita es esta escena es meramente observadora de la escena, solo interviene para reconvenir al hermano ("¿Y qué hacíais vosotros en el café?") y para repetir la voz de autoridad relativa de la radio (*La radio acaba de decir que en la Península no ha pasado nada*). Parece una joven juiciosa que trata de mantener la calma frente a las efusiones de la madre y el nerviosismo general.

D. Luis actúa con serenidad y sentido práctico. Se caracteriza por su aplomo desde antes de su entrada en la escena, pues su llegada se anuncia con el ruido normal de la puerta al cerrarse (*Ha sonado el ruido de la puerta*) frente al *fuerte portazo* que da Luis al entrar. A pesar de las inquietantes noticias, D. Luis trata de mantener la calma y actuar con buen juicio (*Claro. Los he largado a todos de la oficina... Y allí, para cuatro gatos que somos...*). No se precipita sino que piensa con prudencia al afirmar que *Bueno, todo son rumores*. No pierde su sentido del humor irónico al referirse a su jefe como "*el marquesito*", aunque este apelativo caricaturesco da también idea de la posición de unos y otros en una sociedad desigual que D. Luis percibe con irónica lucidez y cierta amargura. D. Luis es el encargado de las bodegas donde trabaja, que son propiedad de un oligarca, "*el marquesito*"; mientras que este ha huido en vista de las dificultades que sobrevienen, su probado empleado ha tenido que asumir responsabilidades que lo ponen en situación de riesgo (*¿Y tu jefe? [...] ¿No lo tomará a mal?*). Más adelante en la obra veremos que durante la guerra y a pesar de la ausencia del dueño, los empleados siguen trabajando, lo que D. Luis interpreta como "*ahora explotamos nosotros las Bodegas, en vez de que los bodegueros nos exploten a nosotros*" (cuadro 12). Esta conciencia social y conducta audaz durante el cerco de Madrid conducirá a D. Luis a una depuración tras la victoria de los fascistas, tal y como anuncia a su hijo en el epílogo de la obra.

Pablo es un personaje secundario, igual a Luis al comienzo de la obra, comparten inquietudes adolescentes y lecturas, el gusto por el cine, etc. Pero su futuro será radicalmente distinto dado el oportunismo de los familiares de Pablo durante la guerra, que pudieron acomodarse a la situación impuesta por el nuevo régimen.

(LENGUA Y ESTILO)

Todos estos personajes intercambian preguntas, respuestas, dudas, conjeturas... Hemos visto que la escena se caracteriza por la agitación, la inseguridad, el temor... Y todos estos sentimientos se reflejan en el **uso del lenguaje por los personajes**. Así las réplicas son rápidas, las preguntas directas, las frases cortas. El componente emocional predomina, por lo que la función expresiva es dominante en el texto con el uso de abundantes oraciones exclamativas. También la angustia por saber, por conocer la realidad de los acontecimientos hace que abunden las frases interrogativas con función apelativa o fática ("*¿Qué? ¿Ya lo sabéis?*"). El tono general es de zozobra e inquietud.

Frente a este comportamiento verbal de los personajes, el **comunicado de radio** se caracteriza por una sintaxis coherente y ordenada, con predominio de la función referencial para dar las informaciones. No obstante, por debajo de esa aparente neutralidad u objetividad de la lengua estándar asoman evidentes rasgos de subjetividad que contaminan el lenguaje meramente informativo. Por ejemplo, la **adjetivación** empleada en el parte es claramente tendenciosa: "*...y heroicos núcleos de elementos leales resisten a los sediciosos en las plazas del Protectorado. [...] ...absoluta adhesión al gobierno*". Las connotaciones de "*heroicos, leales, sediciosos*" son evidentes, y sitúan en dos bandos enfrentados a buenos y malos. Igualmente la selección del vocabulario está al servicio de transmitir calma a los oyentes: *El Gobierno de la República domina la situación [...] pronto logrará establecer la tranquilidad*". La reiteración y el adverbio subrayan el énfasis en la negación: *Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este empeño*.

En conjunto, la lengua empleada en el texto es una lengua vivaz capaz de transmitir la sensación de realidad a los espectadores, puesto que los personajes utilizan un **nivel coloquial-familiar** que percibimos en los siguientes rasgos:

- coloquialismos: *chivata, jaleo, he largado* [he despedido]

- vocativos: *mamá, papá, Luisito, Luis*
- expresiones y frases hechas: *Quien más, quien menos... [...] para cuatro gatos que somos...*
- uso de diminutivos con valor afectivo (en este caso peyorativo): *el marquesito*
- uso de interjecciones o muletillas (*bueno, claro*)
- frases inacabadas: *para cuatro gatos que somos...*
- profusión de preguntas y exclamaciones
- función fática
- repeticiones *Calla, mamá, calla [...] Escucha, papá, escucha*
- lenguaje gestual "*¡Así estaba el café, así! (Hace un gesto de apiñamiento con los dedos)*"
- rasgos de oralidad en el ritmo rápido de las réplicas

(CONCLUSIONES)

He aquí algunas ideas que se podrían desarrollar en este apartado:

- maestría del autor al recrear un lenguaje realista y vivaz; y al componer una escena de tensión creciente, gradual, conforme se van incorporando los personajes y el ruido al escenario.
- importancia relativa del fragmento en el conjunto de la obra. Hay que recordar que estamos al comienzo de la obra, tradicionalmente en el "planteamiento" del conflicto dramático; pero la estructura en "cuadros" no encaja en la división tripartita del teatro clásico. Originalidad, pues, de la construcción dramática ideada por FFG
- En cuanto al contenido histórico, recordemos que los espectadores tienen más información que los personajes, lo que influye en la percepción de los conflictos representados. En este caso, sabemos que *los rumores* por desgracia se confirmaron, y la sublevación de los militares cundió rápidamente en varios puntos de la península y originó una sangrienta guerra civil y una feroz represión posterior.
- Se puede insistir en el género de "comedia de costumbres" y en la relación entre Historia y el concepto unamuniano de "intrahistoria".
- El tono cordial de la obra en su conjunto, con esa voluntad del autor, FFG, de "mirar hacia atrás sin ira". Se puede recordar el contexto político de la Transición en que fue escrita (1977) y estrenada (1982) la obra, y el efecto que produce hoy en día en el espectador, con el tema de actualidad de recuperación de la Memoria histórica. Incluso con el temor que suscita el resurgir de los fascismos en Europa y recientemente en España.

María José Oliván Fabro (SIE San Juan de Luz-Hendaya)

ORAL Nº 2. Fernando Fernán Gómez. SIE Brest.

“*DOÑA DOLORES: Claro, como tú crees que esto está acabando...*”. Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).

1.- LOCALIZACIÓN.

>El alumnado debe completar la localización.

Localización del fragmento.

La obra muestra la vida en Madrid de una familia de clase media, y de sus vecinos, durante la Guerra Civil española (1936-1939). Destaca por la presentación de personajes de ambos bandos desde una perspectiva muy humana, sin maniqueísmo, con ternura y con humor, incluso. En ella se recogen también elementos autobiográficos del autor, tanto en Luis, el adolescente que madura como puede en esos años de guerra, como en su padre, don Luis, que quería escribir comedias, en su hermana Manolita, que lograr vivir como actriz, y en el primo Anselmo, optimista portavoz de la revolución anarcosindicalista.

La obra presenta una estructura cíclica, dividiéndose en un prólogo, quince cuadros y un epílogo final, que remite en temas y situaciones, al prólogo inicial, evidenciando el antes y el después de la guerra en la vida de la familia protagonista. Todos verán afectadas sus vidas por el transcurso de la guerra, y sufrirán enormemente las consecuencias haber simpatizado con el bando republicano durante la dictadura. El dramaturgo divide la pieza en dos partes: la primera, culmina con el cuadro VII y abarcaría desde unos días antes del inicio de la guerra civil hasta noviembre de 1936, mientras que la segunda, que se inicia en el cuadro VIII, sitúa la acción entre enero de 1937 y abril de 1939. Este fragmento pertenece al cuadro IX de la segunda parte. La escena se desarrolla en el comedor de doña Antonia, en enero de 1937.

En el cuadro anterior, que abre la segunda parte, transcurre en el cuarto de Luis también en enero de 1937, en plena guerra civil, pero en el Madrid republicano hay nuevas formas de vida, con relaciones más libres entre hombres y mujeres, que no siempre entiende muy bien Luis, que está leyendo “novelas verdes”. En los cuadros posteriores (cuadro X -enero de 1937-, charla entre las vecinas sobre los cambios sociales, como el divorcio; cuadro XI -septiembre de 1939-, Manolita, con naturalidad y sin dramatismo, anuncia a su madre que está embarazada) vemos cómo avanza la guerra y cómo los distintos personajes sufren las consecuencias.

2.- TEMAS- ESTRUCTURA

El tema principal del fragmento es **el ideal anarquistas de Anselmo**: Anselmo es un sobrino aragonés de D^a Dolores cuyos ideales anarquistas se hacen explícitos en esta escena. El joven miliciano, con sus pistolas y su pañuelo rojo y negro al cuello, defiende ante toda la familia la inminencia de la revolución anarcosindicalista que va a acabar con la explotación de los hombres, la desigualdad entre los hombres y las mujeres, la opresión de la religión y el trabajo alienante. Porque la sociedad nueva, pregona Anselmo, llevará aparejada el reparto de las riquezas, la liberación de la mujer, el amor libre y la felicidad para todos. El optimismo de su discurso contrasta con las noticias que llegan de la guerra donde los franquistas siguen avanzando inexorablemente.

El comedor de doña Dolores es el lugar más frecuente de toda la obra de teatro, en él transcurren ocho cuadros de los quince que componen la obra, incluido este. Recordemos que la mayor parte de los lugares son interiores (comedor de doña Antonia, cuarto de María, la criada, habitación de Luis, sótano) y solo un cuadro (parque), el prólogo y el epílogo (afueras de Madrid, la ciudad universitaria) son exteriores.

En este micro mundo interior del comedor de doña Dolores, representativo de una clase media económicamente desahogada, las noticias del exterior, del comienzo y desarrollo de la guerra, llegan a través de **la radio**, y solo de forma excepcional a través de personajes que intervienen en la escena. En este sentido es muy importante la aparición de Anselmo, personaje secundario pero que se vuelve protagonista como portavoz de los ideales por los que combate gran parte del bando republicano.

En el fragmento no hay ninguna referencia temporal o histórica, únicamente la acotación final nos muestra que estamos en plena guerra. La guerra había comenzado con el golpe de estado del 18 de julio de 1936, este cuadro IX se sitúa en enero de 1937, cuando aún había esperanzas de que la República ganara el conflicto bélico y pudiera restaurar la democracia. Anselmo, optimista, piensa que la guerra ya está acabando, no podían saber los personajes que la contienda estaba en sus inicios, y que no acabaría hasta abril de 1939.

Esta es una escena coral, ya que hay un personaje central, Anselmo, que domina con sus palabras, la atención, y una serie de personajes que actúan como un coro, con sus preguntas, comentarios y observaciones. El “coro” está integrado por los que, sin embargo, son los protagonistas de la obra (Don Luis, Manolita, Luis, doña Dolores) y un secundario (Pablo, el amigo de Luis).

2.1.- ESTRUCTURA EXTERNA.

El fragmento se caracteriza por la existencia de **dos discursos** diferentes, propios del género teatral.

-Texto principal (diálogo)

-Texto secundario (acotaciones)

Por un lado, el autor usa el **diálogo** entre sus personajes (para no sufrir equívocos el autor pone el nombre del personaje delante de su parlamento) que es lo que llamamos **texto primario o principal**. Por otro, existe un **texto secundario** (en cursiva en el texto) que corresponde a las **acotaciones** y en las que el autor nos informa sobre acciones, entonación, vestuario, movimientos de los personajes, datos sobre el espacio escénico o decorados, sobre efectos especiales (música, iluminación...), etc.

Las **cuatroacotaciones** son muy breves, indican únicamente a quién se dirigen los personajes al hablar (A LUIS) o describen gestos o movimientos de los personajes (Pablo: *No le sale la voz, carraspea antes de seguir*; Anselmo: *Ha echado una mirada al reloj*; Todos: *Se levantan todos y le van despidiendo pisándose las frases unos a otros*). Destaca la acotación final, que cierra la escena.

El texto principal, el **diálogo**, tiene distintas proporciones, ya que Anselmo protagoniza intervenciones más extensas y numerosas, mientras que los otros personajes hablan menos y de forma más breve.

2.2.- ESTRUCTURA INTERNA.

El fragmento podría estructurarse en dos partes:

-Primera parte (líneas 1-32): los ideales anarcosindicalistas de Anselmo: esta parte se abre con la observación de doña Dolores, quien duda de la opinión de Anselmo sobre el próximo fin de la guerra, a

lo que este responde con una exposición entusiasta sobre la paz que vendrá y la sociedad futura, caracterizada por la igualdad y la felicidad. En sus palabras se entremezclan los ideales anarcosindicalistas, que abarcan muchos temas:

- la igualdad en el trabajo: *Se acabó ya lo de los explotadores y los explotados.*

-la industrialización y la sociedad del ocio: *trabajar lo menos posible, que ese es el ideal.*

-el amor libre, sin control del Estado ni de la Iglesia: *Pero sin hostias de matrimonio, ni de familia, ni documentos, ni juez, ni cura....Amor libre...*

- el internacionalismo proletario: *la sociedad libertaria será una sociedad internacional y cada trabajador trabajará donde le apetezca.*

- la libertad sexual, que engloba varios aspectos: el feminismo y la igualdad en las relaciones sexuales: *Os acostáis con el que os apetezca;* la legitimidad de todas las relaciones sexuales, basadas en el respeto, la desaparición de la idea cristiana de pecado: *Únicamente hay que respetar, eso sí, el mutuo acuerdo entre la pareja.*

- la denuncia de la violencia de género: *Pero nada de cargarse la chica a navajazos.*

- la educación igualitaria y la igualdad de oportunidades: *Y la educación, igual para todos, eso por descontado.*

- la solidaridad y la transmisión de conocimientos: *Y para que enseñes a los demás trabajadores...*

Las ideas de Anselmo son expuestas con convencimiento y entusiasmo, con total espontaneidad, por ello no están claramente organizadas, y se van relacionando y alternando en la exposición. El “coro” de personajes que le escucha con gran atención, pero con distintas actitudes: doña Dolores no comparte las ideas de Anselmo y solo pone objeciones, como la necesidad de tener una carta de trabajo para andar por la calle; Manolita parece reflexionar sobre las afirmaciones de Anselmo (*¿Ah, sí?*). Luis y Pablo, más jóvenes, son más espontáneos en sus preguntas (LUIS: *¿Y al que no le guste irse al extranjero?*) Pablo muestra su inseguridad frente a sus posibilidades de relacionarse con las mujeres, como corresponde bien a un adolescente (PABLO: *¿Y el que no guste...? -a las mujeres-*).

Las ideas de Anselmo, en muchos aspectos muy modernas, premonitorias de las bases ideológicas de sociedades actuales desarrolladas, muestran bien el optimismo, el convencimiento ideológico sobre una sociedad mejor, que movió a tantas personas, incluidos los extranjeros de las Brigadas Internacionales, a defender la república, a tomar parte, en el exilio, en la defensa de la democracia en la II Guerra Mundial.

-Segunda parte (líneas 33-46):los problemas para la rápida finalización de la guerra. Esta parte vuelve a iniciarse con la intervención de doña Dolores, quien, desesperada por el sufrimiento de la guerra, quiere asegurarse de que la guerra va realmente a acabar pronto. Sin embargo, Anselmo se muestra ahora más realista, mostrando uno de los grandes problemas que tuvo el bando republicano: las luchas internas entre los diferentes sectores ideológicos, especialmente debido a los enfrentamientos entre socialistas, comunistas y anarquistas. En esta parte vemos la desinformación de doña Dolores, frente a su marido, don Luis, que sí sabe a quien se refiere Anselmo con la palabra coloquial “chinos” (comunistas). Anselmo se muestra, por un lado, comprensivo con las ideas comunistas, pero luego rechaza tajantemente la idea de la existencia del Estado.

Finalmente, la escena se cierra con las despedidas apresuradas ya que Anselmo tiene una cita en un bar, Chicote. La acotación muestra bien (*pisándose las frases unos a otros*) la excitación esperanzada

de todos los personajes, para quienes las palabras de Anselmo ha sido una inyección de optimismo, una apertura de horizontes ideológicos. Por eso, dejará huella en los personajes que más se comprometerán con las nuevas ideas, como Manolita, que hará referencia a Anselmo en otras partes de la obra (Manolita, cuadro XI: “*Además, mamá, esto ahora no es tan trágico como tú lo ves. ¿Se te ha olvidado todo lo que explicó Anselmo?*”).

La intervención de Anselmo tiene gran importancia en la obra ya que sirve para mostrar, de forma explícita, el idealismo de grandes sectores del bando republicano, además, parece un personaje querido por el autor, quien simpatizaba con los ideales anarquistas que pone en boca de su personaje.

3- LENGUAJE Y ESTILO.

Al pertenecer el fragmento a una obra teatral, las características estilísticas se analizan fundamentalmente en analizarlas en el diálogo, ya que aquí las acotaciones son muy breves (en otras obras dramáticas las acotaciones pueden ser extensas y muy cuidadas estilísticamente). El tono conversacional de la obra, aparentemente espontáneo, responde a una estricta elaboración literaria: el autor refleja de forma fiel y expresiva el lenguaje de los personajes, y estos quedan caracterizados por sus propias palabras.

En el diálogo se refleja claramente un habla coloquial, incluso vulgar, ágil y expresiva. Destacan, como ya hemos indicado anteriormente, las intervenciones de Anselmo, quien domina la escena con la exposición entusiasta y desordenada de sus ideas, en las que destacan las frases poco estructuradas, con desorden sintáctico, con tendencia a la yuxtaposición, carencia de nexos, abundantes repeticiones, frases incompletas (indicado con puntos suspensivos), exclamaciones e interrogaciones, elipsis, características del lenguaje conversacional.

Pero para la exposición de sus argumentos Anselmo utiliza determinados recursos de estilo que enfatizan las expresiones de sus ideas:

-Repeticiones, anáforas: *Que está acabando y que todo va a ser distinto. Distinto y mucho mejor que antes. Vendrá la paz, pero una paz cojonuda y para mucho tiempo. Ya no nos cargaremos a nadie; sólo al que no quiera trabajar, al que escurra el bulto..*

-Antítesis significativa que ilustran el contraste entre la sociedad real y la futura: *Se terminó ya lo de los explotadores y los explotados...*

-Enumeraciones: *y la gente, al campo, al cine o a donde sea, a divertirse con los críos... Con los críos y con las gachís... Pero sin hostias de matrimonio, ni de familia, ni documentos, ni juez, ni cura... (...) Libertad en todo: en el trabajo, en el amor, en vivir donde te salga de los cojones...*

-Interrogaciones que el mismo Anselmo contesta y que añaden vivacidad a sus argumentos: *¿Que te gusta Madrid? Pues Madrid. ¿Que te gusta la montaña? Pues la montaña./¿Tú crees que el ejemplo de España no va a cundir? Claro que va a cundir: la sociedad libertaria será 20 una sociedad internacional y cada trabajador trabajará donde le apetezca*

-Uso de la función fática, apelaciones y vocativos que implican a los receptores: *Amor libre, señor, amor libre...* Otras veces interpela directamente a los personajes que le escuchan: *tú, Manolita...*

-Coloquialismos y vulgarismos que caracterizan el habla de este personaje popular: *una paz cojonuda y para mucho tiempo. Ya no nos cargaremos a nadie; sólo al que no quiera trabajar, al que escurra el bulto/los críos y con las gachís... Pero sin hostias de matrimonio, ni de familia, ni documentos, ni juez, ni cura... (...) en vivir donde te salga de los cojones... (...) ¿Qué coño importa eso? ¡Las*

fronteras a **tomar por el culo!**/ Siempre hay *un roto para un descosido*.(...) Se acabó el pecado, **joder**. (...) *Pero nada de cargarse a la chica a navajazos. Cada uno a su aire.* eso por descontado/ **que ahí está la madre del cordero.**

-Léxico político del anarco sindicalismo que muestra que Anselmo, aún siendo un miliciano del pueblo, tiene una formación política: *explotadores y los explotados*./ la sociedad libertaria esté en marcha..*la sociedad libertaria será una sociedad internacional*.../Únicamente hay que respetar, eso sí, *el mutuo acuerdo entre la pareja*./

Y en la propiedad, ni tuyo ni mío. Los mismos trabajadores organizan la distribución de los frutos del trabajo, y ya está. Y la educación, igual para todos.

-Empleo de determinados marcadores del discurso, de tipo conversacional que sirven a Anselmo para corregir, matizar sus afirmaciones: *Pero, además, y.*

En cuanto a los demás personajes, las intervenciones son muy breves, frecuentemente solo en forma de interjecciones, interrogaciones, elipsis, : *¿Ah, sí?/ Ah, no sabía.*

4.- CONCLUSIÓN:

>El alumnado debe redactar su propia conclusión

Cristina Ruiz Guerrero (SIE Brest)

ORAL Nº 3. Mario Vargas Llosa. SIE Estrasburgo.

“No hay muchos blanquiñosos en el colegio [...]”. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).

Localización del texto

Segunda parte, tercer capítulo, primera secuencia. Después de la muerte de Ricardo Arana durante unas maniobras, el cadete Alberto Fernández, único amigo de aquel se sume en la tristeza y en la sospecha de que su muerte no ha sido accidental, como pretende la versión oficial del ejército, sino producto de las rencillas entre cadetes, en especial con los del “Círculo”, una especie de mafia que comercia con productos prohibidos dentro del Colegio y con preguntas de exámenes. Alberto culpa en especial al Jaguar, el líder del Círculo. A esto se suma que Alberto tiene mala conciencia por haberle quitado a Arana la novia, ya que, aprovechando un fin de semana en que Arana estaba castigado sin salir, Alberto ha cortejado a Teresa y ha comenzado a salir con ella. Arana, blanco frecuente de las burlas de toda la Sección, consideraba a Alberto su único amigo.

El argumento central de la obra es poco complejo. En un Colegio Militar de Lima, el Leoncio Prado, en el que estudian sobre todo muchachos de clase media y baja, se encuentran muchos jóvenes a los que sus familias buscan enderezar para que se hagan verdaderos “hombres”. A raíz del robo de las preguntas de un examen de Química, se descubre la existencia de un grupo de alumnos que se dedican a traficar con cigarrillos, alcohol y preguntas de exámenes. Descubierta el autor del robo por la delación de uno de los cadetes, este cadete aparece muerto durante unas maniobras de forma accidental según la versión oficial. Alberto, amigo de la víctima, sospecha que ha sido Jaguar, el líder del “Círculo”. Lo delata y pero este lo niega. El ejército está impaciente por cerrar el asunto y obliga a Alberto a retractarse de su acusación. Jaguar abandona el colegio sin que sepamos a ciencia cierta si fue él quien disparó sobre Arana. Sobre este desarrollo se irán acomodando otros temas que hacen de esta obra un empeño de explicar el fracaso del Perú como sociedad.

Temas y contenidos del texto

En este fragmento, una de las voces narrativas de la obra, y protagonista también de la misma, el conocido como “Boa”, un cadete de extracción humilde (“cholo”), reflexiona sobre la tristeza de otro cadete, Alberto Fernández, de clase más elevada (“blanquiñoso”), ante la muerte de uno de los cadetes de la Sección, Ricardo Arana, conocido como el Esclavo,.

