

**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**

**2018**

(Elaborada por los profesores de las SIEs en Francia)

ORAL N° 1. Fernando Fernán Gómez. SIE Toulouse. ....	3
ORAL N° 1. Fernando Fernán Gómez. SIE Bourdeaux. ....	8
ORAL N° 2. Fernando Fernán Gómez. SIE Brest. ....	15
ORAL N° 3. Mario Vargas Llosa. SIE Ferney-Voltaire. ....	23
ORAL N° 3. Mario Vargas Llosa. SIE Strasbourg. ....	32
ORAL N° 4. Mario Vargas Llosa. SIE Saint Jean de Luz. ....	36
ORAL N° 9. Miguel Delibes. SIE Marseille. ....	43
ORAL N° 10. Miguel Delibes. SIE Grenoble. ....	53
ORAL N° 10. Miguel Delibes. SIE Saint Germain en Laye. ....	62
ORAL N° 11. Miguel Delibes. SIE Montpellier. ....	74
ORAL N° 11. Miguel Delibes. SIE Valbonne. ....	85
ORAL N° 12. Miguel Delibes. SIE París. ....	92
ANEXO. Textos propuestos para la convocatoria 2018 .....	98

## **ORAL Nº 1. Fernando Fernán Gómez. SIE Toulouse.**

**“El sótano de la casa. En el sótano hay amontonados...”. Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).**

### **(Localización del fragmento)**

El fragmento a comentar es el inicio del cuadro XII, que se desarrolla en el sótano del edificio donde viven los personajes de la obra. La primera vez que se hace mención al sótano es al final del cuadro IX (enero de 1937), cuando la familia de don Luis, ante el ruido de las explosiones, se apresura a bajar rápidamente a él. La guerra ha continuado y el cuadro XII se sitúa ya en julio de 1938, cuando la población ha soportado ya dos largos años de guerra. Dentro de la estructura interna de la obra el cuadro XII se ubica en el segundo bloque de la segunda parte, cuando el optimismo heroico que mostraban los partidarios de la República se ve sustituido por un desaliento cada vez más intenso ante el avance continuo del ejército franquista. La siguiente vez que aparezca el escenario del sótano será en el cuadro XIV, cuando la guerra esté dando sus últimos coletazos.

### **(Temática)**

El tema principal es la vivencia que tienen los personajes de la guerra en ese momento, cuando ya llevan dos años bajo sus efectos. La escena, muy en consonancia con lo que es la obra, no nos muestra ningún momento extremadamente dramático, a pesar de que los vecinos han tenido que bajar hasta el sótano para refugiarse del bombardeo. Y este es uno de los rasgos que el autor, Fernán Gómez, quiere transmitir: cómo se vive la cotidianidad de la vida después de dos años de guerra, y, en este caso, cómo los vecinos reaccionan ante los bombardeos periódicos a que se ve sometida la ciudad y la calle en la que viven. No todos los personajes encerrados en el sótano soportan de la misma forma la tensión: unos callan o se mantienen en un segundo plano, otros se angustian ante los bombardeos, otros incluso le dan una justificación militar. Pero el tema que va centrando la atención de las personas encerradas en el sótano es la situación militar y el probable fin de la guerra; este es el tema que más parece concentrar sus emociones y esperanzas. Estamos ante una población agotada por la vida dura que tienen que soportar y que esperan, con temor o esperanza, el final de la guerra.

En el fragmento propuesto para el análisis no aparece un conflicto que enfrente a los personajes entre sí, por lo menos aparentemente. A pesar de las diferencias ideológicas que pudiera haber entre los personajes, estos comparten las penalidades que ha impuesto la guerra. Veremos, no obstante, que el protagonismo de doña María Luisa va a darnos una visión del conflicto diferente a las transmitidas por los otros personajes hasta ese momento de la guerra.

### **(Estructura externa)**

Es un texto dramático caracterizado por la plasmación directa del diálogo de los personajes entre sí. Presenta, además, una serie de acotaciones que permiten conocer el lugar donde se desarrolla la obra, así como diferentes acciones de los personajes. Las acotaciones en la obra de Fernán Gómez se presentan tipográficamente de dos formas: en letra corriente las acotaciones iniciales al principio de cada cuadro en las que se indica el espacio físico donde se desarrolla la acción, y el resto de acotaciones en letra cursiva y entre paréntesis para indicar las variaciones ambientales y las acciones de los personajes. Se trata, sobre todo, de acotaciones funcionales,

excepto una en la que se nos indica la acción rápida de don Luis para levantarse de su asiento que tiene una mayor carga de subjetividad, pues nos permite comprender mejor el estado de ánimo del personaje en ese momento. En el fragmento a comentar se han omitido dos acotaciones que acompañan a la inicial.