Como hemos dicho, el cadete Alberto Fernández, trasunto del autor, se siente culpable por no haberse comportado bien con Arana, al que ha llegado a quitarle la novia, Teresa. Aunque el tema del texto se corresponde con uno de los episodios de la trama central de la obra y contribuye a su desarrollo, el trasfondo del mismo deja entrever el conflicto social-racial del Perú, que tanto ha interesado a Vargas Llosa, ya que, a su juicio, constituye uno de los grandes males del país, como afirma en sus memorias, *El pez en el agua*:

“En la variopinta sociedad peruana, y acaso en todas las que tienen muchas razas y astronómicas desigualdades, blanco y cholo son términos que quieren decir más cosas que raza o etnia: ellos sitúan a la persona social y económicamente, y estos factores son muchas veces los determinantes de la clasificación. Ésta es flexible y cambiante, supeditada a las circunstancias y a los vaivenes de los destinos particulares. Siempre se es blanco o cholo de alguien, porque siempre se está

mejor o peor situado que otros, o se es más o menos pobre o importante, o de rasgos más o menos occidentales o mestizos o indios o africanos o asiáticos que otros, y toda esta selvática nomenclatura que decide buena parte de los destinos individuales se mantiene gracias a una efervescente construcción de prejuicios y sentimientos —desdén, desprecio, envidia, rencor, admiración, emulación— que es, muchas veces, por debajo de las ideologías, valores y desvalores, la explicación profunda de los conflictos y frustraciones de la vida peruana. Es un grave error, cuando se habla de prejuicio racial y de prejuicio social, creer que éstos se ejercen sólo de arriba hacia abajo; paralelo al desprecio que manifiesta el blanco al cholo, al indio y al negro, existe el rencor del cholo al blanco y al indio y al negro, y de cada uno de estos tres últimos a todos los otros, sentimientos, pulsiones o pasiones, que se emboscan detrás de las rivalidades políticas, ideológicas, profesionales, culturales y personales, según un proceso al que ni siquiera se puede llamar hipócrita, ya que rara vez es lúcido y desembozado. La mayoría de las veces es inconsciente, nace de un yo recóndito y ciego a la razón, se mama con la leche materna y empieza a formalizarse desde los primeros vagidos y balbuceos del peruano.”

La cita es larga pero ilustrativa de la posición del autor frente al tema del texto que estamos comentando.

Estructura externa

Nos encontramos con un párrafo único en toda la secuencia a la que pertenece el texto, como es habitual cuando interviene este personaje-narrador. Dado que el personaje suele reflexionar en el dormitorio de la sección, se refleja mediante este texto “asfixiante”, sin puntos y aparte, el ambiente cerrado, asfixiante y opresivo de la cuadra, del colegio y de los propios pensamientos del Boa.

Estructura interna

Aunque no sería estrictamente necesario, pueden hacerse dos partes:

- Hasta “colegio de curas”, en la línea 11, una reflexión sobre la extrañeza que produce a muchos cadetes de extracción baja, que en el colegio haya cadetes de clase alta, cuando en opinión de algunos personajes de la novela, es un colegio para “cholos”. Además, extraña al personaje-narrador que estos “blaquinosos” no se traten mucho ente sí. En esta parte es donde se desarrolla más la temática racial de la novela.

- Hasta el final, pasaje en el que se describe el extraño comportamiento de Alberto (a ojos de sus compañeros), tras la muerte de Ricardo Arana, el Esclavo, ya que estos ignoran la historia de la chica que pretendía Arana y que finalmente se convierte en la novia de Alberto cuando este aprovecha una salida para conquistarla, parte más relacionada con el desarrollo de la trama narrativa.

Características del género

Desarrollo de la trama: El texto forma parte de uno de los monólogos interiores de Boa, de los que se vale el autor para describir e indagar en el estado de ánimo de los demás personajes según la perspectiva de uno de sus iguales. Esta “mirada” al mismo nivel facilita la entrada en la trama de los aspectos más cotidianos de los cadetes, nos permite conocer detalles de la vida cotidiana y dota al desarrollo de la trama de una gran sensación de paso del tiempo, lo que permite cubrir las elipses temporales de la narración con detalles relevantes.

En efecto, resulta de gran eficacia narrativa el contraste entre el narrador “literario”, onmisciente, en tercera persona, de lenguaje cuidado, y los demás “narradores”, que son, a la vez, personajes. Boa es un “cholo”, con una historia familiar sórdida. Sabemos que es hijo del segundo marido de su madre, “un buen hombre” y que su hermanastro, Ricardo Valdivieso, un tipo violento, hijo del primer marido, odia a los “serranos”, habitantes de las montañas y descendientes de los pueblos originarios del Perú, a los que considera falsos y traidores. Debido a la influencia de su hermanastro, Boa también odia a los serranos,

que llenan el colegio: “parece que se hubiera bajado toda la puna, ayacuchanos, puneños, ancashinos, cusqueños, huancaínos...”

Alberto Fernández, el Poeta, es el que mejor representa el lado autobiográfico de la obra, junto con algunos episodios de la relación de Arana con su familia. Entre estos dos personajes reparte Vargas Llosa su historia familiar apenas disimulada en la obra: el abandono del padre al poco de casado con su madre, el creerlo muerto, la vida con su familia materna y la vida posterior tras la reconciliación de sus padres.

Su sobrenombre de poeta se lo debe a que escribe novelas pornográficas y cartas de amor para los otros cadetes. Vargas Llosa ha dejado testimonio de la importancia que tuvo el Colegio Militar Leoncio Prado en su formación como escritor, debido a las muchas horas que dedicó en este período a la lectura.

Personajes menos relevantes del fragmento son Vallano, cadete negro, cliente habitual de las novelas de Alberto y encargado de propagar los rumores y maledicencias por la cuadra, con su afilada y procaz lengua; el Rulos, miembro del “Círculo”, y Arróspide, un blanco que parece tener verdadera vocación militar, pues se preocupa de sus estudios y es respetado por todos los demás.

Se trata de un espacio evocado por los pensamientos del narrador. La cuadra, donde se ubica la Sección, es el espacio que simboliza el ambiente asfixiante del Colegio. Es de notar que los cadetes, que son todos iguales en el Colegio (“perros”), provienen de entornos muy diferentes en la “ciudad”, donde las diferencias de clase son visibles, como nos muestra la reflexión de Boa: “una vez vi a Arróspide en la calle, iba en un carrazo rojo... debe vivir en Miraflores”, que añade a continuación: “¿Qué les aprovecha la plata si aquí andan tan fregados como cualquiera?”

Respecto al tiempo interno del texto, en el propio texto se ve el reflejo del paso monótono de los días (“martes, miércoles, jueves”) en que el comportamiento de Alberto es observado y analizado por sus compañeros.

Análisis del lenguaje:

Como es de esperar ante un texto que resulta de la observación inmediata del entorno, los tiempos verbales predominantes son el presente actual (“No hay muchos blanquiñosos en el colegio”) y habitual (“El Rulos siempre se preocupa por el poeta”)

Como narrador testigo, usa la tercera persona (“Y los de su mesa dicen que no come”), aunque de fondo está la primera (“Tampoco sé que haya escrito cartas”)

A pesar de tratarse de un monólogo interior, no hay muestras de desorden sintáctico ni de repeticiones obsesivas o pensamiento maquinal. Se trata de un monólogo sereno, analítico, con frases cortas y sintaxis rápida y natural: “Arróspide tampoco es mala gente, un terrible chancón, tres años de brigadier, vaya cráneo”.

En cuanto al vocabulario, también encontramos el reflejo del habla coloquial, cotidiana, con onomatopeyas (“zafa, zafa”), palabras contiguas que riman (“blanquiñoso mierdoso”) o la autocorrección sobre la marcha (“la muerte del, de Arana”), producto en este caso del respeto que se le muestra a un muerto.

La contribución más importante al realismo lingüístico del fragmento es la cantidad de vocabulario propio de español coloquial del Perú, que dota al discurso de Boa de una gran autenticidad: “blanquiñoso”, “cholo”, “hacer miau”, “chancón”, “vento”, “de a cañones”, “yunta”, etc.

Son frecuentes los sufijos valorativos: blanquiñoso, carrazo, camisita, novelita, también propios del habla coloquial.

Conclusión

En definitiva, en las novelas de esta época todavía el empeño de los autores es ambicioso, escribir obras que ilustren y expliquen las realidades complejas de los países y sociedades latinoamericanas, a los que, en cierto sentido se considera fracasados. En *Conversación en La Catedral* el protagonista se interroga obsesivamente por las causas y el momento en que Perú fracasó como país.

Para Vargas Llosa, el conflicto racial juega un papel fundamental, incluso estaría en el origen de la violencia y maltrato ejercido por su padre contra su madre y contra él, y el desprecio que manifestó hacia la familia de su mujer. La mayoría de los cadetes del Colegio tienen padres poco responsables o ausentes y buscan una figura de sustitución en el teniente Gamboa, un militar recto y respetado por todos.

La falta de una figura paterna y el odio racial parecen, así, estar en el origen del fracaso peruano. El propio autor parece sentirse víctima de ese fracaso, sobre todo a raíz de las elecciones presidenciales, en las que perdió frente a un candidato que no era un “blanquiñoso” como él. Su última obra de ficción, *Cinco esquinas*, cargada de resentimiento contra esa clase media empobrecida de “cholos” que son la gran mayoría del Perú, muestra que los traumas raciales de esa sociedad siguen muy presentes en Vargas Llosa.

José Ángel Agudo Ríos (SIE de Estrasburgo)

ORAL Nº 4. Mario Vargas Llosa. SIE Valbonne-Niza.

“Lo raro, pensó, Alberto [...]”. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).

[Localización del fragmento dentro de la novela]

Estamos en la segunda parte de la novela LCYLP en la que es notoria la mayor importancia del presente en el colegio Leoncio Prado y la reducción de secuencias sobre el pasado de los personajes. En concreto, el fragmento que tenemos que comentar está situado en el capítulo VIII de esta segunda parte, al final del mismo. Este consta de tres secuencias.

En la primera Alberto, el Poeta, y el Jaguar se encuentran en la cuadra de su año después de salir de la Prevención en la que habían estado reclusos por orden de los mandos militares. Cuando entran en la cuadra comienza el asedio de todos sus compañeros que intentan sonsacarles qué había pasado entre ellos (el estado en el que venían mostraba que o bien les habían pegado o se habían pegado entre sí). El brigadier Arróspide se encarama sobre un armario con el fin de poder dominar fácilmente todo el dormitorio e increpa al Jaguar como responsable de haber propiciado las pesquisas que sus superiores (tenientes y suboficiales) habían hecho en todas las estancias y armarios de los dormitorios de ese año de cadetes: “abrieron los roperos, sacaron los naipes, las botellas, las ganzúas”, pág., 422). El Jaguar da la callada por respuesta, tampoco descubre al autor que causó tales inspecciones, el Poeta. Arróspide logra que el resto de cadetes coreen al Jaguar como soplón, hasta que se mete por en medio el Boa para defender a su amigo el Jaguar, lo que provoca la intervención de este, no para descubrir nada, sino más bien para indicarle al Boa que no hacía falta que lo defendiera. Luego de este momento de tensión el resto de cadetes se lanza en contra del Jaguar hasta que un suboficial entra y hace sonar el silbato. Todos salen al patio a formar.

En la segunda secuencia el teniente Gamboa presenta una serie de partes sobre su sección al capitán Garrido, quien le recrimina que siga todavía con lo que habían dado por liquidado (el asunto de la muerte del Esclavo). Al salir del despacho del capitán, el comandante Altuna topa con él, lo acompaña y le dice, en plan de confianza personal, que el mayor y el coronal han pedido su traslado inmediato y que su nuevo destino será algún destacamento lejano, seguramente en las montañas.

En la tercera secuencia —a la que pertenece casi desde el principio y hasta su final nuestro extracto de texto— todo el mundo hace el vacío al Jaguar, pero él se mantiene totalmente distante de sus discípulos. Alberto le busca denodadamente para hablar con él y preguntarle por qué no había dicho la verdad sobre quién era el responsable de haber propiciado que los suboficiales y oficiales intervinieran los armarios y dependencias de la cuadra: había sido el propio Alberto, no el Jaguar. Mas este último responde que no quiere saber nada de aquel, pues lo considera un soplón.

Estamos en el último capítulo de la segunda parte de la novela, el que precede al epílogo, y en el que aparecen los mismos tres personajes fundamentales: Alberto, que reiniciará su vida de burgués miraflorentino con nuevas amistades; el Jaguar, despojado de todo su antiguo poder, se restituirá a la sociedad como un vulgar empleado de banco y como esposo de Teresa; el teniente Gamboa —tal como preludia el capítulo de nuestro fragmento— recibirá como “castigo” (no asciende a capitán, como era previsible) pasar a ocupar un puesto en una guarnición perdida en la puna o altiplanicie árida en los Andes, tras escuchar la confesión del Jaguar, que se niega a creer.

[Temática y estructura interna]

La **temática** de nuestro fragmento refleja un momento particular de mucha tensión psicológica en el grupo de cadetes del mismo año a raíz de la muerte del Esclavo en aquel ejercicio de marcha, aproximación y tiro de campaña que ocurrió en el capítulo VIII de la primera parte de la novela. Alberto rompe con los pactos que lo unen al Círculo y acusa al Jaguar del asesinato ante el teniente Gamboa, si bien 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 los relatos pornográficos que escribía y vendía a sus compañeros. El caso es que Alberto y el Jaguar están los dos confinados en la prevención donde se golpean de lo lindo, tan en silencio que el teniente de guardia no se da cuenta de tal situación. En la cruel pelea es Alberto el que sale más mal parado. Luego de pasar por la enfermería, ya de vuelta en la cuadra, todos sus compañeros, en un runrún colectivo sienten la curiosidad de saber qué es lo que había pasado a sus dos compañeros. El brigadier Arróspide se erige en la voz cantante de todo el año y acusa al Jaguar de aquella inspección que tenientes y suboficiales han realizado en las pertenencias de los cadetes con el fin de descubrir todas aquellas actividades prohibidas que los cadetes realizaban en el día a día. Termina aquel tumulto entre ellos con la fuerte pelea entre Arróspide y el Boa, que sale en defensa del Jaguar. Al final este interviene golpeando despiadadamente al brigadier.

La conciencia de Alberto sigue con sus remordimientos y quiere encontrarse con el Jaguar para decirle que los cadetes se confunden al hacerle culpable a este, pues el verdadero culpable de haber requisado todos aquellos materiales prohibidos en la cuadra había sido el propio Alberto. De todo esto quiere darle explicaciones al Jaguar. Aquí, en esta búsqueda del Jaguar, no exenta de todo tipo de temores y desasosiegos psicológicos por parte de Alberto, asistimos a lo que se narra en nuestro extracto.

De este modo, la temática unitaria del fragmento es desvelar la tensión interna de Alberto, pues él se da cuenta de que, en cualquier momento, el Jaguar puede delatarle como culpable de aquella inspección, más aún si se tiene en cuenta que el Jaguar ya sabe que Alberto le había delatado como autor material del asesinato de Ricardo Arana, el Esclavo.

Centrándonos en la **estructura interna** de nuestro fragmento podemos señalar los siguientes apartados:

- a) Alberto reflexiona sobre el aislamiento en el que se encuentra el Jaguar respecto al grupo de los demás cadetes, incluso de sus dos amigos más cercanos, el Rulos y el Boa (líneas 1-6)
- b) De ese espacio mental de Alberto, el narrador nos traslada al otro personaje, el Jaguar, y nos visiona su extraño comportamiento con aquellos amigos más allegados (líneas 6-11)
- c) De inmediato volvemos a la “normalidad” —por decir algo— de la vida de los cadetes en las aulas, esa vida de falta de templanza en la que el narrador nos quiere transmitir a través de Alberto que hay un cadete que se ha autoexcluido del grupo. El comportamiento del Jaguar mostraba un absoluto desinterés por todo y por todos.

Concluye este apartado de la estructura con lo que es el fondo de ese discurso del narrador focalizado en Alberto: asistimos a la gran cascada de ideas que bullen en la cabeza del Poeta, que no las tiene todas consigo. El Jaguar podría confesarle a la sección que el desencadenante de las inspecciones en la cuadra había sido la denuncia de Alberto. Y creía a pies juntillas que el Jaguar lo podía descubrir. Incluso Alberto se adelanta a la supuesta situación en la que él mismo habría de dar explicaciones a todos sus compañeros exculpando al Jaguar. Lo que es lo mismo, en sus pensamientos, que el narrador va exponiendo progresivamente, se muestra el culmen de esas suspicacias angustiosas: “Alberto supuso que el Jaguar preparaba una venganza ejemplar” (líneas 20-21).

d) Cambiamos de espacio y asistimos a una enconada búsqueda de Alberto, que intenta encontrar al Jaguar para justificar quién ha sido el culpable de que se hubieran realizado aquellas inspecciones en la cuadra de los cadetes de quinto año. Esa búsqueda del poeta lo lleva por distintos lugares, cada uno en creciente degradación, tal vez como indicativo del estado de aislamiento que está sufriendo, sobre todo, el Jaguar (baño de las aulas, excusados anejos a “La Perlita”), pero en esa búsqueda asistimos a una bellísima descripción del momento en que se funden la claridad del día y la oscuridad de la noche, con toda esa indefinición de contornos que, también, posee su simbolismo en el estado de ánimo del Poeta.

e) Alberto se encuentra con el Jaguar en los lavabos de «La Perlita», aquellos en los que pululaban las ratas. Aquí comienza un diálogo en el que el Poeta (al que corroe —según sabe el lector de la novela— un intenso odio y envidia a la persona del Jaguar, un íntimo temor y miedo que habita en el corazón de todos los cadetes de su quinta), ante el miedo a que la denuncia que ha hecho llegue a conocimiento de los cadetes de su año, intenta buscar la anuencia del Jaguar, para que este no cargue con la responsabilidad y los insultos inculpatorios de todos los cadetes compañeros. Pero, enfrente está la dureza de carácter, la hombría, la visión de la vida como una sucesión de códigos basados en el silencio, que es el Jaguar, el cual no admite confesión ninguna ni arrepentimiento de nada de lo que ha hecho a lo largo del relato. Está claro, sin embargo, que los lectores tal vez admiren más la personalidad del Jaguar, que no las diversas esquinas de la personalidad de Alberto, el Poeta.

[Punto de vista narrativo]

Todo el capítulo VIII —no solamente la secuencia a la que pertenece nuestro fragmento— está narrado en tercera persona y en pasado, pero focalizado en el Poeta (caso de la primera y la tercera secuencia) y en el Teniente Gamboa (caso de la segunda secuencia). A través de las tres secuencias asistimos al desarrollo de los acontecimientos. Se trata, por lo tanto, de un narrador selectivo: el autor nos cuenta lo que ocurre, pero limitando su punto de vista a lo que los personajes seleccionados ven, piensan y sienten. El narrador omnisciente, separado de ambos personajes, no aparece en ningún momento; incluso en un momento de las acciones que el Poeta no podría haber visto directamente la acción, se nos transmite a través de él: “Y, sin embargo, no había sido el Jaguar quien comenzó. Más tarde supo que fue el Boa: cogió a Arróspide de los pies y lo echó al suelo” (pág., 425). Como en otros casos encontramos diferentes niveles de profundización en la conciencia de los personajes, plasmando su pensamiento a través del estilo indirecto y del estilo directo con frases introducidas mediante verbos de pensamiento (“pensaba”, “pensó”...)

[Personajes]

Los dos personajes que aparecen en nuestro fragmento son Alberto, el Poeta, y el Jaguar.

Alberto Fernández Temple asiste como espectador al intento de linchamiento del Jaguar, y está esperando que en cualquier momento este le delate como soplón. No obstante, esto no se produce y el Poeta decide ir a hablar con el Jaguar que, sin embargo, no quiere saber nada de él y lo desprecia por delator. La actitud del Poeta hacia el Jaguar ha ido cambiando, ha empezado a ver en él aspectos que desconocía e incluso le dice que quiere ser su amigo. Una vez más, Alberto ha conseguido escamotearse del peligro que se cernía sobre él: excepto el Jaguar nadie sabe que él ha sido el delator, pero no parece sentirse especialmente satisfecho por ello. En definitiva, Alberto Fernández queda retratado en su ambigüedad moral: desea ser valiente y defender aquello que le parece justo, pero no se atreve a afrontar las consecuencias que puedan derivarse. Es un perfecto camaleón que se adapta a todas las situaciones. Constituye el mejor personaje moldeado sobre conceptos sartreanos. Debe ejercer su “libertad” y “elegir”: al final renuncia a esta libertad y se integra. A pesar de que, a lo largo del relato, parecía más inteligente y sensible que los demás, ha preferido el papel de cínico y conformista. Después de pocos meses apenas se acuerda del Esclavo, reniega de la literatura (ya en la primera conversación con Ricardo Arana declaraba

que solo escribía por dinero y que iba a ser ingeniero) y se dedicará a un futuro dorado. Quien aspiraba (¿o solamente jugaba? A ser “héroe” se ha convertido definitivamente en impostor.

El Jaguar es, quizá, el personaje que recibe el choque más profundo, aunque no lo aparente. No solo se encuentra con que la compañía de cadetes sobre los que él ha tenido el máximo ascendiente, ahora no lo respetan y se atreven incluso a agredirle, sino que lo que —lo que para él es peor— le acusan de soplón, una de las peores cosas que puede ser un hombre en opinión del Jaguar. En el fondo, el Jaguar acusa el desengaño provocado por sus antiguos camaradas; “Yo les enseñé a ser hombres a todos esos” (pág., 434). Él, sin embargo, no delata al Poeta ni se rebaja ante sus compañeros, sino que se mantiene, aunque altanero, en una radical soledad.

En el Leoncio Prado ha exhibido su cara más brutal. Ya en el bautizo había comprendido que en el mundo militar el cadete sobrevive mediante la fuerza y la mentira. Su apodo y la ausencia de nombre particular subrayan su situación: un jaguar en la jungla. Funda el Círculo, al que le impone sus normas y en el cual se comenten todas las infracciones, superando las de años anteriores: contrabando de tabaco y alcohol, robos, fugas nocturnas del colegio, juegos en los baños, sesiones masturbatorias, vilezas contra los compañeros más débiles... Destruído el Círculo y la obediencia del colectivo que le dio fuerza y poder, el Jaguar cae en la soledad absoluta.

[Espacio y tiempo]

Todos los espacios pertenecen al recinto escolar. El Poeta y el Jaguar se desenvuelven por la zona propia de los cadetes. La primera secuencia ocurre en el dormitorio. En la siguiente secuencia aparecen, en primer lugar, las clases, donde el Jaguar se muestra indiferente a todo y a todos, pero cuando el Poeta va a buscar al Jaguar para hablar con él asistimos a una degradación de los espacios en una progresión inversa: el patio, el descampado, el baño de las aulas y los excusados anejos de La Perlita, donde al fin se encuentra al Jaguar, en el peor sitio de todo el recinto, quizá como símbolo de su nueva condición dentro del escalafón y condición dentro del grupo de cadetes. Por su parte, el teniente Gamboa se mueve entre el dormitorio y las oficinas militares, que es su ámbito natural, pero que hace una visita a La Perlita para tomarse un refresco, hecho que parece totalmente fuera de sus costumbres.

Desde que ocurre la agresión del Jaguar en el barracón hasta que el poeta se decide a ir a hablar con él han transcurrido unos pocos días, pero el contexto no permite determinar el número exacto. Se entiende que la acción que tiene por protagonista al teniente Gamboa se desarrolla dentro del mismo período. Por lo que se indica posteriormente en el Epílogo, la acción cabe situarla hacia el final del curso escolar.