### **(Estructura interna)**

Primera parte: hasta la línea 19. Los interlocutores hablan sobre un hecho observado en todos los conflictos y situaciones extremas: la capacidad de las personas para acostumbrarse a lo extraordinario y vivirlo como una situación frecuente, despojándola de buena parte de la excitación y angustia iniciales. La guerra se ha convertido en algo cotidiano y los personajes parecen resignarse, en mayor o menor medida, a convivir con ella y con los riesgos que comporta, y ya no manifiestan la urgencia de correr hacia el sótano para refugiarse.

Segunda parte: líneas 20 a 29. La llegada de doña Antonia y parte de su familia sirve para cambiar de tema e iniciar uno nuevo sobre las dificultades de la vida diaria.

Tercera parte. Es la más extensa, abarca desde la línea 30 hasta el final. La explosión de una bomba en la línea 30 va a convertir la guerra en sí misma en el tema de conversación de los vecinos, con diversos subtemas: el bombardeo de las ciudades y de aquella calle en concreto, las últimas noticias sobre la guerra y el acceso a ellas a través de la radio, y, al final, la posibilidad de que termine la guerra en un futuro próximo.

### **(Espacio)**

El sótano servía anteriormente de almacén a don Álvaro, marido de doña María Luisa, que se dedicaba a la realización de esculturas religiosas, de ahí la presencia de estatuas de vírgenes y santos. En el momento que se desarrolla la obra, el sótano es utilizado como refugio antiaéreo, y se ha convertido en un espacio común para los vecinos, de ahí la presencia de numerosos personajes, tanto la de los principales protagonistas de la obra como la de otros vecinos que hasta el momento no habían aparecido en la obra. Esto amplía la visión del espectador hacia otros personajes con una ideología y una manera diferente de afrontar los hechos, ofreciéndole un retrato más global de la sociedad madrileña de aquella época.

El sótano es un lugar cerrado, que dispone de una iluminación escasa (una bombilla que cuelga del techo), y está mal acondicionado. Su utilización como escenario marca el principio del segundo bloque, cuando las personas se encuentran más castigadas por una guerra que lleva ya dos años, con el consiguiente reguero de hambre, privaciones, tiros, explosiones y peligro. Fernán Gómez lo usa como marco físico para trasladar al lector a una dimensión nueva en el desarrollo de la obra, en consonancia con el estado anímico de los personajes.

### **(Tiempo)**

El tiempo histórico se puede situar en julio de 1937 gracias a las referencias a la toma de Burriana y Castuera, que realizan los propios personajes, quienes han conocido dichos hechos a través de la radio, que en la obra se convierte en un elemento esencial de información para los personajes.

En cuanto al tiempo interno propio del desarrollo del conflicto, ya hemos indicado que esta escena se enmarca en un momento de inflexión, cuando los personajes dan claras muestras del agotamiento físico y psicológico que han tenido que soportar durante tanto tiempo, y cuando se

empieza a vislumbrar un posible final de la guerra, que unos aguardan con alegría y otros con preocupación.

La vivencia que tienen del tiempo los personajes en este cuadro es el de un tiempo de espera e incertidumbre. Deben encerrarse en el sótano y no pueden hacer otra cosa que esperar que el bombardeo acabe y que no tengan la mala suerte de que una bomba alcance el edificio donde viven. Es, por tanto, un tiempo tenso en el que están instalados los personajes.

### **(Personajes)**

En este fragmento podemos hablar, por un lado, de un protagonista coral, colectivo, puesto que son muchos los personajes que intervienen en una conversación colectiva. Todos ellos son vecinos del inmueble que habitan y se conocen desde hace tiempo, de ahí que la conversación entre ellos fluya de manera natural y fluida. En su mayoría pertenecen a la clase trabajadora y, aunque mantienen diferentes puntos de vista sobre la guerra y los conflictos sociales que ha acarreado, comparten las mismas dificultades ante una vida que se ha ido endureciendo según ha avanzado el conflicto. De ahí que el tema de sus conversaciones sea fundamentalmente la guerra y que el tono de sus conversaciones sea apagado.