[Tono, lengua y estilo]

Vamos a seguir en este apartado los diversos componentes del fragmento que hemos indicado más arriba en la estructura interna del mismo:

a) En un tono de radical desasosiego interior, Alberto, tras haber estado pendiente de los comportamientos del Jaguar, reflexiona sobre los mismos. El narrador nos transmite, con las propias palabras de Alberto, el misterio que puede esconderse detrás de tales comportamientos: no se habla con sus dos amigos más cercanos: el Rulos y el Boa (más teniendo en cuenta, en este último caso, que el Boa lo había defendido en el tumulto que había tenido lugar en la cuadra cuando el brigadier Arróspide lo había convertido en el culpable de las inspecciones a todos los cadetes del año).

b) El Jaguar se presenta como un alumno viviendo en total aislamiento, algo que sobrevino sin ninguna preparación previa: “[...] nadie se puso de acuerdo para hacerle el hielo” (línea 5), con esa expresión que significa “ignorarle”, “no tenerle en cuenta”. Además del desprecio hacia Rulos y el Boa, su actitud en clase era de total desinterés, algo que expresa bien el narrador con una acumulación de construcciones

absolutas, que delatan el desasosiego interno del personaje, y una serie de construcciones copulativas negativas que reflejan lo nada que le importaba al Jaguar lo que se podría enseñar en clase: “Los brazos cruzados sobre la carpeta, los ojos azules clavados en el pizarrón, el Jaguar pasaba las horas de clase sin abrir la boca, ni tomar un apunte, ni volver la cabeza hacia un compañero” (líneas 14-16).

c) En medio de estas reflexiones de Alberto en estilo directo (líneas 1-3, 5-6 y 16-17), así como en ese aislamiento y desasosiego por parte del Jaguar, se nos deja constancia también que el sufrimiento interno de los dos personajes era totalmente un hecho normal y la vida de los cadetes continuaba su curso como habitualmente una vida cargada de impostura, falta de educación e incivildad: “En las clases, los cadetes hablaban, se insultaban, se escupían, se bombardeaban con proyectiles de papel, interrumpían a los profesores imitando relinchos, bufidos, gruñidos, maullidos, ladridos: la vida otra vez era normal” (líneas 11-14). Esa falta de templanza, la agresividad en la vida diaria, esa educación para la vileza... Todo esto aparece aquí reflejado a través de esa amplia enumeración de verbos, cuyas acciones se presentan en progresión ascendente por su dureza (hablar>insultar>escupir>bombardear), y de nombres que nos remiten a todos aquellos procedimientos de animalización de los personajes que atraviesa toda la novela y que reflejan los comportamientos animalizados de los cadetes. Imitan las voces o sonidos de los animales: el caballo (relinchos, bufidos), el cerdo (gruñidos), el gato (maullidos), el perro (ladridos).

d) En la intensa búsqueda de Alberto por encontrarse con el Jaguar, asistimos a un bellissimo remanso descriptivo que nos ofrece el narrador, lleno de bellísimas imágenes pictóricas que sugiere el tránsito del atardecer a la noche, con esa vaguedad lumínica tan característica. Todo ello, sin duda, reflejo del alterado estado de ánimo de Alberto.

El carácter indeterminado de la visión se nos presenta con expresiones como “la hora ambigua, indecisa” (línea 22), con acumulación de dos epítetos que, asimismo, constituyen personificaciones. Esa “media sombra” destroza (la perspectiva de las cuadras), respeto (los perfiles de los cadetes), borra (sus facciones), igual en color ceniza (el patio, los muros, la pista de desfile, el descampado): una sucesión de personificaciones en las que la sombra se nos muestra cargada de capacidades voluntarias.

Idéntica personificación observamos en “La claridad hipócrita”, con epíteto personificador, que, además falsificaba (el movimiento y el ruido) (líneas 26-29).

En fin, en este apartado descriptivo se suceden una serie de sensaciones —la mayoría visuales— que el narrador selectivo nos transmite a través de las percepciones de Alberto y que dejan entrever la angustia, zozobra y excitación del personaje ante la sospecha de que pueda verse envuelto en un grandísimo problema si el Jaguar revela al verdadero culpable de aquellas inspecciones en la cuadra del quinto año.

e) Finalmente, Alberto encuentra —no sin gran esfuerzo— al Jaguar en las letrinas vecinas a “La Perlita”. Asistimos aquí (líneas 38-63). En el diálogo hay un personaje, Alberto que quiere descargar la culpa de la persona del Jaguar, pues él confiesa su culpabilidad, y un Jaguar con su carácter inamovible, rígido, incluso con una altanería que él y sus compañeros la habían considerado como algo normal hasta aquel momento y que no dejan de engrandecer a un personaje mucho más predecible que no el contorsionista e histriónico interlocutor.

Desde luego, el lugar del encuentro no deja de tener su propia simbología, un vez que sabemos que el Jaguar ha sido degradado totalmente en aquella alta consideración en la que lo tenían sus compañeros de año. En los excusados “pululaban las ratas” (línea, 36), lo cual nos habla de la inmundicia de los excusados. Además, el lugar de encuentro está en total soledad, con la única presencia del fuego del cigarrillo del Jaguar, la “candela” (línea 34).

Nos referíamos un poco más arriba al tono de este diálogo, de mucha tensión psicológica, que descubre el carácter titubeante del Poeta, ante su ignorancia de por donde podían ir los resultados, y un Jaguar fiel a su

estilo de comportamiento, rígido y sin contemplaciones, seguro y complacido por todos los beneficios que cree haberle proporcionado a sus compañeros a lo largo de aquellos tres años de degradante convivencia.

El diálogo lo constituye una sucesión de tensas interpelaciones, con tres intervenciones del narrador (líneas 40-41, 45-47 y 62-63). En ellas abundan los parámetros típicos de la conversación: elipsis, estructuras *ómnibus*, expresiones soeces, procaces o burdas, en boca del Jaguar, como el caso de: “Por mí, pueden irse a la mierda todos” (línea 33) o “Eres un pobre soplón y me das vómitos” (línea 60), que subraya la arrogancia del Jaguar que persiste hasta en los momentos más difíciles como este.

Citemos algún caso de elisión que alimenta, con frecuencia, esa economía de la lengua conversacional:

«—No te pongas en ese plan —dijo Alberto—. Debemos restituir anafóricamente “ese plan” con lo dicho en la inmediata intervención anterior del Jaguar.

Un caso de estructura *omnibus* es la que aparece al principio del diálogo:

—¿Jaguar?

—¿Qué hay?

Donde el verbo impersonal *haber* actúa como muletilla conversatoria que puede ser formulada de diferentes formas: “¿quién va?”, “¿quién anda por ahí?”, muy habituales en la lengua coloquial.

En fin, de las tres intervenciones del narrador es interesante la segunda (líneas 45-47), en la que el polidrico Poeta alude a que la risa del Jaguar “asusta a las ratas” (línea 46), que muestra el carácter de firmeza y altanería de este personaje a lo largo del libro.

[Conclusiones]

En el fragmento dos de los tres principales protagonistas de la segunda parte de LCYLP han de enfrentarse al futuro desde presupuestos nuevos después de las experiencias sufridas. Ninguno de los dos (falta el teniente Gamboa) puede sentirse ganador; al contrario, los tres han fracasado en sus empeños: el teniente Gamboa no consigue que se haga justicia y tiene que asistir, impotente, al empeño de los mandos militares por tapar cualquier atisbo de escándalo; el Jaguar se siente profundamente traicionado por sus compañeros, cuya defensa había asumido frente a los de otros cursos, aunque lo hiciera desde una óptica de violencia; el Poeta ha conseguido evitar cualquier tipo de perjuicio personal, pero no ha conseguido que se aclare la muerte del Esclavo, y, en el fondo, no parece estar satisfecho consigo mismo. Pero más allá de sus circunstancias personales, queda en evidencia el fracaso de un sistema (el del Colegio Militar Leoncio Prado) basado en el ocultamiento de su verdadera naturaleza.

En nuestro fragmento, con un punto de vista del narrador omnisciente centrado exclusivamente en Alberto, se nos ofrecen unas pinceladas del inmenso tumulto de ideas que ocurren en su mente sobre la autoexclusión e inacción del Jaguar, que tienen desconcertado a Alberto. Este desconcierto se soluciona en el diálogo que mantienen los dos personajes. Y aquí el lector no se decide a tomar partido por uno de los dos personajes, si bien posiblemente piense más en salvar la determinación de un Jaguar recio y autoritario, que no la personalidad de un Alberto que, como gadiana, jugó durante toda la obra a salvar su pellejo y aclimatarse a las más variadas circunstancias.

José Antonio Pérez Bouza (SIE Valbonne-Niza)

ORAL Nº 9. Miguel Delibes. SIE Toulouse.

“Es expresivo y cambiante el lenguaje de las campanas [...]”. Miguel Delibes: *El camino* (1950).

(Localización del fragmento) El fragmento a comentar es el inicio del capítulo XX del libro, en el que se narra el entierro de Germán, el Tiñoso. De hecho es la continuación del capítulo anterior, en el que hemos asistido a la muerte accidental del niño y a su velatorio. Estos dos capítulos preceden al último, en el que Daniel, el Mochuelo, volverá al momento definitivo de su despedida del pueblo y de su marcha a la ciudad. Delibes parece haber querido guardar la muerte de Germán, el Tiñoso, para el final del libro porque, narrativamente, le ha permitido presentarnos las andanzas de los tres amigos sin la sombra de una muerte futura.

(Temática) En este texto se destaca la unión de un elemento físico y externo, las campanas y sus sonidos, con un elemento emocional e interno, las emociones que embargan a Daniel y a los habitantes del valle bajo el sonido de las campanas. Concretamente, en el fragmento a comentar, el texto, a partir de ese motivo constante que es el tañido de las campanas, va a terminar por incidir sobre el dolor que siente Daniel por la muerte de su amigo y el sufrimiento que le acarrea la conciencia de la irreversibilidad del paso del tiempo como sinónimo de la muerte. Estamos asistiendo al crecimiento personal del niño que tiene que enfrentarse a una de las vivencias más importantes en la vida de cualquier persona: el reconocimiento de la existencia de la muerte como ausencia.

(Estructura) El texto se compone de tres párrafos de desigual extensión, unidos, no obstante, temáticamente entre sí a través del motivo de las campanas y su trascendencia en la vida de Daniel el Mochuelo y los habitantes del valle.

El primer párrafo, muy corto, introduce el tema del sonido de las campanas como un lenguaje de variados acentos y sentimientos.

El segundo párrafo describe los diferentes estados emocionales que las campanas transmiten a Daniel y los habitantes del valle: desde la alegría de los días de fiesta hasta una tristeza que lo empapa todo en el entierro de Germán, el Tiñoso.

El tercer párrafo consta de dos partes diferentes: en las cinco primeras líneas el autor da la visión de conjunto de los asistentes al entierro, centrándose después, hasta el final del párrafo, en lo que siente Daniel ante la presencia de la muerte en su breve vida. Ambas partes ponen de relieve la influencia de las campanas sobre las personas que marchan en ese cortejo y sobre Daniel.

En conjunto, el texto muestra una profundización desde lo más externo (el sonido de las campanas) hacia lo más interno (las emociones íntimas de Daniel), manteniendo a lo largo de todo él, el tañido de las campanas como nexo de unión. Según avanza el texto, veremos cómo se va cargando de emoción hasta llegar al clímax final centrado en el sentimiento de la muerte que experimenta Daniel.

(Punto de vista narrativo) Delibes es un escritor con una voluntad de estilo muy clara. Unas veces dicha voluntad se manifiesta en lo que escribe como narrador omnisciente, otras muchas veces dicha voluntad se manifiesta en la recreación del lenguaje propio de un personaje, como, por ejemplo, en *Cinco horas con Mario*. En *El camino* el narrador omnisciente es el que maneja los hilos narrativos, el que va desarrollando la historia, pero como su objetivo es ver la vida a través de los ojos de un niño, con frecuencia cede su voz

narrativa al niño, explicando lo que sucede y cómo lo siente a través de las palabras del propio niño, es decir, focalizando la voz narrativa en Daniel, el Mochuelo. En el fragmento que nos ocupa, Delibes va a intentar transmitir lo que supone para Daniel la muerte de su amigo Germán, pero va a reservar para el narrador omnisciente en tercera persona la voz principal. Será a través de ese narrador omnisciente que penetraremos dentro del mundo sentimental de Daniel y comprenderemos el significado que la muerte de su amigo Germán supone para Daniel.

(Personajes) El personaje principal de este texto es el protagonista del libro: Daniel, el Mochuelo. Un niño de once años que la noche antes de su marcha a la ciudad a estudiar, revive sus vivencias en el pueblo donde ha vivido hasta entonces. Delibes utiliza este personaje para explorar cómo se abre al mundo la vida de un niño. *El camino* pone en evidencia la profunda ternura que Delibes siente por el personaje y cuánto le importa su dimensión humana, rasgo que encontramos en la novelística de Delibes, que se caracteriza por su gran atención a los personajes, a los que considera elementos básicos en la creación de una novela. Delibes ha sentido predilección por los niños como figura narrativa, como vemos no sólo en *El camino*, sino en otras obras como *Las ratas* o *El príncipe destronado*. Para Delibes “el niño es un ser que encierra toda la gracia del mundo y tiene abiertas todas las posibilidades”, tal como se nos aparece Daniel, el Mochuelo, a través de cuyos ojos asistimos a su descubrimiento del mundo de los adultos: la incompreensión de determinados comportamientos, las restricciones de la propia voluntad, la amistad, la sexualidad, el amor y la muerte.

A través de las peripecias de Daniel y sus amigos, Roque, el Moñigo, y Germán, el Tiñoso, Delibes amplía su visión sobre toda la comunidad que vive en el valle. Con todos ellos se muestra también comprensivo y los va retratando, sin acritud, con sus cualidades y defectos, hasta completar un cuadro de personajes propio de un pueblo montañés después de la guerra civil. En el texto se nos presenta como una colectividad que acompaña a Andrés, el zapatero, y sus hijos en el entierro de Germán.

(Espacio) En este fragmento el espacio queda reducido a un genérico “el valle” que engloba tanto el pueblo en sí mismo, como los espacios naturales que lo rodean. En cualquier caso, el valle se nos presenta como un mundo propio, separado del resto del mundo, según las vivencias de Daniel y sus amigos.

(Tiempo) El tiempo interno se centra en el momento del entierro de Germán, presentándonos la marcha de la comitiva hacia el cementerio. No obstante, en el segundo párrafo el autor hace una extensión temporal hacia otros momentos señalados en la vida en el valle, como la festividad de la Patrona, o, haciendo una analepsis, la finalización de los bombardeos durante la guerra. El recuerdo de estos últimos sirve como marca temporal para situar la historia en un tiempo cercano al fin de la guerra; no se indica cuánto tiempo pero la pervivencia del recuerdo hace suponer que no es un tiempo muy lejano.

(Análisis de la forma) Para describir las emociones y pensamientos de Daniel, Delibes ha escogido el sonido de las campanas como vía de acceso a su interioridad. El tañido de las campanas moldea lo que el niño siente, y al mismo tiempo pone de relieve sus inquietudes. Por extensión, veremos que las campanas no sólo influyen sobre Daniel, sino sobre todos los habitantes del valle.

Delibes sobrepasa la naturaleza puramente física de las campanas, y les otorga valores afectivos que, a su vez, van a aglutinarse con el mundo sentimental de los personajes. Para ello se vale, en primer lugar, de la prosopopeya. Ya desde la primera frase les confiere a las campanas la cualidad de poseer un lenguaje que califica de “expresivo y cambiante”, indicando así su capacidad para transmitir diferentes mensajes con gran vivacidad. La enumeración con que describe sus diferentes sonidos entremezcla adjetivos que indican

cualidades físicas del sonido (*graves, agudos*), con otros teñidos de afectividad (*hondos, livianos, sombríos*). El uso del verbo *decir*, cuyo significado hace referencia a la capacidad para transmitir un pensamiento con palabras, apoya la prosopopeya que está trazando Delibes de las campanas. Insiste además el autor sobre este verbo repitiéndolo en la siguiente frase, al mismo tiempo que afirma que el mensaje de las campanas siempre cambia, es decir, nunca se repite de manera mecánica, como sería el caso si fuesen un simple objeto.

El segundo párrafo está dedicado a describir la correspondencia entre la manera en que suenan las campanas y los estados de ánimo de Daniel y los habitantes del valle. Narrativamente, Delibes ordena el párrafo en tres momentos relacionados con el estado anímico que las campanas transmiten: alegría el día de la Patrona, alivio y reserva después de los bombardeos, y una profunda tristeza el día del entierro de Germán. Crea así un orden coherente, avanzando de lo más alegre a lo más triste, para acabar explayándose sobre la tristeza del momento del entierro. La intimidad de esa relación afectiva queda destacada cuando el autor focaliza en el corazón de Daniel la manera en que suenan las campanas. La prosopopeya de las campanas se apoya sobre lo que siente Daniel, de manera que las campanas se llenan de emociones humanas como “júbilo y estupor desproporcionado e irreflexivo” (líneas 5 y 6), o al mismo tiempo suenan alegres, pero “con un deje de reserva, precavido y reticente” (l. 8) después de los bombardeos.

Cuando describe el sonido de las campanas el día del entierro de Germán, Delibes utiliza una técnica diferente: describe el sonido de las campanas a partir de adjetivos que pueden aplicarse al sonido pero que contienen una carga emocional: un sonido sordo es un sonido impreciso, pero también “sordo” se aplica al que se muestra insensible a las súplicas de los demás; “opaco”, que al aplicarlo al sonido es una sinestesia, tiene como valores connotativos el de ser triste y melancólico; “oscuro” es una nueva sinestesia que insiste sobre los valores de la tristeza y la pesadumbre; por último “hueco”, referido a un sonido, supone que este es retumbante y profundo, y, de la misma manera, lleno de gravedad y tristeza. Los cuatro adjetivos inciden sobre el campo semántico de la tristeza, acentuando la gravedad del momento. A partir de esta enumeración, Delibes va a desarrollar la manera en que los sonidos de las campanas ritman los corazones de las personas asistentes al entierro y de Daniel.

Para hacer literariamente efectivo el impacto de las campanas sobre las personas, Delibes, en primer lugar, potencia su fuerza semántica redoblando la misma enumeración de adjetivos con la que ha descrito el tañido de las campanas durante el entierro (líneas 9 y 11). Además, la segunda vez que lo repite, Delibes utiliza una metáfora en la que los sonidos de las campanas llenan todo el valle hasta impregnarlo (líneas 10 y 11), como si fuesen un líquido que penetra en lo más hondo de la tierra hasta empaparla para acabar fijándose en las partículas más profundas. Y de lo profundo de la tierra, en un proceso ascendente, el triste tañido de las campanas pasa “a las raíces de las plantas y a la médula de los huesos de los hombres y al corazón de los niños” (líneas 12 y 13). Hombres y naturaleza unidos en un mismo dolor común: el de la muerte de Germán. La enumeración ascendente, que va de lo más inane (la tierra) a lo más tierno (el corazón de los niños) va pasando por los elementos más íntimos y esenciales que constituyen cada uno de los seres que reciben esos sonidos: los estratos profundos, las raíces, la médula de los huesos, el corazón. Mediante estos procedimientos Delibes consigue que los tañidos de las campanas conecten con lo más íntimo de los elementos naturales y humanos que viven en el valle, otorgando a la muerte de Germán, el Tiñoso, una dimensión de tragedia que se expande hasta llenar todo el valle.

Daniel forma parte de esos habitantes que siguen el cortejo fúnebre y también él siente el poder de las campanas en su espíritu. Delibes termina el segundo párrafo centrándose en el mundo emocional de Daniel. Para hacerlo más concreto va a usar la metonimia del corazón de Daniel bajo los efectos del redoblar de las campanas. Las metáforas con las que describe su corazón (“blando y maleable”, línea 14), reforzada por la comparación con el plomo fundiéndose (línea 14), resaltan la idea de que Daniel sufre y le es muy difícil soportar el dolor que le produce la muerte de su amigo. El corazón de Daniel, que se funde como el plomo, se presenta aquí en clara oposición con el corazón que al principio del párrafo se redondeaba metafóricamente (l. 6) bajo los impulsos de las campanas el día de fiesta de la Patrona.

El poder de expansión del tañido de las campanas vertebral también la primera parte del tercer párrafo. A partir de él se hace patente el dolor que traspasa y unifica a los habitantes del pueblo, que notan el resonar de las campanas en las “vísceras”, es decir, en la parte más íntima del cuerpo. Para Daniel, cada uno de los tañidos de las campanas se convierte metafóricamente en un alfiler que se clava en su ser (líneas 23 y 24), como si fuese un insecto al que se clava sobre un corcho (línea 22) y que, por tanto, o está muerto o va morir sin posibilidad alguna de escapatoria. Mediante la metáfora y la comparación deshumaniza al niño, en consonancia con el dolor que siente que llega al punto de arrebatarle su parte humana para convertirlo en un insecto muerto o atrapado. Llegado a este punto (línea 24) el autor penetra en el mundo interior de Daniel de manera directa, haciendo explícito lo que siente y piensa el niño. Las 10 líneas siguientes van a estar dedicadas a la introspección que Delibes hace de Daniel, personaje principal de su obra. La angustia de Daniel proviene de la toma de conciencia de que no podrá volver a hablar con su amigo Germán, de la imposibilidad, en definitiva, de dar marcha atrás o detener el tiempo. De las líneas 25 a 28 se acumulan las realizaciones lingüísticas que resaltan esta idea: la “facilidad” con que desaparece la vida, la repetición de “nada” en epanadiplosis para indicar la “imposibilidad” de dar marcha atrás en el metafórico reloj del tiempo; todo ello le provoca una sensación de angustia y dependencia. El recuerdo de las conversaciones que Daniel tenía con su amigo Germán, conteniendo la enumeración de varios pájaros (líneas 29 y 30) concretizan y hacen presente ante el lector la figura de Germán, el Tiñoso, un gran especialista en pájaros, de forma que luego su ausencia sea más perceptible para Daniel y el lector. Las tres últimas líneas del texto (31 a 33) van a explicitar la vivencia de la muerte como algo insensible y degradante, dotada de la capacidad de quitar cualquier tipo de dignidad a lo que cae bajo su dominio. Delibes concretiza esta percepción a través de la reflexión de Daniel sobre los cuerpos de su amigo y el pájaro que él mismo dejó en el féretro: que ante la muerte sean los dos iguales, su amigo y el pájaro, es algo que desazona sobremanera a Daniel. El pensar que ambos se convertirán en cenizas sin ninguna diferencia y sobre todo la última imagen, con toda la crudeza que contiene, con los gusanos adueñándose de ambos cuerpos sin distinguir uno de otro, reducidos a simples cuerpos inertes sin diferenciación, pone en evidencia la insensibilidad de la muerte que no es capaz de tratar con el respeto debido el cuerpo de su amigo, al que ha deshumanizado y degradado. Este momento constituye el clímax emocional del texto estudiado.

Como características propias de la prosa de Delibes se destacan la sensorialidad y la musicalidad. Estos rasgos aparecen claramente en el fragmento que nos ocupa. Respecto a la sensorialidad, todo el fragmento está centrado en el sonido de las campanas, que para Delibes se convierte en un verdadero lenguaje que adquiere múltiples formas y matices. Para describir sus sonidos utiliza verbos que por su propia constitución fonética ya son sonoros: *repicar*, *resonar*, *vibrar*. Sus tañidos están llenos de referencias a los sentidos: el oído (*graves*, *agudos*, *sordos*), el ritmo (*lentos* y *cadenciosos*), la vista (*sombríos*, *opacos*, *oscuros*), el peso (*livianos*), la forma (*hondos*, *huecos*). Los efectos sobre Daniel también son descritos mediante referencias sensoriales: su corazón se *redondea* o se vuelve *mollar*, *maleable* y *blando* (l. 14), y cuando las campanadas se convierten en una aguja que se clavan en Daniel, se potencia su efecto mediante el adjetivo superlativo *afiladísima* (l. 23), haciendo referencia al tacto. Se puede relacionar este gusto por la sensorialidad en Delibes con su inclinación por incluir en su prosa referencias a elementos concretos de la realidad, como la enumeración de los pájaros que tan bien conocía el Tiñoso (líneas 29 y 30). Con todo ello Delibes consigue hacer corpóreo para el lector el paisaje y ambiente en que se mueven sus personajes.

La musicalidad de la prosa de Delibes se basa en el ritmo oracional. Su sintaxis tiende hacia la construcción de frases no excesivamente largas, construidas muchas veces alrededor de un solo verbo principal. Dentro de ellas la inclusión de incisos, enumeraciones y bitembraciones crean un ritmo fónico que da a su prosa una sonoridad propia. Los incisos aparecen con frecuencia en medio de la frase: “entonces” (l. 6), “durante la guerra” (l. 7), “—blando como el plomo derretido—” (l. 14); el mismo uso de los apodos de los protagonistas (Daniel, el Mochuelo; Germán, el Tiñoso) aporta ese valor fónico del inciso.

Otro de los elementos que contribuyen a la musicalidad de la prosa de Delibes es el uso que hace de las enumeraciones. En este fragmento las enumeraciones son largas: para describir el sonido de las campanas incluye hasta cinco términos, “hondos y graves y livianos y agudos y sombríos” (l. 2), o cuatro, “sordos, opacos, oscuros y huecos” (l. 9). A veces las enumeraciones son más complejas en su estructura porque alguno de los términos de la enumeración se desglosa a su vez en otros aspectos: “sonaba a cohetes y a júbilo y a estupor desproporcionado e irreflexivo” (líneas 5 y 6), “las campanas también repicaban alegres, mas con un deje de reserva, precavido y reticente” (l. 8). Las enumeraciones se pueden presentar en forma de polisíndeton, como la primera (l. 2) y la segunda (líneas 5 y 6), alargando su fin como si fuesen campanadas que no terminan de acabarse. El polisíndeton también es utilizado cuando describe la ascensión de los sonidos desde la tierra al corazón de los niños (líneas 11 y 12), remarcando cada término de la enumeración como si fuese un paso o etapa en ese camino ascendente. También utiliza el polisíndeton cuando Daniel recuerda los pájaros de los que le hablaba Germán (líneas 28 y 30), como si fuesen llegando a la memoria de Daniel uno a uno y no todos de golpe. Cuando se refiere al momento del entierro, Delibes repite la misma enumeración (líneas 9 y 11) dotando al texto de un ritmo repetitivo que cuadra bien con la monótona cadencia de las campanadas en un entierro.

Por último, un recurso muy característico de su prosa y que contribuye a su musicalidad es el uso de las bimebraciones, siempre muy abundantes en sus textos: “expresivo y cambiante” (l. 1), “completo y armónico” (l. 7), “mollar y maleable” (l. 14), “revestido de sobrepelliz y estola” (l. 16), “con Germán, el Tiñoso, y el tordo dentro” (l. 17), “Pensaba en Germán, el Tiñoso, y pensaba en él mismo” (l. 24), “dependencia y sujeción” (l. 27), “la precisión y el conocimiento” (l. 29), “vulgar y cotidiano” (l. 31), “sin predilecciones ni postergaciones” (l. 33).

(Conclusión) Delibes utiliza una descripción subjetiva para transformar los sonidos naturales de los objetos que son las campanas en un vehículo para la trasmisión de los estados de ánimo del protagonista y, por extensión, de los que participan en el cortejo fúnebre de Germán, el Tiñoso. Este es un rasgo propio de todo el libro: el subjetivismo como mirada creadora del escritor. Este sale de sí mismo para encontrarse con otro personaje, Daniel el Mochuelo, a partir del cual recrea la atmósfera vital de un ser humano dentro de su sociedad, dentro de sus circunstancias espaciales, temporales, geográficas y humanas. El que sea un niño le permite mantener la inocencia de su mirada y su asombro ante lo que descubre de la vida: en el caso del texto a comentar, el paso del tiempo ligado a la muerte.

El tema de este fragmento, la muerte, es uno de los temas que se repiten en la creación de Delibes, tal como él mismo ha señalado en alguna ocasión: “Hay una serie de motivos o ambientes que se reiteran en mi producción: muerte, infancia, naturaleza y prójimo”. Muerte que le alcanzó en su propia infancia, cuando murió su padre. No ha evitado Delibes la dureza de ese momento en que un niño toma consciencia de lo que representa la muerte, pero lo ha arropado en un lenguaje que ha permitido llegar hasta ese momento de una manera gradual, de forma que incluso la crudeza de la última imagen que ofrece el texto es coherente con el pensamiento de un niño de campo, como es Daniel, el Mochuelo. En definitiva, es el uso que hace de las palabras Miguel Delibes el que consigue abrirnos hacia el mundo de Daniel, el Mochuelo, sus amigos y los habitantes del valle, tal como lo imagina el propio autor.

Mario Pujol Llop (SIE Toulouse)

ORAL Nº 10. Miguel Delibes. SIE Saint Germain-en-Laye.

“El poder de un hombre cuyos ojos bastaban [...]”. Miguel Delibes: *El camino* (1950).

I. LOCALIZACIÓN DEL FRAGMENTO.

Daniel, el Mochuelo, un niño de once años, hijo de una familia muy humilde que vive en el campo, debe partir al día siguiente a la ciudad para continuar sus estudios, ya que su padre quiere que sea el día de mañana un hombre de provecho, que tenga un futuro, y es por ese motivo que no ha dudado nunca en hacer un sinnúmero de sacrificios con el objetivo de poder ahorrar lo suficiente para poder costearle a su hijo el bachillerato. Daniel la noche anterior a su marcha no puede conciliar el sueño y rememora lo que ha sido hasta ese día su vida en la aldea. Recuerda todos y cada uno de los lugares y habitantes de su pueblo y especialmente todas las correrías que ha protagonizado junto a dos de sus mejores amigos: Roque, el Moñigo, y Germán, el Tiñoso. Al día siguiente se levanta y emprende, en contra de su voluntad y no sin cierto desasosiego y miedo ante lo desconocido, este nuevo camino que se abre ante él lleno de posibilidades.

En el marco de este relato, el capítulo IV se abre con los recuerdos que Daniel conserva acerca de su padre y de los posibles nombres que este daría a su hijo antes de nacer. Y entre todos, se decide finalmente por un nombre bíblico: Daniel. En efecto, el padre había elegido ya el nombre mucho antes de nacer su hijo, como se indica en estos primeros compases del capítulo, y es ahora el hijo quien recuerda aquellos años de su infancia en los que su padre le contaba la historia bíblica de Daniel. Al calor de una chimenea, acariciando a su hijo, y mientras este se acurrucaba en su regazo, le contaba una y otra vez como Daniel el profeta había sido encerrado en una jaula con diez leones y que ninguno de estos se atrevió a tocarle un pelo. Este es capítulo IV de los XXI en los que se estructura la novela; estamos por tanto en los inicios de la narración y en el momento de ir dando nombre a las cosas, de modo análogo al que Cervantes utilizó en los seis primeros capítulos del *Quijote*.

II. RESUMEN DEL FRAGMENTO.

Los arrumacos, las caricias, la felicidad en suma de la infancia de Daniel mientras su padre le cuenta la historia de Daniel el profeta para su pequeño hijo supiera el origen de su nombre ocupa la primera escena de este fragmento. Un diálogo sencillo, natural, interpelado en dos ocasiones por el hijo al verse sorprendido por la naturaleza imaginaria de la historia de los leones junto a Daniel, repleto de las preguntas propias e inocentes que caracterizan la infancia de cada niño: ¿verdad? Y ¿por qué? ¿Qué es eso? (Líneas 1-22).

Esta primera secuencia queda bruscamente interrumpida por la intervención de la madre con una apelación directa, familiar, cómplice: “Deja al chico ya -. Le enseñas demasiadas cosas para la edad que tiene” (L. 23). Esta intervención mediadora de la madre señala a su vez el cambio de actitud que el padre tendría hacia Daniel, y que centra esta segunda secuencia del fragmento. La ansiedad del padre hacia su hijo Daniel, se torna con el tiempo en un distanciamiento, en una actitud agria y malhumorada hacia el niño. A medida que el chico va adquiriendo independencia, el padre va manifestando una permanente desilusión en no poder ejercer y controlar el destino de su progenitor, sin “valerse de su patrocinio”(L.28). Finalmente, el ahorro desmedido para poder llevar a cabo el sueño de ver a su hijo estudiar en la ciudad, “el cochino afán del ahorro” (L.30) lo que generó en el padre la actitud de un comportamiento que había sido “como decía su madre, una perita en Dulce” (L.30).

III. TEMAS DEL FRAGMENTO.

El balance de la infancia del niño Daniel en el medio rural, vista en su conjunto, es de felicidad. Aunque no faltan las penas ni los disgustos, la infancia parece casi sólo una etapa de la vida llena de encantos. Su tiempo es tiempo dilatado y más largo que el del resto de la vida. En el pueblo también ocurre así y se manifiesta en la actitud del padre hacia su hijo y el placer de contar. Contar, en este caso, el relato bíblico de Daniel y los leones, pero, en definitiva, es el placer que tiene los padres al contar a sus hijos, un cuento. La fascinación, los elementos imaginarios, el maravilloso mundo de los animales -leones, perros, lobos- se convocan en este fragmento ilustrando la magia de la infancia, de la infancia de cada niño, y la de Daniel, en particular. La infancia, inocente y simple, se encarna en la primera secuencia en el nombre, y sólo el nombre de Daniel. Porque como se indica precisamente en el resto del capítulo el nombre le duró los años de su infancia. A Daniel, con el paulatino distanciamiento de su padre y la incorporación a la escuela pasará a ser conocido como el Mochuelo, subrayando como una constante Delibes la cervantina proposición de que primero son los nombres y, después, la realidad.

Pero Daniel tiene una enorme losa sobre su existencia: su padre la ha condenado a progresar. El sufrimiento no era solamente suyo, era de todos: “Lo peor es que de esto nadie sacaba provecho. Daniel, el Mochuelo, jamás lo comprendería. Su padre sufriendo, su madre sufriendo y él sufriendo (...) pero eso hubiera sido truncar el camino, resignarse a que Daniel, el Mochuelo, desertase de progresar” L.36-39). A Daniel, su padre le contaba junto al hogar la historia del profeta de su nombre, en dulces días invernales que recordará en días plenos de encanto, como los de lluvia en el pajar del Mochuelo, pero la omnipresente obsesión del padre por identificar el progreso con la ciudad y la universidad, hace que de una manera incluso intuitiva haga dudar a Daniel acerca de sus deseos, preferencias, y en definitiva, acerca de cuál sería el mejor de los caminos para él. En este sentido el fragmento báscula entre la idealización del padre, el realismo de la madre, y la incertidumbre del hijo, que es finalmente víctima de la propia insatisfacción paternal.

Es constante en *El camino* cómo Delibes da vida a sus personajes y a los episodios que suceden en ella, motivados por la fuerza propulsora de las transformaciones sociales a partir de las políticas propias de la referida modernidad. Así, el autor hace una lectura de la realidad por medio de una visión de mundo en que las vicisitudes de sus personajes son problemas o conflictos individuales, pero que trascienden a la colectividad. Salvador, el quesero y Daniel, el Mochuelo son algunos de los ejemplos de los muchos “Salvadores” y de tantos “Danieles” privados de los supuestos “beneficios” de transformación social, motivados por la modernidad. Salvador, el padre de Daniel, señala en otro capítulo de la novela que “es cosa decidida. No me hagas hablar más de eso. En cuanto el chico cumpla once años marchará a la ciudad a empezar el grado”. Como no podría dejar de ser, el quesero manifiesta total incredulidad en cuanto a la posibilidad de cambiar de vida, quedándose en el pueblo padeciendo las consecuencias del abandono y el atraso. La realidad en el hogar de Daniel es, nada más que: “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” (L.36-38).

Ese sufrimiento, resultado de ese abandono del campo, se refleja en la necesidad de dejar el pueblo para ir en búsqueda del progreso. En otras palabras, las circunstancias en las que vive el protagonista, sin perspectiva de futuro en el entorno rural, es el factor detonante de su partida. Esas condiciones en que se encuentran los personajes motivan la búsqueda de alternativas de progreso, de transformación social, una vez que no es posible vislumbrar otro camino, una salida para sus vidas: “Quería ahorrar, tenía que ahorrar por encima de todo, para que Daniel, el Mochuelo, se hiciera un hombre en la ciudad” (L.34).

En efecto, en *El camino* Miguel Delibes se presenta no solo una visión meramente idílica de la Castilla rural, sino que evidencia también su preocupación por una arcadia amenazada, una naturaleza que es agredida desde una incorrecta utilización del progreso. En numerosas ocasiones el escritor castellano indicó que “lo que habrá que conseguir, por lo que hay que luchar, es para que las condiciones de vida en

el campo no sean miserables, sino humanas, que para disfrutar de un desarrollo cultural y un bienestar material no sea preciso marchar del campo". Por esta razón, la preocupación del autor por reivindicar los valores del mundo rural, no como forma de rechazar rotundamente el progreso tecnológico y científico, sino para hacer que el progreso llegara al pueblo y evitar, de esta manera, su desaparición.

IV. LA NARRACIÓN Y LAS VOCES DEL FRAGMENTO.

El diálogo es un elemento esencial de la novela. Aporta por la perspectiva de los personajes, principalmente la oposición del mundo de los adultos frente al mundo de los niños. El mundo de los adultos es extraño y misterioso para los niños que lo interpretan ingenuamente y sin conocer sus claves. Así pues, gran parte de la veracidad de la obra radica en la veracidad de sus diálogos. El narrador omnisciente analiza los personajes y guía la introspección en su psicología. Sin embargo son abundantes a lo largo de la obra los diálogos vivos que muestran a los personajes en acción directa ante el lector.

El fragmento seleccionado, se inicia con una visión infantil del mundo. Pero no es la de Daniel. La voz del narrador nos presenta la fascinación del padre cuando niño ante el milagro del profeta Daniel que amansa con la mirada los leones. Esta admiración y la fuerza del profeta la traslada a su hijo a través del bautismo. Daniel se ha convertido en el símbolo de la fuerza que emancipara su estirpe de la pobreza.

La oposición entre el mundo de los adultos y la visión del niño se plasma en el fragmento a través del diálogo. Un diálogo directo puro que mediante el vocativo "Padre" y la sucesión de preguntas y respuestas cortas identifica los personajes que participan. La curiosidad y la admiración del niño encadena las interrogaciones.

A continuación el narrador enmarca el diálogo: "El quesero facilitaba la comprensión del Mochuelo". El uso del apodo supone un distanciamiento del narrador de la perspectiva paterna, despoja al personaje de su función emancipadora y lo devuelve a lo que es : un niño curioso fascinado por aprender. Al nombrar al padre a través del oficio señala su pobreza y la falta de individualidad, de estirpe que es precisamente la aspiración que vuelca el padre en su hijo. La comparación entre el alimento masticado y el saber adaptado refuerza la vulnerabilidad de Daniel. Aparecen los verbos de lengua que conforman un diálogo en estilo indirecto libre.

El diálogo se cierra con la intervención de la madre que vuelve a señalar la distancia entre el niño y el mundo de los adultos: "le enseñas demasiadas cosas para la edad que tiene."

Los dos párrafos siguientes el narrador omnisciente analiza los dos personajes principales del fragmento. Esta introspección corresponde a un momento posterior del relato. El quesero ya no se siente capaz de guiar a un niño que ha crecido y lo considera llamado a superarlo. Daniel huérfano de guía buscará en su amigo el Moñigo quien satisfaga su curiosidad. Sin embargo el ahorro, imprescindible para hacer de Daniel un hombre de ciudad, obliga al padre a padecer la pobreza con mayor rigor. Las restricciones y el miedo a no alcanzar lo necesario agrían el carácter del personaje.

Desde esta perspectiva la narración no se sujeta a un diseño predeterminado, sino que resulta de la libre evocación desordenada pero coherente del protagonista. Dicha evocación se encierra en los límites precisos del tiempo del discurso: una sola noche.

V. PERSONAJES

El padre de Daniel, quien es el quesero del pueblo, hace muchos sacrificios para poder enviarlo a la ciudad y por tal razón se vuelve taciturno y amargado. En el planteamiento de Delibes esta novela,

como en tantas otras, se critica el anhelo de emigrar a las grandes ciudades con el fin de buscar una vida mejor.

La madre de Daniel sufrirá también su partida, pero ante las órdenes de su esposo, no podrá hacer nada, ella misma no está completamente segura de esa decisión, pues se pone de relieve el machismo que se vive en su casa y que le impide plantear sus dudas: “No acertaba a comprender cómo podría llegar a ser algo muy grande en la vida. Y se esforzaba, tesoneramente, en comprenderlo” (Delibes, *El camino* C.VI). Partir a la ciudad a estudiar tantos años no es algo que a todos convenza, tampoco saben en qué consiste la ganancia, ya que los que se han ido como Ramón, el hijo del Boticario, sólo aciertan a hacerle correcciones al lenguaje de don José, el cura, que era un gran santo como es nombrado en toda la obra. Como puede observarse, en esta novela se pinta la provincia a través de un humor muy sutil que le da colorido a la narración y que destaca los defectos de los personajes y sus aspiraciones irrisorias.

En *El camino* el desenlace será que Daniel, el Mochuelo, se vaya de su aldea con un callado y profundo dolor en el corazón para perseguir el progreso, no sin antes ver morir a su amigo, Germán, el Tiñoso. El pueblecillo se quedará sin dos de sus niños, el Mochuelo se marchará a estudiar; Germán morirá al golpearse contra unas piedras junto al río y Roque, el Moñigo será el único que permanezca en ese lugar porque a su padre el herrero no le importan las aspiraciones de los otros habitantes del pueblo. El herrero encarnará a los personajes de Delibes que son buenos trabajadores, pero analfabetas, sin embargo poseen una sabiduría innata que no se enseña en las aulas y que se construye con el andar de la vida. El camino que le hacen seguir a Daniel, el Mochuelo está trazado por los otros y no hay manera de desviarse de él. Me parece importante hacer énfasis en la afirmación categórica.

En definitiva, conviene recordar de nuevo que estos seres de ficción que hemos glosado, verdaderos personajes intrahistóricos, son hombres corrientes, anodinos, gentes con una vida rutinaria y entrañable, en la que la cotidianidad se potencia artísticamente siempre desde la perspectiva del propio personaje, desde su subjetividad. En el intento de elevar a categoría estética la psicología y la vida del hombre medio radica el aspecto más novedoso y original de Delibes.

Otro de los personajes que aparece es el Moñigo, Roque el Moñigo. El distanciamiento del padre se compensa cuando Daniel entra en el colegio y, en busca del acaparó truncado por su padre, busca Roque “en busca de amparo”, a pesar de la oposición de su madre que veía en él una mala compañía, pues se había criado sin madre y era conocido por muchas de sus perrerías.

VI. ESPACIO y TIEMPO.

La acción de toda la novela transcurre en un pueblo de la meseta castellana, por lo que conoceremos bien la iglesia de don José; la escuela de don Moisés; la taberna del Manco; el huerto de Lucas, el Mutilado, donde robarán unas manzanas los niños en una de sus correrías, la poza del Inglés, donde los niños acostumbraban a bañarse y matar culebras. No obstante, no se describe la casa del protagonista (apenas se dice que las tablas del suelo de madera le permiten a Daniel oír la conversación de sus padres en el piso bajo), ni tampoco otros lugares en que se sitúan los hechos narrados. Por ello, cuando se describe un espacio, aunque sea en escasa medida, cobra especial relevancia. La ausencia de descripciones podría deberse a la perspectiva infantil que predomina en el texto y, en mucha mayor medida, a un presupuesto que podemos inferir al avanzar la lectura: no es necesario describir lo conocido, pues el pueblo del relato es semejante a muchos otros, casi arquetípico, de modo que solo son necesarios unos mínimos elementos para constituir un «mundo posible». En la pequeña población en que vive nunca pasa nada, y se define, aunque no haría falta, como un «pueblecito pequeño, retraído y vulgar», en el que solo se dan pequeños sucesos y actividades que siguen cíclicamente el orden natural, los trabajos en el campo.

La naturaleza de los espacios rurales viene pues muy marcada, precisamente, por la ruptura de la anodina existencia que oferta la vida rural. Y en el fragmento es precisamente la escuela (L.26) la que marca y separa la infancia feliz junto al padre de una nueva existencia entre iguales, que provocará el

distanciamiento entre padre e hijo. La escuela sustituye al regazo, y la escuela será a su vez un punto de inflexión, un tránsito hasta la ciudad (L. 34), que se convierte a ojos del padre en símbolo del progreso y la civilización.

La conversación y el pensamiento pueden ser formas de salir del espacio, y si el padre del Mochuelo ha hablado sobre el futuro fuera del pueblo, ya durante la infancia de Daniel a través de episodios bíblicos, fantásticos, trata que la imaginación de su hijo no se ciña exclusivamente a las cosas del terreno y del pueblo sino también que su imaginación le proporcione una fórmula para salir de los estrechos límites del pueblo.

En relación al tiempo se produce siempre un contraste: de un lado, el tiempo del discurso, la noche insomne de Daniel; del otro sus once años rememorados. Así se van dando constantes saltos hacia atrás y se irán presentando según un orden subjetivo todos los acontecimientos con lo que ello supondrá, una constante quiebra de la línea temporal. Hay un momento, incluso, en que parece aludirse a un futuro de Daniel más allá de esa noche: *Daniel, el Mochuelo, recordaba con nostalgia su última noche en el valle.*

En el fragmento la textura humana se mantiene también entre los personajes principales de la primera escena, Daniel y su padre, por la evocación nostálgica y compartida de un tiempo pasado. Mientras que en la segunda escena que origina la interrupción de la madre, el tiempo es futuro, es en este caso la evocación de lo que pudiera ocurrir en la ciudad, pero que aún no ha ocurrido, no es más que un deseo o anhelo del padre, exclusivamente del padre y no tanto de los otros miembros de la familia.

En definitiva, la dimensión temporal que presenta la narración es la de un tiempo marcadamente humano, el transcurrir de los meses, de los años y las estaciones, secuencias que se dan antes de la llegada de la modernidad, que se apunta en la línea que atraviesa el tiempo a cierta distancia: el camino.

VII. ESTILO

Uno de los mayores logros de la narrativa de Miguel Delibes es la caracterización verosímil del personaje a través de la variedad lingüística empleada por el mismo. Adecuar el lenguaje que emplea un personaje a la condición social y geográfica del mismo es uno de los hallazgos más complejos de entre todos los recursos narrativos presentes en la obra de Delibes. A través de este recurso, el autor consigue unos personajes cargados de una gran verosimilitud y logra que el lector los identifique como personas reales, que no sólo sufren conflictos fácilmente identificables en el alma humana, sino que los expresan del mismo modo que lo haría cualquier vecino de Sedano o Villanueva de Duero, en el caso de los personajes rurales; o de Valladolid o Salamanca, si se trata de personajes urbanos. Delibes busca siempre una finalidad ética en sus obras y para ello representa personajes desprotegidos, humillados u olvidados y no sólo recrea con ellos conflictos que despierten la conciencia del lector, sino que los presenta en un ambiente realista en el que junto al paisaje o entorno descrito y la situación personal trazada, el lenguaje consigue completar la entidad del personaje y otorgarle un hálito vital excepcional que capta de una manera más eficaz la atención del lector y consigue que se identifique con el sufrimiento del protagonista.

En el fragmento podemos observar la evolución en el estilo de Delibes al incorporar al relato una sabia elección de materiales narrativos, tendente a la sobriedad, “Apretaba al hijo contra sí” (L.19) a la vez, una depuración del lenguaje que selecciona cuando de modo irónico y cervantino intercala como espadas el tono moral y sentencioso que nos retrotrae al sermón dieciochesco de Fray Gerundio de Campazas: “el poder de un hombre cuyos ojos bastaban para mantener a raya a una jauría de leones, era un poder superior al poder de todos los hombres” (L.1 y 2).