No obstante, hay un personaje que destaca por encima de los otros y que acapara un mayor protagonismo hasta individualizarse: doña María Luisa. Se trata de la mujer de don Álvaro, el escultor que desapareció al principio de la guerra, después de que su tienda fuese tiroteada por mostrar imágenes de santos. Con ella conviven su hija Maluli, y una criada vieja llamada Josefa. Por ideología, posición social e intereses doña María Luisa se siente identificada con los que se han levantado en armas contra la República, hasta el punto de justificar los bombardeos sobre Madrid. Es una mujer que se muestra segura y firme, acostumbrada a imponer su opinión, a lo que no debe ser ajeno el hecho de que es la casera, es decir, la posible propietaria de los pisos en que viven los otros personajes. El contrapunto más visible a doña María Luisa es doña Antonia que se muestra asustada e impaciente por que acabe la guerra, y que acepta la autoridad de doña María Luisa en todo lo que dice. En este fragmento, en el que, sobre todo, son las mujeres las que hablan, ellas dos van a ser las que marquen el tono de la conversación.

### **(Análisis de la forma)**

Globalmente, se nos presentan unas escenas donde intervienen muchos personajes en una conversación que se puede calificar de coral, de ahí la abundancia de intervenciones, lo cortas que suelen ser y la manera que tienen de entretenerse unas con otras para continuar o dar nuevo desarrollo al tema que se está tratando en cada momento. A modo de ejemplo, se puede observar como en la primera parte (líneas 3 a 19) la conversación que se inicia con el mandato de doña María Luisa a su hija para que cierre la puerta, termina después de catorce intervenciones cortas de nueve personajes, recalando en la opinión de doña Marcela sobre su marido. Se observa también cómo unas intervenciones dan lugar a respuestas de los otros personajes que confirman o no las afirmaciones de los anteriores hablantes en una corriente conversacional ininterrumpida, por ejemplo, don Ambrosio, en la línea 7, afirma que “Aún quedan muchos por bajar”, pero inmediatamente es respondido por Laura que afirma lo contrario: “Pero si ya no baja casi nadie”. De esta manera, Fernán Gómez, recoge el tono conversacional propio del lenguaje oral.

Pero el personaje más destacado en este fragmento es doña María Luisa; es un personaje nuevo en la obra y es el que va a llevar la voz cantante en este fragmento. Vamos a analizar cómo se manifiesta su personalidad e ideología a través del lenguaje que usa.

Uno de los rasgos que más destaca en la personalidad de esta mujer es la autoridad con la que se impone a los demás personajes que intervienen en este fragmento. Este rasgo se manifiesta tanto por lo que dice como por cómo lo dice. Su primera intervención en todo el cuadro, que se corresponde además con su primera aparición en la obra, es una frase corta basada en el uso del imperativo (“Cierra la puerta, Maluli”, línea 3) para mandar a su hija una acción. No será el único caso, pues vuelve a utilizar la función apelativa para mandar a su hija que haga lo que le está diciendo (línea 5, “Que cierres la puerta, hija”), y en la línea 21 (“Abran, por favor”) vuelve a emitir una orden, suavizada por la forma de cortesía “por favor”. El uso del vocativo para dirigirse a su hija es una característica propia del lenguaje oral; por un lado tiene una función apelativa reforzando la fuerza del mensaje mediante una interpelación directa, por otro lado sirve, en una situación donde hay varios interlocutores posibles, para asegurarse de que el mensaje llega al destinatario escogido, poniendo de relieve la función fática del lenguaje. La seguridad en sí misma que muestra doña María Luisa se muestra también en las afirmaciones que hace mediante el uso de frases breves, asertivas y categóricas: línea 32: “Si no bombardean las ciudades, esto no acabará nunca”; línea 37: “Días contados, doña Antonia”; línea 55: “No falta nada”.