La palabra justa, el adjetivo exacto, con que ese otro yo de Delibes, la memoria infantil de Daniel, el Mochuelo, evoca los recuerdos y sensaciones convierten la novela en memoria sensorial, plástica, que surge siempre bajo el influjo de un sonido, un aroma, de un olor y hace de ella un texto extraordinariamente convincente y auténtico.

La apuesta por la sencillez “¿quééé?” (L.8) la naturalidad del estilo, tamizado de cordial ironía y la búsqueda de la autenticidad se convierte en la preocupación fundamental del escritor y se puede observar en cualquiera de las capítulos y fragmentos de El camino. En el caso de Daniel, el del profeta bíblico que vencía a los leones con el magnetismo de su mirada y que ocupa toda la primera escena, el pueblo le añade el mote ligado a la naturaleza de el Mochuelo, por el color verde y la manera de mirar las cosas. En efecto, al nombre de todos los personajes de la novela se une indefectiblemente el mote o el epíteto, que alude de manera extraordinariamente gráfica y certera, tanto a las características físicas y psíquicas, como los dos que aparecen en el fragmento, el Mochuelo y el Tiñoso.

VIII. CONCLUSIÓN

En el Discurso de ingreso en la Real Academia, Miguel Delibes resumía una parte de sus preocupaciones que podemos encontrar en muchas de sus obras y, de manera notable, en El Camino . Allá por el año 1975, señalaba el precio que nuestra cultura ha tenido que pagar por la industrialización y el proceso de modernización: “Desde mi atalaya castellana, o sea, desde mi personal experiencia, es esta problemática la que he tratado de reflejar en mis libros. Hemos matado la cultura campesina, pero no la hemos sustituido por nada, al menos, por nada noble”. Decía el antropólogo e historiador Julio Caro Barojaque durante 3.000 años la civilización apenas se transformó en sus aspectos esenciales hasta que llegó el paso de un mundo rural a otro urbano. Miguel Delibes es el notario de este cambio en España y en Castilla en particular durante los años 50 y 60. En este fragmento hemos podido detectar, en efecto, como el deseo de llegar a la civilización hace peligrar las virtudes de una vida campesina en aras de un tipo de vida industrial cuyos beneficios todavía no estaban muy claros. El papel de la familia tradicional se fragmenta y de la unión familiar se pasa a tener a uno de los hijos fuera; las costumbres se trastornan y de una vida sencilla y equilibrada se puede pasar como le ocurre al padre de Daniel a un ahorro desmedido que no tenía cabida en la vida autosuficiente de los pueblos.

Tanto este fragmento como todo el libro nos hace pensar que al lado de grandes urbes europeas con sus flamantes autopistas y trenes de alta velocidad, nos encontramos con otro territorio interior y rural que se va desangrando poco a poco, perdiendo una fuerza demográfica que lleva basculando hacia las ciudades más de medio siglo.

Con los personajes que aparecen como el quesero, el padre, la madre, Daniel el Mochuelo, o German el Tiñoso, pensamos que Delibes, además, quiere luchar contra los distintos mitos que se crearon en torno a la España rural. El morbo de la prensa que amplifica terribles sucesos como la pobreza extrema expuesta en Las Hurdes por Buñuel, la misión evangelizadora de la Institución Libre de Enseñanza, la construcción literaria de un paisaje mítico que echa raíces en las leyendas de Bécquer y, por último, la defensa del campo y de la tradición frente a la ciudad que proclamaba el carlismo, solo hizo perjudicar la imagen del campesino, de la sencilla y rica vida rural, que no tuvo porqué enfrentarse al dilema de campo o ciudad.

.Francisco Javier Fornieles Ten y Samuel Alejandro Begué Bayona

(SIE St Germain-en-Laye)

ORAL Nº 11. Javier Cercas. SIE Montpellier.

“Bolaño recordó entonces [...]”. Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

(Localización, contexto histórico, características de la literatura posterior a 1975, vida y obra de Javier Cercas, autoficción o “género híbrido”)

La novela, como en una especie de tríptico, narra las indagaciones de un periodista llamado Javier Cercas en torno a un episodio ocurrido al final de la Guerra Civil española: el fusilamiento frustrado de Rafael Sánchez Mazas, un escritor reconocido y, al mismo tiempo, uno de los fundadores de Falange Española, quien en enero de 1939 consiguió escapar, en la zona de El Collell (próximo a Bañolas, provincia de Gerona), en el momento en el que los soldados del comunista Líster procedían al fusilamiento de un buen número de presos que tenían en su poder, de los que pretendían deshacerse antes de emprender la retirada definitiva por la frontera francesa. Sánchez Mazas escapa gracias a la confusión del momento por el bosque. Posteriormente, un soldado que lo ve le perdona la vida al no delatarle. Todo esto está visto desde la perspectiva actual por un narrador en primera persona que en el año 2000 recuerda cuándo y cómo oyó hablar por primera vez de este episodio de la Guerra Civil. A partir de ahí, la obra se desarrolla en tres partes que llevan, cada una de ellas, un título a saber:

La primera parte se titula “Los amigos del bosque” y nos presenta al narrador, Javier Cercas, que guarda similitudes con el autor Javier Cercas, aunque no podamos decir que se trate de la misma persona. Este personaje, pues, pretende escribir una “novela real”.

La segunda parte, “Soldados de Salamina”, contiene estrictamente el relato de la vida de Sánchez Mazas y la historia de su intento de fusilamiento y su posterior huída. Esta novela que ha escrito el personaje Javier Cercas le ha dejado insatisfecho, porque es “insuficiente”, falta algo en ella para darle la categoría de novela.

Esta insatisfacción dará lugar a la tercera y última parte: “Cita en Stockton”, donde el personaje Javier Cercas, a través de una entrevista con el escritor chileno Roberto Bolaño, conocerá la existencia de Miralles, que se transformará en el nuevo personaje central de la obra al creer que podría tratarse del soldado que perdonó la vida a Sánchez Mazas.

Hay que decir que si el título de la novela, *Soldados de Salamina*, es en sí bastante ambiguo y puede llevar a diversas interpretaciones, parece guardar relación con la frase de Oswald Spengler según la cual siempre es un pelotón de soldados el que acaba salvando la civilización, tal y como ocurrió en la batalla de Salamina donde los griegos vencieron a los persas y salvaron la civilización griega. Esta frase se transforma en uno de los dos “leit-motivs” que recorren la novela, puesto que aparece en los tres capítulos y, en concreto, en el último aplicado al propio Miralles como componente de ese pelotón dispuesto a salvar a la civilización, aunque sea sin saberlo.

Sin embargo, más extraño o más difícil de interpretar parece el título de esta tercera parte: “Cita en Stockton”. Stockton es el nombre de la ciudad de una de las películas más consideradas de la última etapa del gran cineasta John Huston “*Fast city*” (título que en España fue traducido, con poco acierto, como *La ciudad dorada*) de 1972. En ella se nos presenta un boxeador treintañero y acabado, alcoholizado, que frecuenta la compañía de prostitutas y cuya única tabla de salvación será regresar a los cuadriláteros para volver a boxear. La película, según le cuenta Bolaño a Cercas unas páginas antes de este fragmento, la vieron juntos Miralles y él en un cine de Castelldefels y desde entonces Miralles había adoptado la expresión “nos vemos en Stockton” para despedirse de Bolaño quien, por otro lado, describe Stockton como “una ciudad atroz”. Tal vez se pueda apuntar un paralelismo con el intento de recuperar la ficción por parte del personaje Javier Cercas ya que su

“relato real” estaba incompleto, le faltaba algo, y ese algo que le faltaba será precisamente el personaje de Miralles que, junto con el de Conchi, son los únicos personajes absolutamente ficticios, aunque verosímiles, de la novela. El escritor vuelve a la ficción al igual que el boxeador de la película vuelve al ring. Así, pues, centrándonos ya en el fragmento que nos ocupa, podemos decir que pertenece a esta tercera parte de la novela “Cita en Stockton” y corresponde a la conversación que mantiene el personaje Javier Cercas con el escritor chileno, afincado en España, Roberto Bolaño. En concreto, es la parte final ya de esa conversación en la que Bolaño le ha hablado y, por ello, le ha desvelado la existencia de Miralles que se transformará en el personaje central de esta tercera parte, por un lado, y por otro, en el héroe que añadirá el valor que le falta a la novela que ha escrito el personaje de Javier Cercas.

El fragmento presenta uno de los recuerdos que tiene Bolaño de su época como vigilante en un camping de Castelldefels, en las afueras de Barcelona, relacionado con Miralles. Todos los veranos, Miralles acudía de vacaciones a ese camping y ahí se trabó la relación entre Bolaño y el viejo soldado, que podríamos calificar de amistosa. En el fragmento, en concreto, se nos describe a Miralles bailando con una mujer durante la madrugada, prácticamente en silencio, un pasodoble y cómo Bolaño los espía oculto tras una rulot. Al final del fragmento, se desarrolla el diálogo entre Bolaño y Cercas en el que se le desvela al lector el final de la conversación entre ambos.

Aunque el tema central de la obra (de esta y, en general, de los últimos libros de Javier Cercas) es el héroe o más exactamente el intento de definir qué es un héroe, no podemos afirmar que este tema esté presente en el fragmento como no sea de una forma tangencial, ya que nos habla del personaje de Miralles que será presentado como un héroe que no es muy consciente de serlo.

Aquí, los temas preponderantes son la evocación y el recuerdo, por un lado y por otro, la aparición del segundo “*leit-motiv*” de la obra (ya mencionamos más arriba que el primero era la frase de Oswald Spengler sobre el pelotón de soldados que siempre acaba salvando a la civilización), nos referimos a la recurrente mención al pasodoble “Suspiros de España” que aparece en distintos momentos a lo largo de la novela. Recordemos, por ejemplo, que es la canción que Sánchez Mazas ve bailar solo al soldado que, más tarde, le salvará la vida en el jardín de El Collell. Así, pues, aquí aparecerá, en las líneas 6 a 9, donde dirá que era “*un pasodoble muy triste y muy antiguo (o eso es lo que entonces le pareció a Bolaño) que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles*”. Además, debemos tener en cuenta que en este fragmento el hecho de que Miralles esté bailando ese pasodoble que además ha tarareado en muchas ocasiones, supone la pista que lanzará a Cercas tras los pasos de Miralles como la persona que no delató a Sánchez Mazas en El Collell.

Con respecto a la estructura externa, podemos decir que es un fragmento de un texto narrativo compuesto por cinco párrafos, de los cuales el primero y más extenso corresponde a la evocación y los otros cuatro a un diálogo. Por ello, la estructura interna es fácil de delimitar ya que se compone de dos partes: la primera parte, que abarca todo el extenso primer párrafo, en la que se describe la escena de Miralles y la mujer, Luz, bailando el pasodoble; y la segunda parte que ocupa el final de la conversación entre Bolaño y Cercas.

El narrador de este fragmento es, al igual que en el resto de la obra, un narrador interno protagonista porque usa la primera persona ya que quien nos cuenta la historia es el personaje de Javier Cercas. No obstante, hay una diferencia evidente del punto de vista entre las dos partes del fragmento: así, en la primera parte el narrador se focaliza en lo que cuenta Bolaño (“*Bolaño recordó entonces...*”) a través del estilo indirecto, dándole un carácter marcadamente subjetivo a lo que nos cuenta Bolaño sobre la escena, tal y como podemos observar en expresiones como “*segura prestancia de bailarín de barrio*” (línea 13) o “*aquel viejo veterano de todas las guerras*” (línea 16), por poner un par de ejemplos de este carácter subjetivo.

En cambio, en la segunda parte del fragmento, se utiliza el estilo directo propio de la conversación, salvo en el tercer párrafo (líneas 32 y 33) donde se introduce una pregunta de Cercas a Bolaño en estilo indirecto (“*le pregunté si en todos esos años no había vuelto a saber nada de Miralles*”).

Por lo que se refiere al tiempo narrativo, podemos afirmar que el tiempo externo o histórico corresponde, más o menos, al año 2000 en el que se desarrolla la conversación entre Cercas y Bolaño y unos años antes, pero sin precisar, por lo que se refiere a la primera parte del fragmento, ya que se evoca una escena ocurrida anteriormente a través de una analepsis muy evidente y marcada que ocupa el primer párrafo: “*Bolaño recordó entonces que una noche del último verano que estuvo con Miralles...*” (línea 1). En cuanto al tiempo interno, podemos afirmar que el tiempo de la historia coincide con el tiempo externo y que el tiempo del discurso cubre los últimos momentos de la conversación entre Bolaño y Cercas, que se ha desarrollado a lo largo de toda una tarde y, en concreto, al final de la misma, cuando ya se ha hecho de noche (“*Al otro lado de los ventanales del Carlemany ya era de noche*”, líneas 28 y 29).

En cuanto a los dos espacios que aparecen en el fragmento, ambos se corresponden con cada una de las dos partes que lo componen y se trata, en ambos casos, de dos espacios reales: el camping la “Ballena alegre” en Castelldefels, para la primera parte, y la cafetería del Hotel Carlemany en Gerona, para la segunda parte.

Por lo que se refiere a los personajes, en este fragmento aparecen tres que tienen mucha importancia en la novela: dos son principales, el narrador Javier Cercas, y Miralles y uno es secundario aunque con mucha relevancia en la trama, Bolaño. También aparece el personaje de la mujer, Luz, aunque su peso en la historia es mucho menor. Los personajes son presentados de forma realista. El personaje de Cercas no aparece descrito en el fragmento y de Bolaño tan solo se hace referencia a su “*expresión nublada o ausente*” (línea 29) al final de la conversación. En cambio, sí están descritos los otros dos personajes en el pasaje evocado por Bolaño: “*Miralles en bañador, como siempre, envejecido y ventrudo*” (líneas 13 y 14) y más adelante se añade que tenía “*el cuerpo cosido a cicatrices*” (línea 17). De Luz tan solo se dice que vestía una “*blusa blanca que le llegaba hasta las rodillas*” que le hacía parecer como si florara, “*como un fantasma en el frescor de la noche*” (línea 15) en una comparación rematada con una metáfora que hace referencia a la hierba sobre la que están bailando descalzos los dos personajes.

Con respecto a la relación fondo forma, podemos afirmar que hay diferencia también entre las dos partes del fragmento. Así, en la parte que corresponde a la evocación de Bolaño observamos una mayor presencia de figuras retóricas que guarda una lógica relación con el contenido de lo que se nos está narrando; en cambio, en la segunda parte el uso de recursos estilísticos es menor debido al carácter más directo y, en parte, objetivo del diálogo.

El fragmento se inicia con una serie de elementos formales de marcado carácter temporal que ponen de manifiesto la analepsis que abarcará todo el primer párrafo. Así, por ejemplo, el verbo en pretérito perfecto simple de indicativo, “*Bolaño recordó...*”, uso del adverbio temporal “*entonces*” y a continuación una serie de sustantivos y adjetivos que marcan con claridad la temporalidad, “*una noche del último verano*”. Aquí, señalamos como muy significativa la anteposición del adjetivo por cuanto ya no será un verano cualquiera, sino el último y, por lo tanto, nos dirige también hacia el final de la conversación entre Bolaño y el narrador, Javier Cercas. Para finalizar, otra expresión (“*ya de madrugada*”, línea 2) también con una clara marca temporal, nos sitúa definitivamente en el momento de la escena que se va a describir.

A través de una sinestesia, “*oyó una música muy tenue*”, Bolaño ve a una pareja bailando bajo la marquesina de una rulot y a continuación mediante una acumulación de estructuras bimembres separadas por el asíndeton, lo cual provoca una cierta lentitud en el ritmo, Bolaño identifica el lugar, a los bailarines y la canción: “*En la rulot reconoció la rulot de Miralles; en la pareja, a Miralles y a Luz; en la música, un pasodoble muy triste y muy antiguo*”. Llama la atención la elipsis del verbo en las dos últimas estructuras bimembres. Pero detengámonos un momento en la última de estas estructuras que acabamos de citar, la que

hace referencia al pasodoble. Se dice de él que es “*muy triste*”, usando una clara sinestesia que, sin embargo, está fosilizada en el lenguaje coloquial, es decir, que es de uso habitual y fácilmente comprensible por el común de los hablantes, pero lo que nos interesa aquí es hablar del carácter “triste” del pasodoble. Como es bien sabido, el pasodoble es una música de baile de carácter popular que se caracteriza por su carácter más bien alegre. Son muy pocos los pasodobles que puedan ser calificados de tristes y uno de ellos es, sin duda, el pasodoble titulado “Suspiros de España”. Este detalle, junto con la apostilla de Bolaño “*que muchas veces le había oído tararear entre dientes a Miralles*” (líneas 7 y 8) nos permite identificar la canción sin que el autor la nombre y esto tiene mucha importancia porque, como ya hemos señalado anteriormente, será una de las pistas que harán que Cercas busque a Miralles al creer que se trata del soldado que le perdonó la vida a Sánchez Mazas en el fusilamiento fallido en el bosque de El Collell.

A continuación, en este primer párrafo del fragmento asistimos a la descripción del baile entre Miralles y Luz, en una escena llena de plasticidad y que tiene, a nuestro juicio, una construcción muy cinematográfica. La descripción pasa de lo general, de la visión de los dos bailarines y del espacio en el que se produce el baile, a lo particular, a la descripción específica de cada uno de ellos. Comienza con una enumeración asindética en la que se demora el ritmo de la narración, dando lugar a un “*tempo*” especialmente significativo que llena de cierta tensión o dramatismo a la escena: “*Bailaban muy erguidos, muy serios, en silencio, descalzos sobre la hierba, envueltos en la luz irreal de la luna y de una vieja lámpara de butano...*” (líneas 9 a 11). Este plano general se cierra con el contraste que observa Bolaño, transformado en un espía oculto tras una rulot, entre “*la solemnidad de sus movimientos y su atuendo*” (línea 12). Esta palabra, “*atuendo*”, dará lugar a la entrada de los dos planos cortos en lo que se describirá a los bailarines. El primero será Miralles, “*en bañador, como siempre, envejecido y ventruado pero marcando el paso con una segura prestancia de bailarín de barrio*” (líneas 12 y 13). A continuación, se nos describe brevemente a Luz de la que tan solo se dice que se entreveía su cuerpo desnudo bajo una blusa blanca y que “*parecía flotar como un fantasma en el frescor de la noche*” (línea 15) en una comparación que, como ya se ha señalado más arriba, acaba rematada por una metáfora.

En la parte final del párrafo asistimos a una revelación, que siente Bolaño, al observar a aquel hombre ya mayor, duro y curtido, “*viejo veterano de todas las guerras, con el cuerpo cosido a cicatrices*” (líneas 17 y 18) y el contraste con las lágrimas que parecen brillar en los ojos de Miralles. Esta revelación se produce porque Bolaño comprende que una etapa de su vida se cerró al observar esta escena y que ya no volverá, al verano siguiente, a trabajar en el camping y, con ello, no volverá a ver tampoco a Miralles. De nuevo, este final se estructura en una serie de oraciones yuxtapuestas; es decir, e una enumeración asindética: “*Así que encendió un cigarrillo, miró por última vez a Luz y Miralles (...), dio media vuelta y siguió su ronda*” (líneas 24 y 25). Cabe señalar, otra vez, el ritmo lento y demorado que cierra este extenso primer párrafo.

La segunda parte del fragmento se inicia también con una clara marca temporal que establece la transición con la primera parte, pues sigue hablando del mismo verano: “*Al final de aquel verano...*” (línea 26). Aquí, Bolaño constata el final que ya se había mencionado en la primera parte. Ya no volverá a ser el guardián del camping y ya no volverá tampoco a ver a Miralles. Ante la pregunta de Cercas sobre si sabe algo del viejo soldado, Bolaño responde que le perdió la pista “*como a tanta gente*” (línea 34). Sin embargo, lo más significativo de esta última parte es la frase final en la que Cercas responde a Bolaño y su “*¿Por qué lo preguntas?*” (línea 37) con un “*por nada*” que en realidad es un como si fuera un “por todo” pues aunque él no se lo diga a Bolaño, ese final es el que inicia la búsqueda de Miralles que el objetivo central de esta tercera parte de la novela. Cabe señalar que el pensamiento del personaje narrador, Javier Cercas, no queda especificado, no se calara cuál es su verdadera intención; sin embargo, mediante esa elipsis el lector sabe perfectamente cuál va a ser, a partir de ahora, el trabajo, la búsqueda que va a iniciar para encontrar a ese “héroe” que le falta para dar un sentido completo a su historia “real”.

A modo de conclusión, podemos afirmar que este fragmento es especialmente significativo, no solo para la trama de la novela, en general, y de la tercera parte, en particular, sino que lo es también con

relación a la temática del libro y a la voluntad expresiva del autor. Así, pues, además de presentarnos un hecho clave, la identificación de Miralles como el posible soldado que no delató a Sánchez Mazas en el bosque de El Collell a través del “leit-motiv” del pasodoble “Suspiros de España”, nos presenta también el final de la conversación entre Cercas y Bolaño que, como ya se ha dicho anteriormente, es fundamental para el desarrollo de la trama. Pero es que además, este fragmento presenta elementos propios de la autoficción, característica de esta novela y propia de autores como Cercas y Vila Matas; así, por ejemplo, el reproducir una conversación ficticia entre dos personajes reales, como son Cercas y Roberto Bolaño.

Podríamos poner en relación este fragmento y, en general, toda la tercera parte de la novela, en la que se nos descubre al personaje de Miralles como un soldado republicano que huye a Francia y después lucha con los franceses en distintos frentes hasta la liberación de París durante la Segunda Guerra Mundial, con el libro de Evelyn Mesquida (con prólogo de Jorge Semprún) titulado *La Nueve. Los españoles que liberaron París* (Barcelona, Ediciones B, 2010) donde se cuenta la historia de este grupo de republicanos españoles que lucharon en la División Leclerc y que fueron los primeros en entrar en París para su liberación. Por otro lado, también podemos observar concomitancias con la novela gráfica de Paco Roca *Los surcos del azar* (Bilbao, Astiberri, 2013), donde se cuenta la historia, ficticia, de uno de estos combatientes republicanos que pertenecieron a la Nueve y que lucharon en los campos de batalla de la Segunda Guerra Mundial.

Jaime Pedrol Giménez (SIE Montpellier)

ORAL Nº 12. Javier Cercas. SIE Grenoble.

“*–Lo fusilaron muy cerca de aquí [...]*”. Javier Cercas: *Soldados de Salamina*

(2001).

(Aunque aquí no se desarrolle, habría que comenzar el comentario, como ya sabemos, con un breve contexto histórico, desarrollar el contexto literario de la novela contemporánea a *Soldados de Salamina*, hablar del autor y su obra; realizar una presentación de la novela que nos ocupa (resumen, estructura, aspectos estructurales,...) para a continuación referirse al fragmento objeto de este comentario, que empezaría como sigue:)

LOCALIZACIÓN DEL FRAGMENTO

El fragmento que vamos a analizar se encuentra en la **primera parte de la novela**, "*Los amigos del bosque*", en la que el protagonista narra en primera persona el proceso de gestación y documentación de la novela (autoficción y metaficción).

Justo al principio de esta primera parte, un escritor en crisis en el verano de 1994, entrevista al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, quien le cuenta el frustrado fusilamiento de su padre, Rafael Sánchez Mazas, en El Collell, en enero de 1939. Cita también a "los amigos del bosque", personajes que reaparecerán en el resto del libro en numerosas ocasiones.