Reflejo del momento en que está la contienda armada, que apunta hacia la derrota del bando republicano, es la actitud de doña María Luisa, que no tiene ningún empacho en dar su opinión política de manera clara y tajante, sin ningún tipo de cautela, aunque sea claramente en contra de la República: en las líneas 12 y 13 usa una frase afirmativa, llena de énfasis, a la que da categoría de conocimiento incontestable: “Y si no fuera por los que se empeñan en alborotar, podríamos todos vivir en paz y tranquilidad”. En ella reduce a todos los que mantienen una ideología contraria a la suya a simples alborotadores. Su descalificación personal de los contrarios a sus ideas se manifiesta también en la línea 50, cuando califica a los dirigentes republicanos de “mandamases” (“Y ahora allí no viven más que los mandamases”), utilizando un coloquialismo con valor despreciativo. Su actitud, que puede calificarse de beligerante, contrasta con la prudencia que muestran el resto de los vecinos que no emiten ningún tipo de opinión política. Su carácter se revela también en la forma en la forma en que contesta a doña Antonia en la línea 33: “¿Qué dice usted, doña Antonia?”, mediante una pregunta retórica, directa y enfática, que dentro del lenguaje coloquial conlleva una descalificación de la persona a quien se dirige, pues presupone que la afirmación que ha hecho es incorrecta o absurda.

Su papel relevante en este fragmento se muestra también en que es el personaje que presenta parlamentos más largos (líneas 33 a 35 y 55 a 57). Como características propias del lenguaje oral, se observa en sus parlamentos el uso de oraciones simples y breves, la presencia de pronombres y deícticos generalizadores como el pronombre “esto” (línea 33) o el adverbio “aquí” (línea 56), o el uso de la conjunción “y” en comienzo de frase (línea 56).

En comparación con doña María Luisa el resto de los personajes se muestran apagados, ensimismados en sus pensamientos o su sufrimiento. Como contrapunto de doña María Luisa, aparece doña Antonia, que se muestra temerosa, incluso angustiada, desinformada y que acepta implícitamente la superioridad de doña María Luisa. Su angustia aparece en la intervención que hace en la línea 32 (“Esto de los bombardeos es un crimen, un crimen...”), donde la calificación de los bombardeos como acto criminal se ve reforzada por la repetición enfática de la palabra “crimen”. Su inseguridad se muestra también en la pregunta que dirige a doña María Luisa: en la línea 36 (“¿Y usted cree que así... acabará esto pronto?”), en la que los puntos suspensivos indican las dudas sobre cómo formular su pensamiento, poniendo de relieve una característica propia del lenguaje oral que se va reformulando según va avanzando el pensamiento del hablante. No es la

única pregunta que hace, también formula otras preguntas aparentemente no dirigidas a nadie en particular, que dan salida a su estado de ánimo: línea 46 (“Pero ¿por qué tiran a esta calle, por qué?”), en la que la repetición de la construcción interrogativa “por qué” expone la fuerza de su angustia. También en la línea 48 (“¿Por qué no vivimos en la zona protegida?”) hace una nueva pregunta, que más que un valor interrogativo tiene un valor desiderativo, mostrando su deseo de vivir en una zona menos expuesta que aquella en la que vive. El deseo de que llegue la paz es compartido por otros personajes, como doña Dolores, que utiliza una frase coloquial para expresar su deseo en la línea 63: “¡Ay, Dios le oiga!”, reforzada por la interjección y la entonación exclamativa.

Ejemplo de la tensión en la que viven los personajes es la reacción violenta de don Luis cuando doña Antonia revela que oye la radio de los nacionales en casa de don Luis. El autor ha querido subrayar lo que ello podía suponer para la reputación y seguridad de don Luis mediante la acotación en que indica que el hombre se levanta de golpe al mismo tiempo que acompaña su acción de una exclamación con el vocativo “Doña Antonia”. El conciso enunciado de don Luis es un claro reflejo de cómo el lenguaje oral puede sintetizar en una expresión muy breve una gran cantidad de información y emoción, que no es necesario hacer explícito, a diferencia del lenguaje escrito.

La nota de humor, bajo la forma de ironía, o incluso sarcasmo, aparece en las palabras de doña Marcela cuando habla de su ex marido, del que se ha divorciado aprovechando las nuevas leyes sociales que ha impulsado la República. Para rebatir a una vecina que ha afirmado que su ex marido le parece “un señor muy amable” (línea 17), doña Marcela contesta rápidamente abriendo su parlamento con el adverbio “sí” en forma de interrogación (línea 18) en una nueva muestra de oralidad. La ironía se manifiesta en la segunda parte de la respuesta cuando “felicitó” a la vecina por conocer poco a su marido, dando un uso irónico al verbo “felicitó”.