Ya desde el comienzo de *Soldados de Salamina*, el narrador hace constar que "*Fue en el verano de 1994, hace ahora más de seis años, cuando oí hablar por primera vez del fusilamiento de Rafael Sánchez Mazas*". A continuación cuenta que acababa de morir su padre, su mujer lo había abandonado y él había dejado una carrera de escritor incipiente, al no conseguir el éxito esperado, por lo cual se ha reincorporado al periódico, a la sección de cultura. Fue entonces cuando realizó la entrevista de Sánchez Ferlosio (julio del 94), quien estaba dando un ciclo de conferencias en la universidad de Gerona, donde vivía el narrador. Aunque Ferlosio no es dado a conceder entrevistas, el narrador consigue que "*accediera a conversar un rato*" con él. Se ven en el Bistrot (bar que, junto al Nuria aparecerá en varias ocasiones durante la novela) y el escritor se niega a contestar preguntas, aunque al final pasan la tarde charlando. Hace mención por primera vez *de la derrota de las naves persas en la batalla de Salamina*, uno de los motivos recurrentes en la novela. Finalmente, tras la última cerveza, Ferlosio accede a contarle el fusilamiento de su padre, objeto del texto que tenemos que comentar.

Tras esta narración, Cercas realiza una digresión metaliteraria acerca de su entrevista con Ferlosio, sus contenidos y su desconocimiento del fusilamiento del Collell y del mismo Sánchez Mazas, así como de la tendencia de aquellos años por dar a conocer a ciertos escritores falangistas que habían permanecido en un segundo plano, no con la intención de rendir homenaje al falangismo, sino como reivindicación de su labor de escritores. Dicha reflexión será el punto de partida para la investigación objeto de la segunda parte de la novela

RESUMEN DEL FRAGMENTO

Rafael Sánchez Ferlosio cuenta cómo su padre llegó hasta el Collell en plena guerra civil, donde escapa a un *fusilamiento caótico*, se refugia en el bosque y un miliciano anónimo decide salvarle la vida. Posteriormente continúa narrando cómo sobrevive durante un tiempo gracias a la ayuda de los lugareños hasta que se encuentra con "los amigos del bosque", y llega el final de la guerra.

TEMAS DEL FRAGMENTO

Este fragmento es muy significativo dentro del argumento de la novela puesto que es la primera vez que Cercas-personaje tiene noticia del **fusilamiento frustrado de Sánchez Mazas**, además contado por boca de su hijo y también escritor, Sánchez Ferlosio. Se trata del *leit motif* de la obra, un episodio que volverá una y otra vez, dando cohesión a la novela, contado de forma similar, muchas veces con las mismas palabras, por parte de distintos personajes o recreado en la segunda parte de la novela, la crónica histórica, por parte del narrador.

Como hemos dicho, es mucha la similitud de este fragmento con el que, en la segunda parte, describe el encuentro entre el miliciano y Sánchez Mazas, tras escapar al fusilamiento, y que comienza por “Entonces lo ve. Está de pie junto a la hoya...”. En dicho episodio la voz pregunta “¿Hay alguien por ahí?” y en el que nos interesa: “¿Está por ahí?”. Una breve intervención del narrador Sánchez Ferlosio insiste en la mirada cruzada entre el miliciano y el falangista, y que es analizada con tanto detalle por Cercas en dicho episodio y que aquí se muestra mediante la derivación y repetición del verbo correspondiente: “el miliciano se quedó mirándole”, “sin dejar de mirarle”. Prácticamente las mismas palabras son utilizadas para acabar dicho fragmento:

“-¡Aquí no hay nadie! Y luego da media vuelta y se va”.

“¡Por aquí no hay nadie!”, dio media vuelta y se fue.”

Sólo se ha añadido en el fragmento que nos ocupa la preposición “por”, convirtiendo el adverbio de lugar en una locución adverbial. Además, como es propio de la narración de un hecho pasado, los verbos aparecen en pretérito perfecto simple.

El tema de la memoria, fundamental en la novela, también aparece en nuestro fragmento recreado en este caso por un hijo-escritor que narra un acontecimiento vital para su padre. Ferlosio se detiene en la narración de dicho recuerdo, aportando abundantes datos temporales (al *final de la guerra, el 18 de julio, hasta que llegaron los nacionales...*) y espaciales (*en el santuario del Collell, lo detuvieron en Barcelona, por los Pirineos, un pueblo cercano, Cornellà de Terri...*). Ferlosio, como cualquier escritor, sabe que la literatura debe cumplir dos funciones: mantener viva la memoria y desvelar verdades, secretos. En este caso está manteniendo viva la memoria de su padre y desvelando un secreto que no era tal, pues veremos a lo largo de la novela que mucha más gente conocía dicha anécdota. Cumple así la literatura su finalidad moral, así como su dimensión ética y estética.

El **tema del héroe** es otro *leit motif* de la novela, acerca del cual intercambian opiniones los personajes: Cercas, Bolaño, Miralles,... El escritor chileno Bolaño piensa que un héroe es aquél que “*no se equivoca en el único momento que importa*”, al igual que el miliciano no se ha equivocado (o sí...) al salvar la vida a Sánchez Mazas. Los dos héroes de la novela: el miliciano (quizás Miralles) y Sánchez Mazas aparecen aquí frente a frente en una situación crítica. Quizás en este momento, al principio de la obra, cuando Cercas aún no ha oído hablar de Miralles, para Ferlosio un héroe es su padre, hombre importante (*uno de los fundadores de Falange, amigo personal de José Antonio Primo de Rivera*) con todas las vicisitudes que ha vivido. Para Cercas también el héroe es Sánchez Mazas, del que luego va a querer escribir una novela, a pesar de la opinión contraria de Conchi. Más tarde, ese héroe tan buscado será Miralles, para quien, sin embargo, no hay más héroes que sus amigos muertos.

El **sentimentalismo** aparece plasmado en la anécdota que Ferlosio narra de “*mi padre*”. Está claro que Mazas le ha contado dicha historia muchas veces (*decía siempre que..., a mí me habló más de una vez de ellos*). Sin embargo la actitud de Sánchez Ferlosio es distante y hasta cierto punto fría al referirla, incluso podríamos decir que hasta lo mira con cierto sarcasmo e ironía como burlándose de ello. Esto lo podemos apreciar por la observación del narrador-Cercas en la corta intervención de las líneas 20 y 21: *sus ojos se achicaron en una expresión de inteligencia y de malicia infinitas, como los de un niño que reprime la risa*.

El **tema del proceso de escritura** aparece intrínseco en la entrevista que el novelista principiante y

desconocido Cercas realiza al escritor reconocido con el Premio Nadal en 1955 por su novela *El Jarama*, referente del realismo social y de la novela de posguerra.

ESTRUCTURA INTERNA DEL FRAGMENTO

El diálogo narrativo emitido por Sánchez Ferlosio de los acontecimientos pasados en los que su padre es protagonista se divide claramente en **dos partes**, en las que refiere los acontecimientos en tercera persona (*lo fusilaron, pasó varios días,...*). Así se aprecia dispuesto visualmente en el fragmento, separado por un breve discurso narrativo de Cercas (líneas 20 y 21).

En la **primera parte** (líneas 1 a 19) se alternan la narración de Sánchez Ferlosio, en pretérito perfecto simple (*lo fusilaron, pasó, escapó, salió, rozaron,...*) con las observaciones de Cercas (*me miró,...*), intercaladas con alguna intervención hacia el receptor (*¿Ha estado usted allí alguna vez?*) (Función apelativa). Los índices temporales y espaciales son muy numerosos (*al final de la guerra, hacia finales del treinta y siete, junto a Banyoles, en el bosque,...*). Ferlosio se recrea en darnos la máxima información posible (función representativa). Se diría que el escritor de *El Jarama* repite una lección bien aprendida o emite un discurso que ha referido multitud de veces, con oraciones a veces breves (*Allí lo fusilaron*) y normalmente iniciadas por dichos marcadores temporales o espaciales que dan prioridad a la narración, dotándola de un carácter cinematográfico. Sánchez Ferlosio es consciente de la intriga y suspense que está causando en los oyentes y en los lectores. Más teniendo en cuenta que es la primera vez en la novela que se refiere dicho episodio que, sin embargo, se repetirá en muchas otras ocasiones, en boca de uno u otro, como *leit motiv* cohesionador de la trama. En medio de la narración se permite hacer una pausa (*me los enseñó muchas veces, a lo mejor todavía andan por ahí*) para reiniciar el relato y acabar con el estilo directo de las palabras del miliciano (*“¡Por aquí no hay nadie!”*) y con la breve oración *dio media vuelta y se fue*. Ferlosio es consciente de que en la cabeza de todos, receptores y lectores, se queda flotando la pregunta cuya respuesta vamos a intentar aclarar durante toda la novela: ¿Por qué el miliciano no mató a Sánchez Mazas? Ahí radica quizás la importancia de la tercera parte de la novela: la búsqueda de Miralles, así como las distintas interpretaciones del concepto de héroe.

La **transición** de la primera a la segunda parte, como ya hemos dicho, está formada por una oración compuesta por coordinación y comparación, en la que Cercas nos dibuja a un Ferlosio que disfruta con dicha narración. Él es quizás el hijo del héroe, orgulloso (o no) del episodio que protagonizó su padre.

La **segunda parte** parece que indirectamente está lanzando a Cercas un señuelo: le presenta cómo su padre conoció a “Los amigos del bosque”, cómo y dónde convivieron durante un tiempo (de nuevo son numerosos los marcadores temporales y espaciales: *varios días, en el bosque, en las masías, Cornellà de Terri,...*). El autor de *Soldados de Salamina* mantendrá a partir de ahora ciertas entrevistas y encuentros con ellos o sus descendientes para que le narren el episodio desde otro punto de vista. Como homenaje, dará este nombre a la primera parte de su novela. De nuevo Ferlosio intercala la narración con una digresión (*No creo que volviera a verlos,....siempre les llamaba con el nombre que se habían puesto,...*).

NARRADOR (en el fragmento)

Curiosamente, en el fragmento que nos interesa el narrador no es el habitual: Cercas. Hay que recordar que a pesar de que se llame igual que el escritor y que coincida en muchos aspectos con él, no hay que confundirlos (no ha muerto su padre, no se ha divorciado, no tiene una novia llamada Conchi,...).

Aquí, aparte de la breve intervención en tercera persona a la que ya nos hemos referido (líneas 20 y 21), cede la palabra al que va a ser uno de sus informantes durante la novela (junto con Bolaño, Aguirre, los amigos del bosque,...) y Sánchez Ferlosio nos transcribe el relato en primera persona (*Yo tampoco, no creo, mi padre, me los enseñó, a mí me habló más de una vez, Me acuerdo,...* como hace Cercas en esta primera parte de la novela) con alguna intervención en segunda persona referida a quien lo escucha (*¿Ha estado usted allí alguna vez?*), marcando la distancia y el respeto debido a alguien a quien no conoce (uso del pronombre

usted). Los elementos narrativos están asegurados: alternancia de pretérito perfecto simple e imperfecto (*lo detuvieron, llegaban, se lo llevaron, ya estaba perdida,....*).

Ferlosio era un escritor, un buen narrador de historias, y explota sus cualidades mediante pausas:

“- *Lo fusilaron muy cerca de aquí, en el santuario del Collell.- Me miró-* (obsérvese la pausa en la narración)-. *¿Ha estado usted allí alguna vez?* (detiene la narración para referirse al receptor y sin esperar su respuesta u observando que ésta se remite a un gesto negativo, continúa) *Yo tampoco....*”

Dentro de lo objetivo que pueda resultar el relato del episodio, Sánchez Ferlosio se permite realizar algunas apreciaciones subjetivas (*quizá con el propósito de llegar hasta Francia, Se llamaba o se llama, No creo, No creo que volviera a verlos, por más señas, a lo mejor todavía andan por ahí, en algún momento,...*expresiones que refuerzan la imprecisión, como si su padre no se lo hubiera asegurado, o no lo recordara o no quisiera recordarlo. Obsérvese el uso del adjetivo valorativo (*probablemente caótico*) reforzado por el adverbio de posibilidad.

En su narración alterna el estilo directo (*Entonces se oyó un grito: “¿Está por ahí?”; gritó: “¡Por aquí no hay nadie!”*), que –como es habitual en Cercas- es presentado dentro de la misma línea y sin guiones, con el indirecto (*Mi padre contaba que el miliciano...; decía siempre que no hubiera sobrevivido....*).

PERSONAJES (del fragmento)

Un fragmento muy interesante en cuanto a la participación de los personajes pues, a pesar de la situación en la que Ferlosio narra la anécdota al narrador-Cercas y en la que externamente sólo participan estos dos personajes, son nombrados la mayoría de los principales de la novela: Sánchez Mazas, el miliciano, los amigos del bosque. Así mismo, aparecen otros muy secundarios (el otro soldado) y son mencionados Franco y José Antonio Primo de Rivera, cabecillas del movimiento nacional. Todos ellos existieron realmente, con la excepción de los aspectos inventados que en la novela se han aplicado al mismo Cercas y al miliciano que en la tercera parte del libro podría ser Miralles, aunque el anciano no quiera dejar claro que se trate de él.

Sánchez Mazas, viene descrito por su hijo en este fragmento: *uno de los fundadores de Falange, amigo personal de José Antonio Primo de Rivera* (l. 9-10). Le faltará comentar a Ferlosio que también llegó a ser ministro de Franco y un hombre de gran cultura, escritor frustrado que decide retirarse en plena dictadura de la vida política. Con esa especie de epítetos épicos tenemos la certeza por primera vez en el fragmento (aunque ya lo sabemos tras haber leído el libro) de que ese personaje sustituido por el pronombre “lo” desde el principio es su padre.

Importante en la 1ª y sobre todo en la 2ª parte de la novela, que está centrada en él. Aparentemente, es el héroe (protagonista) de la historia en las dos primeras partes. En este fragmento se nos dan multitud de detalles de su vida: tras el alzamiento, que le pilla en Madrid, se refugia en la embajada de Chile durante más de un año (l. 3-4), se escapa de la embajada e intenta dirigirse a Francia (l. 4-5), lo detienen en Barcelona y escapa a un fusilamiento al final de la guerra (l. 6-9), al saber reaccionar a tiempo y escaparse (l. 12-13). No se dice en el fragmento nada de sus sentimientos y miedos en dicha fuga, que sí vienen supuestos y descritos por el narrador en la segunda parte de la novela. Tal vez con ello Ferlosio acerque más a su padre a la figura del héroe. Tras el fusilamiento vive escondido en el bosque, sobreviviendo con lo que le dan (l. 22-23); era miope (*se le habían roto las gafas, de manera que apenas veía*, l. 24-5); se encuentra con “Los amigos del bosque”, se dan ayuda mutua y se hacen amigos (l. 24-29).

Sabemos que el fusilamiento (como para cualquier otra persona) fue un acontecimiento que marcó su vida, pues conservaba años después *la zamarra y el pantalón con que lo fusilaron* (l. 11).

Sánchez Ferlosio es un novelista, ensayista, gramático y lingüista español perteneciente a la denominada generación de los años 50. Recibió el Premio Cervantes en 2004 y el Premio Nacional de las Letras Españolas en 2009. Debe su fama principalmente a sus novelas de juventud *El Jarama* (1955)

e *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951), y en las últimas décadas a su obra ensayística. Perteneciente a una familia de intelectuales (su padre, ideólogo y escritor; sus hermanos, filósofo y poeta), estuvo casado con la escritora Carmen Martín Gaité.

En la novela es uno de los informantes del narrador y como tal actúa en este fragmento. El narrador, que trabaja en dicho momento como periodista, ha quedado con él en un bar, el Bistrot, para entrevistarlo. En efecto, en 1984, Rafael Sánchez Ferlosio participó en unas jornadas en torno a la pregunta “¿Qué es España?” en la Universidad de Gerona.

Quizás en esta entrevista se trasluce un cierto desapego hacia lo que tantas veces le ha contado su padre, por la forma distante y objetiva con que lo cuenta. O tal vez es la impresión que el mismo Ferlosio quiera dar. Así lo describe Cercas ante su encuentro: “*Esto no significa que no quisiera hablar conmigo; al contrario: como si buscara desmentir su fama de hombre huracán (o quizás es que ésta carecía de fundamento), estuvo cordialísimo, y la tarde se nos fue charlando*”.

No se aprecia en ningún momento ni un ápice de emoción ante el terrible episodio del fusilamiento. No le ha interesado conocer el sitio donde se produjo, a pesar de encontrarse cerca (la entrevista se produce en Gerona y sabe que el fusilamiento fue *junto a Banyoles*) e incluso se intuye un cierto sarcasmo en la pregunta y rápida respuesta dirigida al narrador-Cercas (¿*Ha estado usted allí alguna vez? Yo tampoco*). No muestra el menor interés hacia la ropa con la que fue fusilado su padre (*a lo mejor todavía andan por ahí*, l. 11-12). Adopta una postura hasta cierto punto irreverente con lo narrado (*sus ojos se achicaron en una expresión de inteligencia y de malicia infinitas, como los de un niño que reprime la risa*) (l. 21). No sabemos si no se toma en serio la situación, vista con el paso de los años, o si de tanto escucharla ha acabado por quitarle la importancia que tiene, como nos ocurre a todos de jóvenes con las anécdotas que nuestros padres y abuelos nos cuentan. Sin duda, para los oyentes la actitud no es la misma. Ni siquiera sabe (o no quiere referírsele a los que lo escuchan) que su padre se encontró con el padre de los Figueras, que ayudó a sacar de la cárcel a uno de sus hijos. Por supuesto, no puede saber que Joaquim Figueras y Daniel Angelats intentaron tener un encuentro con Mazas en Zaragoza, cuando se encontraban cumpliendo el servicio militar en esta ciudad, encuentro que resultó imposible pues el conserje del hotel no quiso dar el recado al falangista al observar la precariedad de la apariencia de los dos jóvenes. Tampoco nos cuenta si sabe que les prometió escribir un libro sobre ellos. *No creo que volviera a verlos*) (l. 27), se limita a comentar Sánchez Ferlosio.

El **miliciano** o soldado anónimo de Lister que salva a RSM y canta y baila con el fusil *Suspiros de España* (lo sabremos por otras referencias posteriores) realiza también una especie de movimiento de danza (*dio media vuelta y se fue*) (l. 19), que nos va a dejar a todos intrigados pues deseáramos comprender la razón por la que ha decidido salvar la vida de su enemigo, dando lugar a uno de los temas y elementos de cohesión de la novela: “¿*Qué cree usted que pensó?*”, preguntará el personaje-Cercas a Miralles en la tercera parte.

El soldado anónimo grita al otro que se acerca, enunciando la doble negación que salvará la vida del falangista: ¡*Por aquí no hay nadie!* (l. 19).

El miliciano mira a Sánchez Mazas (por dos veces repite el verbo “mirar”: *le miraba* (l. 17), *se quedó mirándole; sin dejar de mirarle* (l. 18). Hay que destacar la importancia de la mirada del miliciano en la recreación que Cercas realiza del fusilamiento en la segunda parte, así como en episodios posteriores cuando crea encontrar a dicho miliciano en el anciano Miralles.

El narrador y personaje **Cercas** tiene, como hemos dicho, aspectos autobiográficos pero otros no. Es quien realmente nos transcribe la narración de Ferlosio pero deja protagonismo al escritor. Sólo intuimos que hace un gesto con la cabeza negando haber estado en el santuario del Collell o nos describe la expresión del famoso novelista en su breve intervención de las líneas 20 y 21. Los lectores sabemos que se trata de 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.

Los dos personajes históricos aparecen sólo mencionados en el fragmento. El dictador **Franco**, que ejerció como jefe supremo del bando sublevado y que ejerció como jefe de Estado en España desde 1939 hasta 1975, es mencionado con la referencia a sus tropas (l. 6) que llegaron a Barcelona.

José Antonio Primo de Rivera fue un abogado y político falangista español, primogénito del dictador Miguel Primo de Rivera y fundador de la Falange Española (partido político español de ideología fascista fundado en 1933). Acusado de conspiración y rebelión militar contra el Gobierno de la Segunda República, fue condenado a muerte y finalmente ejecutado durante los primeros meses de la Guerra Civil Española. Como se indica en el texto, además fue amigo personal de Sánchez Mazas (l. 10).

Los amigos del bosque son los tres hermanos Figueras (Pere y Joaquín) y Angelats, *de un pueblo cercano, Cornellà de Terri* (l. 25), que junto a María Ferré y sus padres acompañan y ayudan a Mazas los días que transcurren entre el fusilamiento y el final de la contienda (*al terminar todo*) referida aquí con un pronombre indefinido con carácter eufemístico. Eran soldados republicanos que desertaron cuando vieron que todo estaba perdido y se escondieron también en el bosque. Resulta curioso que Ferlosio se refiere a ellos en dos ocasiones con el apelativo “*muchachos*”, resaltando su juventud y su carácter humilde. El escritor reconoce que su padre les debía la vida: *no hubiera sobrevivido de no ser porque encontró a unos muchachos...*(l. 24-25); *le protegieron y le alimentaron hasta que llegaron los nacionales* (l. 26). Esta bimembración resulta conmovedora pues todos llegamos a imaginar que el gran ideólogo e intelectual de la falange no disponía de la experiencia necesaria para sobrevivir en el campo mientras que los “*muchachos*”, más habituados al medio rural, se desenvolvían mucho mejor. Por ello Sánchez Mazas les ofrece su ayuda y se la dará posteriormente cuando el padre de los Figueras va a pedírsela. El mismo Angelats, al final de la primera parte de la novela, cuando Cercas va a verlo, utiliza una expresión semejante, afirmando: “*le salvamos la vida*”.

ESPACIO (del fragmento)

La acción se desarrolla en un espacio real: el Bistrot, bar donde Ferlosio y el personaje-Cercas tienen la entrevista.

El resto son espacios reales pero sugeridos por la narración de Ferlosio. Todos ellos topónimos situados en Cataluña (*santuario del Collell, junto a Banyoles, Barcelona, los Pirineos, Cornellà de Terrí*), cerca de la frontera, el lugar de la retirada por donde las tropas republicanas y la población civil huye del avance nacional hacia Francia y de la que se cumple ahora 80 años. Algunos de estos espacios están referidos con adverbios o locuciones adverbiales (*muy cerca de aquí, allí, por aquí*). Otros, con grupos nominales relativos al escondite en el que el miliciano encuentra a Sánchez Mazas (*en el bosque, en un agujero*); otros, al escondite compartido con “*Los amigos del bosque*” (*en el bosque, las masías, un pueblo cercano, en su casa*).

Otras localizaciones espaciales pertenecen a otros acontecimientos de la vida de Sánchez Mazas (Madrid, la embajada de Chile), anteriores al fusilamiento. En julio de 1936, cuando se produjo el levantamiento militar contra la República, buena parte de las embajadas extranjeras acreditadas en Madrid estaban cerradas a causa de las vacaciones de verano y la mayoría de los diplomáticos se abstuvieron de regresar. Una de las pocas excepciones fue la de Chile, que se convirtió en la legación diplomática que más refugiados acogió durante la guerra, hasta una cifra estimada en 4.000.

Chile fue en 1931 uno de los primeros países del mundo en reconocer la República española. La mayoría de los refugiados eran de derechas, aunque también había muchas personas huidas de la propia guerra más que de cualquier tipo de persecución política. La concesión del asilo le causó al embajador importantes problemas con el Gobierno republicano. Con el tiempo, el Ejecutivo acabó aceptando “el hecho”, que no el “derecho”, de asilo para los refugiados. En 1938, cuando ya no se vislumbraba ningún

final rápido de la guerra, se remitió el caso de los asilados españoles en la Embajada de Chile a la Sociedad de las Naciones, con el argumento de que se había acogido a huidos de los dos bandos, como de hecho habría de suceder tras la victoria de las fuerzas franquistas.

TIEMPO (del fragmento)

El tiempo de este fragmento es muy importante puesto que aparecen los dos planos de la novela: la investigación periodística y la historia de España.

Por un lado, el tiempo externo es el verano de 1994, cuando el periodista-Cercas entrevista al escritor Rafael Sánchez Ferlosio, poco después de la muerte del padre del narrador, de la separación de su mujer y de su sentimiento de fracaso como escritor. Este planteamiento temporal contribuye a la impresión de veracidad y “espontaneidad” de las partes 1ª y 3ª de la novela, puesto que nos conduce a un momento cercano al de la edición de la novela, que es la época más cercana a la nuestra, como lectores.

Por otro lado, los numerosos marcadores temporales referidos por Sánchez Ferlosio se refieren a los acontecimientos que tuvieron lugar entre Santa María del Collell y las masías de Cornellà de Terri entre el 25 de enero y el 8 de febrero de 1939.

En la primera parte de la novela el tiempo es lineal, así como en la 3ª. Del mismo modo, lo narrado por Ferlosio respeta la disposición lineal, con algunas excepciones: un salto del tiempo al referirse primero al fusilamiento (l. 1-2: *Fue al final de la guerra*), dando marcha atrás a continuación con la anagnórisis que cuenta el recorrido de su padre tras estallar la guerra (primero en Madrid (*El 18 de julio* (que, como todos sabemos, fue el día en el que se produjo el alzamiento nacional); *más de un año*; *Hacia finales del treinta y siete*), luego intentando huir hacia Francia por Barcelona) (l. 3-7). Vuelve a contar pormenores del fusilamiento (l. 7-19) y Ferlosio es consciente de la importancia del suspense de dicha escena, con lo cual los marcadores temporales que distribuyen diálogos y acontecimientos se hacen más frecuentes (*en algún momento, entonces, unos segundos, luego*). Después de hacer una pausa, nos narra los *varios días* que permanece en el bosque con sus amigos (l. 22-29) *hasta que llegaron los nacionales*. El uso del pretérito imperfecto de subjuntivo: *No creo que volviera* deja abierta la posibilidad de dicha duda. Ferlosio no lo sabe pero nosotros sí. Sánchez Mazas y el padre de los Figueras se reencontraron un mes después de acabar la guerra, a finales de abril de 1939. Este encuentro se narra en la segunda parte del libro, cuando el padre de los Figueras acude a ver a RSM, Consejero nacional de de Falange, a su despacho, para pedirle ayuda para su hijo Pere.

La vuelta al tiempo pasado pero más cercano al actual: aquel en el que Ferlosio es niño o joven y su padre le cuenta el acontecimiento quizás más importante de su vida, está acompañado de locuciones o adverbios temporales que dan sensación de continuidad: *más de una vez, siempre* (l. 28-29)

ANÁLISIS DE LA FORMA EN RELACIÓN CON EL FONDO

Comienza el fragmento con un largo diálogo, incluso podríamos decir monólogo, por parte de Sánchez Ferlosio donde el pronombre “lo” sustituye a su padre (el lector ya sabe de quién está hablando, aunque la confirmación no se da hasta la línea 11), y el verbo en 3ª persona del plural con cierto valor impersonal (*lo fusilaron*). Así aparece en el texto en más ocasiones. Cuando Ferlosio se refiere a los milicianos o republicanos lo hace veces de forma “impersonal”: *lo detuvieron en Barcelona* (l. 6); *se llevaron al Collell* (l. 6-7); *lo fusilaron* (l. 7); *supieran que estaban fusilando* (l. 9). Sin embargo, se refiere al otro bando como las tropas de Franco, los franquistas, los nacionales,...

La presencia del receptor de dicho diálogo sólo se hace notar por la intervención (*Me miró*) y por la pregunta: *¿Ha estado usted allí alguna vez?*, con la consiguiente respuesta gestual negativa de Cercas-personaje y la reanudación de la narración: *Yo tampoco, pero sé que....* Como es habitual en la novela, para las partes dialogadas se escoge a veces la tipografía convencional (diálogo con guión en la

líneas 1 y 22) y otras veces se incluyen en el párrafo sin distinciones tipográficas. Sólo introducidas por un verbo *dicendi*, las comillas y las interrogaciones o exclamaciones:

...Entonces se oyó un grito: “¿Está por ahí?”(l. 17)

...gritó: “¡Por aquí no hay nadie!” (l. 18-19).

El presente fragmento comparte la aparente sencillez de las partes 1ª y 3ª de la novela. El estilo de estas partes, muy ágil, con algunas frases cortas (*Yo tampoco,...*; *Allí lo fusilaron....Fue al final de la guerra....*) aumenta el suspense, el interés de los interlocutores y aporta a la escena un carácter cinematográfico. La historia está contada sin apenas subordinación, para aumentar la agilidad.

El registro es familiar y sencillo, con campos semánticos relativos a la guerra (*fusilaron, guerra, tropas, los republicanos, balas, disparos, milicianos, los franquistas, los nacionales*); a localizaciones espaciales (*santuario, embajada de Chile, ciudad, frontera, casa, bosque, masías, pueblo*) y numerosos topónimos (*Madrid, Collell, Banyoles, Madrid, Francia, Barcelona, los Pirineos, Cornellá de Terri*) que concretan la información. Como muestra del acontecimiento objeto de la narración de Ferlosio, numerosas derivaciones o políptoton: *Lo fusilaron muy cerca* (l.1); *Allí lo fusilaron. Fue un fusilamiento* (l. 7); *estaban fusilando* (l. 9; *el pantalón con que lo fusilaron* (l. 11). Especialmente interesante es el uso del campo semántico de los sentidos en el momento concreto en el que Ferlosio se refiere al episodio del fusilamiento. Así encontramos el tacto: *sólo rozaron*; el oído: *oía los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos; mi padre oyó un ruido de ramas; entonces se oyó un grito; gritó*; la vista: *vio a un miliciano que le miraba; el miliciano se quedó mirando; sin dejar de mirarle*. Ya nos hemos referido con anterioridad a la importancia dada en el libro a la mirada del miliciano, mirada que guarda la razón por la que salvó la vida de Sánchez Mazas. No olvidemos destacar el uso del sustantivo “zamarra”, que se refiere a una prenda rústica de abrigo, que cubre el cuerpo hasta medio muslo y hecha con lana. Dicho apelativo era muy utilizado en la época de la guerra civil y posguerra, pero sin duda estaba desfasado en 1994, cuando se lleva a cabo la escena. Todas estas características llaman nuestra atención para hacernos ver que lo aparentemente sencillo no lo es tanto. Esto podría darnos la clave que nos indicaría que lo que estamos leyendo como la transcripción de una conversación no la transcribe literalmente. Así lo confiesa Cercas en la digresión metaliteraria realizada tras este fragmento. Recordemos que estamos ante una novela, un relato de ficción, en el que Cercas, el autor, va a intercalar toques de lengua oral, con preguntas, saltos temporales e incluso algún elemento gestual que el lector va a adivinar.

A pesar de la falta de interacción activa del receptor de dicha entrevista, habría que destacar su registro conversacional pero respetuoso (uso de *usted*). Bastantes frases hechas de uso coloquial se intercalan en el relato de los hechos: *la guerra ya estaba perdida* (l. 8) (destacar el valor premonitorio o futuro del pretérito imperfecto); *los republicanos huían en desbandada* (l. 8) (con cierto carácter animalizador hiperbólico); *por más señas* (l. 10); *muchas veces, a lo mejor* (l. 11); *les pisaban los talones* (l. 15) (metáfora lexicalizada); *se dio la vuelta* (l. 15). Destaquemos asimismo el uso del leísmo, que como sabemos es característico de Castilla, a pesar de que Sánchez Ferlosio naciera en Roma (donde trabajaba su padre en aquel momento como corresponsal de ABC) y haya vivido gran parte de su vida en Extremadura (*mirándole, sin dejar de mirarle, le protegieron, le alimentaron, siempre les llamaba*). No olvidemos, no obstante, que el narrador lo describe al comienzo de la novela, tras su encuentro en el Bistrot, con “ *un físico en el que inextricablemente se mezclaban el aire de un aristócrata castellano avergonzado de serlo y el de un viejo guerrero oriental*”.

Pero no olvidemos que el emisor de dicho diálogo es nada menos que el escritor de *El Jarama*, por lo que dicho registro conversacional contrasta con un estilo más formal y literario con el que narra los acontecimientos: *El 18 de julio le había sorprendido en Madrid* (l. 2-3); *él aprovechó la confusión del momento* (l. 13). El uso de conectores para introducir las oraciones: *pero, donde, sin embargo, cuando, porque, así que,...*es determinante de un uso de la lengua fruto de la reflexión. El acontecimiento es

narrado con una intención literaria, aparentemente sencilla, donde se utiliza juegos de palabras con políptoton (*lo buscaban sabiendo que no podían perder mucho tiempo buscándolo* (l. 14-15).

También Cercas-narrador, en el breve espacio en el que participa, alterna un estilo más coloquial (*se achicaron*) con otro más literario, con la bimembración de sustantivos abstractos (*expresión de inteligencia y de malicia infinitas*) y un símil (*como los de un niño que reprime la risa*).

La información es precisa y gramaticalmente viene dada por oraciones sustantivas: *no creo que supieran que estaban fusilando...* (l. 9); *sabiendo que no podían perder* (l. 15); oraciones adjetivas: *el pantalón con que lo fusilaron* (l. 11); *los milicianos que lo buscaban*; *unos muchachos que le protegieron* (l. 25-26); complementos del nombre: *uno de los fundadores de Falange, amigo personal de José Antonio Primo de Rivera, los ladridos de los perros, las voces de los milicianos,...* En el texto abundan los sustantivos y los verbos, sin pararse en descripción ni en profusión de adjetivos.

Podemos constatar que, como es habitual en el estilo de Cercas, hay estructuras trimembres polisindéticas que contribuyen a alargar el sentimiento de angustia del fugado (*los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos*); estructuras paralelísticas disyuntivas con cierto valor antitético (*alimentándose de lo que encontraba o de lo que le daban en las masías*) (l. 22-23); *se llamaba o se llama* (l. 25); repeticiones de palabras: las referencias a la mirada, al fusilamiento (a los que ya nos hemos referido), a los muchachos,...

CONCLUSIÓN

Nos encontramos ante un texto y un momento clave para la novela que Cercas va a escribir, aunque todavía no tenga conciencia de ello. Se trata de la primera vez en la que tendremos conocimiento del fusilamiento, que tantas veces será narrado con posterioridad. Además, con un guiño metaliterario por parte del autor, no es ni más ni menos que el reconocido escritor Rafael Sánchez Ferlosio quien nos va a contar el hecho. Por ello el relato consta de una estructura clásica, con una introducción en la que hace mención del fusilamiento de su padre (para captar la atención de los oyentes-lectores), un desarrollo profuso de los hechos y una conclusión que nos remite a “Los amigos del bosque” y que va a dejar la puerta abierta a la investigación de Cercas-personaje.

Como hemos dicho, el valor del texto estriba en la gran cantidad de información temporal y espacial que ofrece, en la concentración de los personajes más representativos de la novela y en el estilo de aparente sencillez (con recursos como el paralelismo y la repetición léxica) con el que interviene el narrador. Recordemos que este estilo poco aparente pero muy efectivo es característico de toda la novelística de Javier Cercas. Y de ahí que sea uno de los escritores actuales españoles más leídos.

Soldados de Salamina supone, como sabemos, un homenaje a los represaliados y a los perdedores de la guerra. Inicia la búsqueda de ese miliciano anónimo, que Cercas pretenderá encontrar en la persona de Miralles, que realizó el acto heroico de no matar al enemigo cuando lo tenía a mano. A un enemigo que formó parte, más o menos activamente, de los que durante casi 40 años se dedicaron a aniquilar las libertades de un pueblo y en especial de aquellos que combatieron en el bando contrario.

Eugenia Fernández Berrocal (SIE de Grenoble).

ANEXO. Textos propuestos para la convocatoria 2019

(Los comentarios de los textos nº 5, 6, 7 y 8 no aparecen en esta guía por haber sido elaborados en otro grupo de trabajo).

1. **“Un fuerte portazo”.** Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).
2. **“DOÑA DOLORES: Claro, como tú crees que esto está acabando...”.** Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).
3. **“No hay muchos blanquiñosos en el colegio [...]”.** Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).
4. **“Lo raro, pensó, Alberto [...]”.** Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).
5. **“En el nombre de hoy”.** Jaime Gil de Biedma: *Moralidades* (1966).
6. **“Garcilaso 1991”.** Luis García Montero: *Habitaciones separadas* (1994).
7. **“Poema 15”.** Pablo Neruda: *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* (1924).
8. **“Los niños del móvil”.** Manuel Rivas: *El País Semanal*, 24 de enero de 2016.
9. **“Es expresivo y cambiante el lenguaje de las campanas [...]”.** Miguel Delibes: *El camino* (1950).
10. **“El poder de un hombre cuyos ojos bastaban [...]”.** Miguel Delibes: *El camino* (1950).
11. **“Bolaño recordó entonces [...]”.** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).
12. **“–Lo fusilaron muy cerca de aquí [...]”.** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

– 1 –

(Un fuerte portazo)

VOZ DE LUIS.- ¡Se han sublevado los militares!

(Entran en el comedor; muy precipitados, muy agitados, LUIS y PABLO).

LUIS.- ¡En África! ¡Lo hemos oído decir en el café de la esquina! (Va a conectar la radio)

5 PABLO.- ¡Así estaba el café, así! (Hace un gesto de apiñamiento con los dedos).

MANOLITA.- ¿Y qué hacíais vosotros en el café?

LUIS.- Lo hemos oído desde fuera, chivata.

(En la radio suena música. Llega DOÑA DOLORES al comedor.)

DOÑA DOLORES.- Pero ¿qué pasa? ¿Qué jaleo es éste? ¡Baja esa radio!

10 LUIS.- Si es que seguramente darán noticias, mamá.

DOÑA DOLORES.- ¿Qué noticias?

LUIS.- Dicen que se han sublevado los militares.

DOÑA DOLORES.- ¡Dios Santo!

PABLO.- Hay guerra.

15 LUIS.- No, esto no es guerra. Es un golpe de Estado.

DOÑA DOLORES.- ¿Y eso qué es, Luisito?

LUIS.- No sé explicártelo, mamá. Pero no es guerra.

DOÑA DOLORES.- ¿Y tu padre? ¿Se habrá enterado ya tu padre?

LUIS.- Claro que se habrá enterado.

20 DOÑA DOLORES.- Si no, habría que bajar al taller del escultor y llamarle por teléfono.

LUIS.- Calla, mamá, calla. Dan noticias.

LOCUTOR DE LA RADIO.- ...una parte del Ejército de Marruecos se ha levantado en armas contra la República. Nadie, absolutamente nadie, se ha sumado en la Península a este empeño...

(Ha sonado el ruido de la puerta. Llega DON LUIS. DOÑA DOLORES se abalanza a él)

25 DON LUIS.- ¿Qué? ¿Ya lo sabéis?

(Sigue hablando, en un segundo plano, el LOCUTOR DE LA RADIO.)

DOÑA DOLORES.- ¡Has venido, Luis, has venido!

DON LUIS.- Claro. Los he largado a todos de la oficina. Quien más, quien menos, quieren estar pegados a la radio. O irse a la Casa del Pueblo, a sus partidos... Y allí, para cuatro gatos que

30 somos...

DOÑA DOLORES.- ¿Y tu jefe? ¿Qué dice tu jefe? ¿No lo tomará a mal?

DON LUIS.- ¿El marquesito? He querido preguntarle lo que hacíamos, pero no se le encuentra. Parece que se han sublevado en Zaragoza, en Oviedo y en La Coruña.

PABLO.- ¿En La Coruña también?

35 MANOLITA.- La radio acaba de decir que en la Península no ha pasado nada.

DON LUIS.- Bueno, todo son rumores.

LUIS.- Escucha, papá, escucha.

LOCUTOR DE LA RADIO.- ... y heroicos núcleos de elementos leales resisten a los sediciosos en las plazas del Protectorado. El Gobierno de la República domina la situación. Última hora:

40 Todas las fuerzas de la Península mantienen una absoluta adhesión al gobierno. La escuadra ha zarpado de Cartagena hacia los puertos africanos y pronto logrará establecer la tranquilidad.

PABLO.- No han dicho nada de La Coruña.

DON LUIS.- No.

45 PABLO.- Es que allí están mis padres. Se fueron ayer de veraneo con mis hermanos. Tenemos allí unos primos.

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

— 2 —

DOÑA DOLORES: Claro, como tú crees que esto está acabando...

ANSELMO: Que está acabando y que todo va a ser distinto. Distinto y mucho mejor que antes. Vendrá la paz, pero una paz cojonuda y para mucho tiempo. Ya no nos cargaremos a nadie; sólo al que no quiera trabajar, al que escurra el bulto; a ése sí. Se terminó ya lo de los explotadores y los explotados. (A LUIS.) Tú ya trabajas, ¿no?

DON LUIS: En cuanto cumpla los dieciséis va a entrar en la oficina conmigo.

DOÑA DOLORES: Ahora para andar por la calle hace falta la carta de trabajo.

ANSELMO: Natural. Ya habrá tiempo, cuando la sociedad libertaria esté en marcha, de trabajar lo menos posible, que ese es el ideal.

10 MANOLITA: ¿Ah, sí?

ANSELMO: Anda ésta, pues claro. Primero, a crear riqueza; y luego, a disfrutarla. Que trabajen las máquinas. Los sindicatos lo van a industrializar todo. La jornada de trabajo, cada vez más corta; y la gente, al campo, al cine o a donde sea, a divertirse con los críos... Con los críos y con las gachís... Pero sin hostias de matrimonio, ni de familia, ni documentos, ni juez, ni cura... Amor libre, señor, amor libre... Libertad en todo: en el trabajo, en el amor, en vivir donde te salga de los cojones... ¿Que te gusta Madrid? Pues Madrid. ¿Que te gusta la montaña? Pues la montaña.

15 LUIS: ¿Y al que le guste irse al extranjero?

ANSELMO: Pues al extranjero. ¿Qué coño importa eso? ¡Las fronteras a tomar por el culo! ¿Tú crees que el ejemplo de España no va a cundir? Claro que va a cundir: la sociedad libertaria será una sociedad internacional y cada trabajador trabajará donde le apetezca. Y en lo otro, ya te digo, Manolita, se acabó esa vergüenza que habéis pasado siempre las mujeres. Os acostáis con el que os guste.

PABLO: ¿Y el que no guste...? (No le sale la voz, carraspea antes de seguir.)

ANSELMO: ¿Qué?

25 PABLO: ¿El que no guste a las mujeres?

ANSELMO: Siempre hay un roto para un descosido. Pero, ya os digo, nada de eso de los hombres y las mujeres es pecado. Se acabó el pecado, joder. Únicamente hay que respetar, eso sí, el mutuo acuerdo entre la pareja. Que uno se quiere largar, pues se larga. Pero nada de cargarse a la chica a navajazos. Cada uno a su aire. Y en la propiedad, ni tuyo ni mío. Los mismos trabajadores organizan la distribución de los frutos del trabajo, y ya está. Y la educación, igual para todos, eso por descontado. Tendrás todos los libros que quieras, Luis, para que sigas con tu manía. Y para que enseñes a los demás trabajadores, que ahí está la madre del cordero.

DOÑA DOLORES: ¿Y de verdad tú crees que será pronto todo eso que dices?

ANSELMO: Pero, tía Dolores, si está a la vuelta de la esquina. Bueno, si nos dejan.

35 DON LUIS: ¿No dices que esto se ha acabado?

ANSELMO: Sí, pero quedan los chinos.

DOÑA DOLORES: ¿También van a entrar los chinos en esta guerra?

DON LUIS: Mujer, ellos llaman chinos a los comunistas.

DOÑA DOLORES: Ah, no lo sabía.

40 LUIS: Yo tampoco.

ANSELMO: Yo les comprendo, ¿eh?, les comprendo, sé por dónde van con la táctica y la oportunidad y todo eso. Lo que pasa es que están equivocados. Un estado fuerte, un estado fuerte... ¿y a mí qué más me da que me haga la puñeta el cacique o que me la haga el Estado? Yo lo que quiero es que no me hagan la puñeta. (Ha echado una mirada al reloj.) Y me largo, que me están esperando a la puerta de Chicote.

(Se levantan todos y le van despidiendo pisándose las frases unos a otros.)

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

– 3 –

[...] No hay muchos blanquiñosos¹ en el colegio, el poeta es uno de los más pasables. A los otros los tienen acomplejados, zafa, zafa, blanquiñoso mierdoso, cuidado que los cholos te hagan miau. Sólo hay dos en la sección, y Arróspide tampoco es mala gente, un terrible chancón², tres años seguidos de brigadier, vaya cráneo. Una vez vi a Arróspide en la calle, en un carrazo rojo y tenía
 5 camisita amarilla, se me salió la lengua al verlo tan bien vestido, caracho³, éste es un blanquiñoso de mucho vento⁴, debe vivir en Miraflores. Raro que los dos blanquiñosos de la sección ni se hablen, nunca han sido patas el poeta y Arróspide, cada uno por su lado, ¿tendrán miedo que uno denuncie al otro de cosas de blanquiñosos? Si yo tuviera vento y un carrazo rojo no hubiera entrado al colegio militar ni de a cañones. ¿Qué les aprovecha tener plata si aquí andan tan
 10 fregados como cualquiera? Una vez el Rulos le dijo al poeta: “¿Y qué haces aquí? Deberías estar en un colegio de curas”. El Rulos siempre se preocupa por el poeta, a lo mejor le tiene envidia y en el fondo le gustaría ser un poeta como él. Hoy me dijo: “¿Te has fijado que el poeta se ha vuelto medio idiota?”. Es la pura verdad. No es que haga cosas de idiotas, lo raro es que no hace nada. Se está todo el día tirado en la cama, haciéndose el dormido o durmiendo de veras. El Rulos
 15 por probarlo se le acercó a pedirle una novelita y él le dijo: “Ya no hago novelitas, déjame tranquilo”. Tampoco sé que haya escrito cartas, antes buscaba clientes como loco, puede que ahora le sobre la plata. En las mañanas, cuando nos levantamos, el poeta ya está en la fila. Martes, miércoles, jueves, hoy en la mañana, siempre el primero en el patio, con su cara larga y mirando sabe Dios qué cosa, soñando con los ojos abiertos. Y los de su mesa dicen que no come. “El poeta
 20 está malogrado de pena”, le contó Vallano a Mendoza, “deja más de la mitad de su comida y no la vende, le importa un pito que la coja cualquiera, y se la pasa sin hablar.” Lo ha demolido la muerte de su yunta⁵. Los blanquiñosos son pura pinta, cara de hombre y alma de mujer, les falta temple; éste se ha quedado enfermo, es el que más ha sentido la muerte del, de Arana.

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

¹ blanquiñoso: blancuzco, tirando a blanco (despectivo).

² chancón: empollón.

³ caracho: caramba.

⁴ vento: dinero.

⁵ yunta: amigo, compinche.

«Lo raro, pensó Alberto, es que tampoco le habla al Boa. Me explico que ya no se junte con el Rulos, que ese día se corrió, pero el Boa sacó la cara, se hizo machucar¹ por él. Es un malagradecido.» Además, la sección también parecía haber olvidado la intervención del Boa. Hablaban con él, le hacían bromas como antes, le pasaban las colillas cuando se fumaba en grupo.

5 «Lo raro, pensó Alberto, es que nadie se puso de acuerdo para hacerle hielo. Y ha sido mejor que si se hubieran puesto de acuerdo.» Ese día, Alberto lo había observado desde lejos, durante el recreo. El Jaguar abandonó el patio de las aulas y estuvo caminando por el descampado, con las manos en los bolsillos, pateando piedrecitas. El Boa se le acercó y se puso a caminar a su lado. Sin duda, discutieron: el Boa movía la cabeza y agitaba los puños. Luego se alejó. En el segundo
10 recreo, el Jaguar hizo lo mismo. Esta vez se le acercó el Rulos, pero apenas estuvo a su alcance, el Jaguar le dio un empujón y el Rulos volvió a las aulas, ruborizado. En las clases, los cadetes hablaban, se insultaban, se escupían, se bombardeaban con proyectiles de papel, interrumpían a los profesores imitando relinchos, bufidos, gruñidos, maullidos, ladridos: la vida era otra vez normal. Pero todos sabían que entre ellos había un exiliado. Los brazos cruzados sobre la carpeta,
15 los ojos azules clavados en el pizarrón, el Jaguar pasaba las horas de clase sin abrir la boca, ni tomar un apunte, ni volver la cabeza hacia un compañero. «Parece que fuera él quien nos hace hielo, pensaba Alberto, él quien estuviera castigando a la sección.» Desde ese día, Alberto esperaba que el Jaguar viniera a pedirle explicaciones, lo obligara a revelar a los demás lo ocurrido. Incluso, había pensado en todo lo que diría a la sección para justificar su denuncia. Pero
20 el Jaguar lo ignoraba, igual que a los otros. Entonces, Alberto supuso que el Jaguar preparaba una venganza ejemplar.