(Conclusión)

Fernando Fernán Gómez muestra en este fragmento su habilidad para crear un diálogo vivo y auténtico, a la medida de los personajes que viven en ese inmueble del Madrid asediado durante la Guerra Civil. Recoge perfectamente los rasgos propios del lenguaje oral: frases cortas, sintaxis sencilla, intercambios rápidos entre los personajes, uso de vocativos, exclamaciones, preguntas retóricas, coloquialismos, repeticiones, suspensión de frases, deícticos y pronombres generalizadores, presencia de la función fática y apelativa del lenguaje... Todo ello en busca de esa comedia de costumbres basada en personajes del pueblo llano, que es la base de la obra.

También demuestra su habilidad Fernán Gómez en reunir a los vecinos en el sótano (por primera vez ante los espectadores), espacio que permite visualizar lo que la guerra supone en la vida cotidiana de los personajes. Estructuralmente, es un paso más para mostrar las dificultades crecientes que la guerra comporta para los personajes, como se apreciará en el siguiente cuadro (XIII) en el episodio de las lentejas. Es la vida cotidiana, la intrahistoria, la que Fernán Gómez se afana por mostrar al espectador.

Asimismo con la aparición de un nuevo personaje, doña María Luisa, que contrasta por su actitud y opiniones con el resto de personajes, Fernán Gómez da voz al bando de los llamados “nacionales” que hasta ese momento no estaba representado directamente. Fernán Gómez, que en ningún momento oculta hacia donde se inclinan sus simpatías políticas, trata, no obstante, al personaje con cuidado, sin caer en el maniqueísmo.

Todo ello nos da algunas de las claves del gran éxito de público y crítica de que gozó esta obra, estrenada en 1982: consigue hacer vivir sobre las tablas del escenario a personas corrientes de distintos caracteres e ideologías, que representan a la gran mayoría de la población, y consigue hacer partícipe al espectador de las terribles consecuencias de la guerra.

**Mario Pujol Llop (SIE Toulouse)**

**ORAL Nº 1. Fernando Fernán Gómez. SIE Bourdeaux.**

***“El sótano de la casa. En el sótano hay amontonados...”*. Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).**

### \* **Contextualización/Localización**

- \* contexto histórico literario: teatro desde 1939 hasta la actualidad.
- \* Teatro desde 1975; el realismo; la guerra civil como tema.
- \* FFG: biografía (escritor, actor, director de cine, premios literarios, RAE), obra
- \* Obra dividida en dos partes: (a) primera parte: Prólogo- cuadro VII (julio-noviembre 1936); (b) segunda parte: Cuadro VIII – Epílogo (enero 1937-abril 1939). Estructura circular.
- \* segundo bloque de la segunda parte: paso de los cuadros de optimismo heroico a los que tratan problemas muy serios.
- \* fragmento correspondiente al comienzo del cuadro XII, en la segunda parte. Indicios del momento histórico: conquista de Burriana y Castuera.
- \* continúa el crescendo de la tensión que había empezado con la escena del francotirador en el cuadro V y culmina con la muerte de Julio en el cuadro XIV

### **Resumen. Tema**

La escena comienza con algunos vecinos refugiados en el sótano del edificio a los que se unen otros que llegan para protegerse de los bombardeos. Los demás han decidido no hacerlo, por hartazgo, cansancio o por haberse acostumbrado. De manera inevitable, mientras esperan que pase el peligro para poder salir, hablan de los bombardeos y pasan de ese tema a hacerlo sobre la más que probable evolución de los acontecimientos y la proximidad del fin de la guerra.

El tema principal de la obra es la vida cotidiana de los habitantes de Madrid y sus vicisitudes durante la guerra civil, concretamente de un grupo de vecinos de clase media y media baja que bien pueden representar a todo un país. La historia con mayúsculas llega al lector-espectador mediatizada a través de lo que dicen los diferentes personajes. La imagen que ofrece FFG de la situación está alejada de una visión trágica. Del mismo modo, la renuncia al enfrentamiento y la reducción del aspecto bélico a su mínima expresión son dos principios rectores de la obra.

El tema principal del fragmento es la evolución de la guerra. Es uno de los pocos momentos en que vemos cómo afecta la Historia en la intrahistoria y se convierte en el foco de atención principal. Por la información que da Doña María Luisa (toma de Burriana y de Castuera por los nacionales) sabemos que ya han pasado más de dos años desde el principio y que todavía queda un año de guerra.

Aunque, lógicamente, entre los personajes de la obra los que defienden ideas antagónicas, ya que representan a todos los sectores de la sociedad, los conflictos ideológicos apenas se manifiestan a pesar de las tensiones del momento histórico. Esto se aprecia en la escena objeto del comentario. Los más significados partidarios del bando republicano no están presentes (Don Simón) o apenas intervienen (Don Luis). No hay discusiones porque los perdedores han asumido la derrota.

Uno de los objetivos de FFG es mostrar cómo, a pesar de la frontera que los separa, conviven y se relacionan, en general, con naturalidad al margen de los enfrentamientos que sacuden al país. A fin de cuentas, la ideología no libera a nadie del sufrimiento. A todos los personajes les afecta por igual, con independencia de su posicionamiento. Además, si aquella era un elemento fundamental en los prolegómenos y primeros meses de la guerra, ha ido perdiendo

importancia con el paso del tiempo. Después de dos años de penurias, lo que desean todos es que acabe de una vez.

De forma general, vemos en la obra que, con el paso del tiempo, si no crece la amistad al menos si lo hace el pragmatismo y se fomenta la solidaridad. Baste poner como ejemplo el intercambio de favores entre personajes tan opuestos como Doña María Luisa y Don Luis. El instinto de supervivencia se impone a cualquier otra consideración.

Por otra parte vemos cómo, después de dos años, los personajes han pasado de ver la guerra como una situación trágica a asumirla como una molestia cotidiana con la que hay que convivir. Sin embargo, la situación no afecta anímicamente a todos por igual, ni ven los hechos de la misma manera. Por un lado, Doña Antonia no entiende porqué bombardean el barrio (*Esto de los bombardeos es un crimen, un crimen*). Por otro, Doña Marcela y, especialmente, Doña María Luisa defienden los bombardeos, e intentan hacerle entender porqué el bando nacional ataca objetivos civiles. Se nos ofrece, de este modo, la cara más descarnada e inhumana de algunas personas. Justifican porque son la única manera de que concluya la guerra, que es además, para la segunda, responsabilidad de los que *se empeñan en alborotar*.

Derivado de este aparece el tema del inevitable desenlace. Al igual que hay dos formas de ver los bombardeos, también las hay sobre este. Doña María Luisa afirma que falta poco que el ejército nacional tome Valencia, lo que supondría el final de la guerra porque es allí donde se ha refugiado hace tiempo el gobierno republicano que había surgido de las urnas. Por su parte, Don Ambrosio todavía se hace ilusiones y espera que la guerra acabe con un acuerdo (*Es muy posible que antes se llegue a un acuerdo*).

### **Estructura interna**

El texto describe una situación límite, el bombardeo de la población civil por parte del ejército del bando nacional, una muestra más de que las gentes anónimas sufren la guerra lo mismo, si no más, que los protagonistas de los hechos históricos. Está dividido en tres partes:

(a) líneas 1-20. Presenta la situación. Varios personajes han bajado al sótano del edificio para refugiarse de los bombardeos. La conversación se desarrolla con más naturalidad de la que cabría esperar dadas las circunstancias (*Cierra la puerta, Maluli, Aún quedan muchos por bajar*). Aunque el ataque ya ha empezado no han bajado todos los vecinos y es posible que algunos ni siquiera lo hagan (*antes cuando esto empezó, bajaban casi todos, pero ahora ya no*). Las bajadas al sótano se han convertido en una molestia cotidiana, un ritual más de la vida diaria de los habitantes de la ciudad durante la guerra, molesto pero ritual al fin y al cabo al que hay algunos que no están dispuestos a seguir sometidos por diferentes motivos (*dice que no baja porque prefiere morir lejos de mí*). La forma en que bajan es una prueba de que el ser humano se acaba haciendo a cualquier situación. Además, con la prolongación del conflicto, el hambre se va a convertir en una preocupación más acuciante, como se ve en el Cuadro siguiente con el episodio de las lentejas.