Se levantó y salió de la cuadra. El patio estaba lleno de cadetes. Era la hora ambigua, indecisa, en que la tarde y la noche se equilibran y como neutralizan. Una media sombra destrozaba la perspectiva de las cuadras, respetaba los perfiles de los cadetes envueltos en sus
25 gruesos sacones, pero borraba sus facciones, igualaba en un color ceniza el patio que era gris claro, los muros, la pista de desfile casi blanca y el descampado desierto. La claridad hipócrita falsificaba también el movimiento y el ruido: todos parecían andar más de prisa o más despacio en la luz moribunda y hablar entre dientes, murmurar o chillar y cuando dos cuerpos se juntaban, parecían acariciarse, pelear. Alberto avanzó hacia el descampado, subiéndose el cuello del sacón.
30 No percibía el ruido de las olas, el mar debía estar en calma. Cuando encontraba un cuerpo extendido en la hierba, preguntaba: «¿Jaguar?». No le contestaban o lo insultaban: «no soy el Jaguar pero si buscas un garrote, aquí tengo uno. Camán». Fue hasta el baño de las aulas. En el umbral del recinto sumido en tinieblas —sobre los excusados brillaban algunos puntos rojos— gritó: «¡Jaguar!» Nadie respondió, pero comprendió que todos lo miraban: las candelas se habían
35 inmovilizado. Regresó al descampado y se dirigió hacia los excusados vecinos a «La Perlita»: nadie los utilizaba de noche porque pululaban las ratas. Desde la puerta vio un punto luminoso y una silueta.

—¿Jaguar?

—¿Qué hay?

¹ machucar: maltratar, golpear.

40 Alberto entró y encendió un fósforo. El Jaguar estaba de pie, se arreglaba la correa; no había nadie más. Arrojó el fósforo carbonizado.

—Quiero hablar contigo.

—No tenemos nada que hablar —dijo el Jaguar—. Lárgate.

—¿Por qué no les has dicho que fui yo el que los acusó a Gamboa?

45 El Jaguar rió con su risa despectiva y sin alegría que Alberto no había vuelto a oír desde antes de todo lo ocurrido. En la oscuridad, oyó una carrera de vertiginosos pies minúsculos. «Su risa asusta a las ratas», pensó.

—¿Crees que todos son como tú? —dijo el Jaguar—. Te equivocas. Yo no soy un soplón ni converso con soplones. Sal de aquí.

50 —¿Vas a dejar que sigan creyendo que fuiste tú? —Alberto se descubrió hablando con respeto, casi cordialmente—. ¿Por qué?

—Yo les enseñé a ser hombres a todos éstos —dijo el Jaguar—. ¿Crees que me importan? Por mí, pueden irse a la mierda todos. No me interesa lo que piensen. Y tú tampoco. Lárgate.

55 —Jaguar —dijo Alberto—. Te vine a buscar para decirte que siento lo que ha pasado. Lo siento mucho.

—¿Vas a ponerte a llorar? —dijo el Jaguar—. Mejor no vuelvas a dirigirme la palabra. Ya te he dicho que no quiero saber nada contigo.

—No te pongas en ese plan —dijo Alberto—. Quiero ser tu amigo. Yo les diré que no fuiste tú, sino yo. Seamos amigos.

60 —No quiero ser tu amigo —dijo el Jaguar—. Eres un pobre soplón y me das vómitos. Fuera de aquí.

Esta vez, Alberto obedeció. No volvió a la cuadra. Estuvo tendido en la hierba del descampado, hasta que tocaron el silbato para ir al comedor.

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

– 5 –

EN EL NOMBRE DE HOY

En el nombre de hoy, veintiséis
 de abril y mil novecientos
 cincuenta y nueve, domingo
 de nubes con sol, a las tres
 5 –según sentencia del tiempo–
 de la tarde en que doy principio
 a este ejercicio en pronombre primero
 del singular, indicativo,
 y asimismo en el nombre del pájaro
 10 y de la espuma del almendro,
 del mundo, en fin, que habitamos,
 voy a deciros lo que entiendo.
 Pero antes de ir adelante
 desde esta página quiero
 15 enviar un saludo a mis padres,
 que no me estarán leyendo.
 Para ti, que no te nombro,
 amor mío –y ahora hablo en serio-,
 para ti, sol de los días
 20 y noches, maravilloso
 gran premio de mi vida,
 de toda la vida, qué puedo
 decir, ni qué quieres que escriba
 a la puerta de estos versos?
 25 Finalmente a los amigos,
 compañeros de viaje,
 y sobre todos ellos
 a vosotros, Carlos, Ángel,
 Alfonso y Pepe, Gabriel
 30 y Gabriel, Pepe (Caballero)
 y a mi sobrino Miguel,
 Joseagustín y Blas de Otero,
 a vosotros pecadores
 como yo, que me avergüenzo
 35 de los palos que no me han dado,
 señoritos de nacimiento
 por mala conciencia escritores
 de poesía social,
 dedico también un recuerdo,
 40 y a la afición en general.

Jaime Gil de Biedma: *Moralidades* (1966).

— 6 —

Garcilaso 1991

Mi alma os ha cortado a su medida,
dice ahora el poema,
con palabras que fueron escritas en un tiempo
de amores cortesanos.

5 Y en esta habitación del siglo XX,
muy a finales ya,
preparando la clase de mañana,
regresan las palabras sin rumor de caballos,
sin vestidos de corte,
10 sin palacios.
Junto a Bagdad herido por el fuego,
mi alma te ha cortado a su medida.

15 Todo cesa de pronto y te imagino
en la ciudad, tu coche, tus vaqueros,
la ley de tus edades,
y tengo miedo de quererte en falso¹,
porque no sé vivir sino en la apuesta,
abrasado por llamas que arden sin quemarnos
y que son realidad,
20 aunque los ojos miren la distancia
en los televisores.

A través de los siglos,
saltando por encima de todas las catástrofes,
por encima de títulos y fechas,
25 las palabras retornan al mundo de los seres vivos,
preguntan por su casa.

Ya sé que no es eterna la poesía,
pero sabe cambiar junto a nosotros,
aparecer vestida con vaqueros,
30 apoyarse en el hombre que se inventa un amor
y que sufre de amor
cuando está solo.

Luis García Montero: Habitaciones separadas (1994).

¹En falso: sin estar seguro

– 7 –

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.

10 Me gustas cuando callas y estás como distante.
 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.

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

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

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

SECTION ESPAGNOLE

ÉPREUVE ORALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE

DURÉE : 30 minutes

— 8 —

Estamos 'empantallados' hasta las cejas y no sabemos cuánto de progreso y cuánto de pesadilla nos espera

5 El titular de la noticia local dice: Un menor agrade a sus padres por no comprarle de regalo un móvil. Los detalles son deprimentes. El muchacho, de 16 años, en su furia, ha destrozado cuadros, muebles y enseres de la casa. La policía lo lleva detenido. La familia, lo sabemos, es un lugar de afecto, pero también un campo de batalla. En ocasiones, el peor, el más doloroso. Caen las vigas del cielo cuando se levanta la mano contra la propia madre. Eso inquieta siempre, pero también, en este caso, es perturbador el porqué la mirada ha elegido enfocar esa noticia entre muchas otras: el móvil es un móvil. Podría haber sido otra cosa, pero
10 sabemos que ese móvil del móvil tiene algo especial. Es un aparato y, a la vez, un instrumento mágico. Nos arroja de bruces en la incertidumbre: estamos empantallados hasta las cejas y no sabemos cuánto de progreso y cuánto de pesadilla nos espera. Cuánto hay de carrera y de escapada en esta fascinación colectiva. Con el smartphone tenemos en la mano, por fin, la sensación de poseer la vara mágica de los cuentos.

15 Sin llegar a un extremo violento, ¿cuántas broncas no habrá habido, no hay cada día, por la posesión infantil de ese rey indiscutible? Sí, es inquietante, pero no tan sorprendente, pensar ahora en la imagen del adolescente enrabiado, fuera de sí, por pertenecer, en nuestro “primer mundo”, a ese grupo marginal de los desposeídos del poder mágico. En el nuevo medio ambiente virtual, no tener un móvil, no estar metido en la pantalla, no estar en la carrera en las aplicaciones, eso sí que es pobreza. En la sociedad empantallada, con televisión, móvil, tableta, ordenador, ¿quién quiere ser pobre virtual?

20 El infantil ya no es un mercado potencial, es el gran caladero. En ese “primer mundo”, según Ofcom, casi un 90% de menores de 15 años tiene acceso a un móvil. En España, cerca del 30% de niñas y niños de 10 años. En poco tiempo, serán una excepción los
25 adolescentes desmovilizados. Tal vez surja en el futuro algún movimiento de rechazo, de objetores del móvil. Conozco algunos jóvenes que ya lo son, esa ironía de Rebeldes sin Móvil. Pero la expansión es fulgurante, sin apenas límite. No tardarán en ser usuarios todos los niños incunables. Dicho en el sentido de la greguería de Ramón Gómez de la Serna sobre los libros incunables: los que no se pueden leer en la cuna.

30 La familia, lo sabemos, es un lugar de afecto, pero también un campo de batalla. En ocasiones, el peor, el más doloroso.

35 El caso del chaval enfurecido es noticia no solo por su actitud. Detrás del suceso está la historia real de la brecha virtual. La madre, entre sollozos, explicó que quería pero no podía comprarle el móvil por carecer de recursos. La gran brecha divide al planeta: la pobreza real y la virtual tienden a fundirse. Hubo un tiempo, en la época de flâneur (el maravilloso oficio de andar curioseando) de Charles Baudelaire, en que se puso de moda en París pasear con una tortuga de mascota. Ahora el móvil ha engullido a la mascota y al paseante. Es él el que marca el ritmo. El poder se mide por la velocidad de actualización y acumulación de aplicaciones.

40 La principal explicación que dan la mayoría de los padres para comprar o facilitar el smartphone a niños de 10 años o menos es la de incrementar su seguridad. No es una razón nimia. A lo largo de la historia, gran parte de los avances tecnológicos derivan de ese afán. Fíjense en la cerrajería, esa vanguardia en constante innovación. Pero también sabemos que hay seguridades muy inseguras. Aumentan los pequeños que sufren nomofobia: la angustia de estar sin móvil y no saber qué hacer. Creo que argumentan mejor los padres que facilitan esa
45 tecnología a los menores con la intención de aprender de ellos. Es tener un máster en casa.

SECTION ESPAGNOLE

ÉPREUVE ORALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE

DURÉE : 20 minutes

Niñas y niños tienen en las manos una vara mágica, conectada a sus neuronas y a las yemas de los dedos. La mayoría de los adultos lo que tenemos es un cacharro con el que pelearnos con más o menos torpeza.

50 El problema es el fetichismo, compartido por muchos mayores y menores. Esa falacia de asociar empantallamiento con conocimiento. Hay comunidades donde se ha recortado en recursos educativos y que luego alardean de iniciativas “innovadoras” consistentes en repartir gratis tabletas al alumnado. La escuela debería ser declarada espacio libre de empantallamiento. El lugar donde se aprende a leer en sonda de profundidad y no en fragmentos superficiales.

55 En Tailandia, frente al último golpe de Estado militar, muchos jóvenes se manifestaron en protesta. Utilizaron los móviles para reunirse. Pero lo que de verdad desconcertó a los nuevos dictadores fue que enarbolaran libros, ejemplares de la novela 1984, de George Orwell. Eso sí que es un “terminal inteligente”.

Manuel Rivas: “Los niños del móvil”, El País Semanal, 24/01/2016

SECTION ESPAGNOLE

ÉPREUVE ORALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE

DURÉE : 30 minutes

— 9 —

Es expresivo y cambiante el lenguaje de las campanas; su vibración es capaz de acentos hondos y graves y livianos y agudos y sombríos. Nunca las campanas dicen lo mismo. Y nunca lo que dicen lo dicen de la misma manera.

Daniel, el Mochuelo, acostumbraba a dar forma a su corazón por el tañido de las 5 campanas. Sabía que el repique¹ del día de la Patrona sonaba a cohetes y a júbilo y a estupor desproporcionado e irreflexivo. El corazón se le redondeaba, entonces, a impulsos de un sentimiento de alegría completo y armónico. Al concluir los bombardeos, durante la guerra, las campanas también repicaban alegres, mas con un deje de reserva, precavido y reticente. Había que tener cuidado. Otras veces, los tañidos eran sordos, opacos, oscuros y huecos como el día que 10 enterraron a Germán, el Tiñoso, por ejemplo. Todo el valle, entonces, se llenaba hasta impregnarse de los tañidos sordos, opacos, oscuros y huecos de las campanas parroquiales. Y el frío de sus vibraciones pasaba a los estratos de la tierra y a las raíces de las plantas y a la médula de los huesos de los hombres y al corazón de los niños. Y el corazón de Daniel, el Mochuelo, se tornaba mollar² y maleable —blando como el plomo derretido— bajo el solemne tañer de las 15 campanas.

Estaba lloviznando y tras don José, revestido de sobrepelliz y estola, caminaban los cuatro hijos mayores del zapatero, el féretro en hombros, con Germán, el Tiñoso, y el tordo dentro. A continuación marchaba el zapatero con el resto de sus familiares, y detrás, casi todos los hombres y las mujeres y los niños del pueblo con rostros compungidos, notando en sus vísceras las 20 resonancias de las campanas, vibrando en una modulación lenta y cadenciosa. Daniel, el Mochuelo, sentía aquel día las campanas de una manera especial. Se le antojaba que él era como uno de los insectos que coleccionaba en una caja el cura de La Cullera. Se diría que, lo mismo que aquellos animalitos, cada campanada era como una aguja afiladísima que le atravesaba una zona vital de su ser. Pensaba en Germán, el Tiñoso, y pensaba en él mismo, en los nuevos rumbos 25 que a su vida imprimían las circunstancias. Le dolía que los hechos pasasen con esa facilidad a ser recuerdos; notar la sensación de que nada, nada de lo pasado, podría reproducirse. Era aquella una sensación angustiada de dependencia y sujeción. Le ponía nervioso la imposibilidad de dar marcha atrás en el reloj del tiempo y resignarse a saber que nadie volvería a hablarle, con la precisión y el conocimiento con que el Tiñoso lo hacía, de los rendajos y las perdices y los 30 martines pescadores y las pollas de agua. Había de avenirse a no volver a oír jamás la voz de Germán, el Tiñoso; a admitir como un suceso vulgar y cotidiano que los huesos del Tiñoso se transformasen en cenizas junto a los huesos de un tordo; que los gusanos agujereasen ambos cuerpos simultáneamente, sin predilecciones ni postergaciones³.

Miguel Delibes: El camino (1950).

¹ Repique: sonido repetido y continuado de las campanas.

² Mollar: blando y fácil de partir.

³ Postergación: apreciar a alguien o algo menos que a otra persona

SECTION ESPAGNOLE

ÉPREUVE ORALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE

DURÉE : 30 minutes

— 10 —

El poder de un hombre cuyos ojos bastaban para mantener a raya a una jauría de leones, era un poder superior al poder de todos los hombres; era un acontecimiento insólito y portentoso que desde niño había fascinado al quesero.

—Padre, ¿qué hacen los leones?

5 —Morder y arañar.

—¿Son peores que los lobos?

—Más feroces.

—¿Queeeeé?

10 El quesero facilitaba la comprensión del Mochuelo como una madre que mastica el alimento antes de darlo a su hijito.

—Hacen más daño que los lobos, ¿entiendes? —decía.

Daniel, el Mochuelo, no se saciaba:

—¿Verdad que los leones son más grandes que los perros?

—Más grandes.

15 —¿Y por qué a Daniel no le hacían nada?

Al quesero le complacía desmenuzar aquella historia:

—Les vencía sólo con los ojos; sólo con mirarles; tenía en los ojos el poder de Dios.

—¿Queeeeé?

Apretaba al hijo contra sí:

20 —Daniel era un santo de Dios.

—¿Qué es eso?

La madre intervenía, precavida:

—Deja al chico ya; le enseñas demasiadas cosas para la edad que tiene. [...]

25 Pero luego, su padre se distanció de él; ya no le hacía arrumacos¹ 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. [...]

30 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 taciturno² y malhumorado. Hasta entonces, como decía su mujer, había sido como una perita en dulce³. 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 encono⁴. 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 como él, un pobre

35 quesero.

¹ Arrumaco: demostración de cariño.

² Taciturno: triste, callado, melancólico.

³ Perita en dulce: agradable y fácil de llevar.

⁴ Encono: rencor arraigado.

SECTION ESPAGNOLE

ÉPREUVE ORALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE

DURÉE : 20 minutes

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 haría el quesero; Daniel progresaría aunque fuese a costa del sacrificio de toda la familia, empezando por él mismo.

Miguel Delibes: El camino (1950).

SECTION ESPAGNOLE

ÉPREUVE ORALE DE LANGUE ET LITTÉRATURE

DURÉE : 30 minutes

— 11 —

Bolaño recordó entonces que una noche del último verano en que estuvo con Miralles, mientras hacía la primera ronda, ya de madrugada, oyó una música muy tenue que llegaba del extremo del camping, justo al lado de la valla que lo aislaba de un bosque de pinos. Más por curiosidad que para exigir que quitaran la música —sonaba tan baja que no podía estorbar el sueño de nadie—, se acercó sigilosamente y vio una pareja bailando abrazada bajo la marquesina de una rulot. En la rulot reconoció la rulot de Miralles; en la pareja, a Miralles y a Luz; en la música, un pasodoble muy triste y muy antiguo (o eso es lo que entonces le pareció a Bolaño) que muchas veces le había oído tatarrear entre dientes a Miralles. Antes de que ellos pudieran advertir su presencia, Bolaño se ocultó tras otra rulot y, durante unos minutos, estuvo observándolos. Bailaban muy erguidos, muy serios, en silencio, descalzos sobre la hierba, envueltos en la luz irreal de la luna y de una vieja lámpara de butano, y a Bolaño le llamó la atención sobre todo el contraste entre la solemnidad de sus movimientos y su atuendo. Miralles en bañador, como siempre, envejecido y ventrudo pero marcando el paso con una segura prestancia de bailarín de barrio, conduciendo a Luz, que, quizá porque vestía una blusa blanca que le llegaba hasta las rodillas y dejaba entrever su cuerpo desnudo, parecía flotar como un fantasma en el frescor de la noche. Bolaño dijo que en aquel momento, espiando detrás de una rulot a aquel viejo veterano de todas las guerras, con el cuerpo cosido a cicatrices y el alma en vilo por una puta ocasional que no sabía bailar un pasodoble, sintió una emoción extraña y, como un reflejo acaso falaz de esa emoción, en un giro de la pareja le pareció divisar un destello en los ojos de Miralles, igual que si en aquel instante se hubiese echado a llorar o intentase en vano contener las lágrimas o llevase mucho rato llorando, y entonces supo o imaginó que su presencia allí tenía algo de obscuro, que le estaba robando aquella escena a alguien y que tenía que marcharse, y supo también, confusamente, que su tiempo en el camping se había agotado, porque ya había aprendido en él todo lo que podía aprender. Así que encendió un cigarrillo, miró por última vez a Luz y a Miralles bailando bajo la marquesina, dio media vuelta y siguió su ronda.

—Al final de aquel verano me despedí de Miralles hasta el año siguiente, como siempre —dijo Bolaño después de otro largo silencio, como si hablara consigo mismo, o más bien con alguien que estaba escuchándole pero que no era yo. Al otro lado de los ventanales del Carlemany ya era de noche; frente a mí tenía la expresión nublada o ausente de Bolaño y una mesita con varios vasos vacíos y un cenicero rebosante de colillas. Habíamos pedido la cuenta—. Pero yo ya sabía que al año siguiente no volvería al camping. Y no volví. Tampoco volví a ver a Miralles.

Insistí en acompañar a Bolaño a la estación y, mientras compraba un paquete de Ducados para el viaje, le pregunté si en todos esos años no había vuelto a saber nada de Miralles.

—Nada —contestó—. Le perdí la pista, como a tanta gente. A saber dónde estará ahora. A lo mejor todavía va al camping; pero no lo creo: tendrá más de ochenta años, y dudo mucho que esté para eso. Quizá siga viviendo en Dijon. O quizá esté muerto, en realidad supongo que es lo más probable, ¿no? ¿Por qué lo preguntas?

—Por nada —dije.

Javier Cercas: Soldados de Salamina (2001).

–Lo fusilaron muy cerca de aquí, en el santuario del Collell. –Me miró–. ¿Ha estado usted allí alguna vez? Yo tampoco, pero sé que está junto a Banyoles. Fue al final de la guerra. El 18 de julio le había sorprendido en Madrid, y tuvo que refugiarse en la embajada de Chile, donde pasó más de un año. Hacia finales del treinta y siete escapó de la embajada y salió de Madrid

- 5 camuflado en un camión, quizá con el propósito de llegar hasta Francia. Sin embargo, lo detuvieron en Barcelona, y cuando las tropas de Franco llegaban a la ciudad se lo llevaron al Collell, muy cerca de la frontera. Allí lo fusilaron. Fue un fusilamiento en masa, probablemente caótico, porque la guerra ya estaba perdida y los republicanos huían en desbandada por los Pirineos, así que no creo que supieran que estaban fusilando a uno de los fundadores de Falange,
- 10 amigo personal de José Antonio Primo de Rivera por más señas. Mi padre conservaba en casa la zamarra y el pantalón con que lo fusilaron, me los enseñó muchas veces, a lo mejor todavía andan por ahí; el pantalón estaba agujereado, porque las balas sólo rozaron y él aprovechó la confusión del momento para correr a esconderse en el bosque. Desde allí, refugiado en un agujero, oía los ladridos de los perros y los disparos y las voces de los milicianos, que lo buscaban sabiendo que
- 15 no podían perder mucho tiempo buscándolo, porque los franquistas les pisaban los talones. En algún momento mi padre oyó un ruido de ramas a su espalda, se dio la vuelta y vio a un miliciano que le miraba. Entonces se oyó un grito: “¿Está por ahí?”. Mi padre contaba que el miliciano se quedó mirándole unos segundos y que luego, sin dejar de mirarle, gritó: “¡Por aquí no hay nadie!”, dio media vuelta y se fue.
- 20 Ferlosio hizo una pausa, y sus ojos se achicaron en una expresión de inteligencia y de malicia infinitas, como los de un niño que reprime la risa.
- Pasó varios días refugiado en el bosque, alimentándose de lo que encontraba o de lo que le daban en las masías. No conocía la zona, y además se le habían roto las gafas, de manera que apenas veía; por eso decía siempre que no hubiera sobrevivido de no ser porque encontró a unos
- 25 muchachos de un pueblo cercano, Cornellà de Terri se llamaba o se llama, unos muchachos que le protegieron y le alimentaron hasta que llegaron los nacionales. Se hicieron muy amigos, y al terminar todo se quedó varios días en su casa. No creo que volviera a verlos, pero a mí me habló más de una vez de ellos. Me acuerdo de que siempre les llamaba con el nombre que se habían puesto: “Los amigos del bosque”.