(b) líneas 21-43. La visión de las cosas y las vivencias divergen según el partido que han ido tomado los personajes en la obra. La familia de Doña Antonia llega con retraso porque a Julio se le han roto las gafas y no pueden bajar más rápido las escaleras (*tenemos que bajar los escalones a tientas*). Nos enteramos de las múltiples dificultades por las que atraviesan tanto ella como sus hijos: apenas tienen qué comer, no pueden comprar unas gafas nuevas a Julio, que trabaja en lo que puede, contra lo que pudieran pensar sus vecinos

DOÑA MARCELA: (...) *Estás de contable ¿no?*

JULIO: *Bueno, sí ... En el bar llevo los libros ... Hago de todo*

y Pedro ha sido llamado a filas.

Doña María Luisa encarna, con sus intervenciones, a los partidarios del bando nacional, cuyo discurso reproduce al contestar a las continuas preguntas de Doña Antonia, quien, aunque han pasado dos años del intento de golpe de estado, parece que sigue sin entender la situación. Así, la primera niega la legitimidad del gobierno que salió de las urnas (*Las potencias extranjeras siguen negando su ayuda a los revolucionarios*). Además, aunque todos, partidarios más o menos confesos de uno u otro bando, saben lo que está pasando, solo ella dice lo que piensa.

(c) líneas 54-64. La tercera parte gira en torno al futuro y las diferencias que los separan. El mundo exterior, Madrid, está dividido en dos zonas. Por un lado, la zona protegida, a salvo de los bombardeos en la que viven solo algunos de los partidarios del bando republicano, los que tienen suficiente dinero para permitírselo. Por otro, el resto de la ciudad, está expuesto a los ataques y en el que conviven los partidarios de ambos bandos y muchos que no desean el final de la guerra sino la paz. Pero hasta entre ellos hay quien parece ver la guerra más como un juego que como una tragedia (*yo sigo los movimientos de las tropas en un mapa, con banderitas*), como si no se diesen cuenta de que han empezado a llamar a filas a los más jóvenes en un intento desesperado de evitar lo inevitable. Nuevamente Doña María Luisa habla de victoria y lo hace, una vez más, repitiendo el discurso del bando nacional. Mientras, los demás esperan simplemente la llegada de un acuerdo más que de una victoria o una derrota:

*DON AMBROSIO: Es muy posible que antes se llegue a un acuerdo.*

*DOÑA MARCELA: Ojalá aciertes, hijo.*

*DOÑA DOLORES: ¡Ay, Dios le oiga!*

Aunque todos los que están refugiados en el sótano son objetivo potencial de las bombas, tenemos la sensación de que solo están en peligro aquellos que no se han decantado con claridad por los golpistas.

## **Personajes**

Es una escena coral en la que está presente e interviene un gran número de personajes (incluso dos personajes identificados genéricamente como VECINO y VECINA). Otra particularidad es que el peso del diálogo recae en secundarios que permiten al autor exponer diferentes sensibilidades y opiniones.

Las diferencias que había entre unos y otros al principio de la obra, en razón de la distinta posición social y económica, se han ido difuminando, cuando no han desaparecido, por la duración de la guerra que afecta a todos para ser sustituida por otra. Si bien no se puede hablar todavía con propiedad de vencedores y vencidos (aún quedan todavía muchos meses de guerra) sí que se vislumbra cuál va ser el más que probable desenlace y los distintos personajes se van posicionando en un lado o en otro según sus principios.

El comportamiento de los personajes va evolucionando en la obra al mismo ritmo que los acontecimientos. Doña María Luisa, que lleva la voz cantante, representa a los que ya se saben vencedores de la guerra. Ha asumido no solo los argumentos del bando nacional sino también su terminología (*potencias extranjeras, revolucionarios*) Como tal se permite dar lecciones a los demás (*Y si no fuera por los que se empeñan en alborotar podríamos vivir todos en paz y*

*tranquilidad*). Justifica los bombardeos como forma para ganar la guerra sin que le importe la posibilidad de que puedan morir civiles cuando se atacan los objetivos militares. Va incluso más lejos, explicando que es normal que lo hagan en la medida en que en las ciudades se encuentran los centros de aprovisionamiento. Cuando Doña Antonia se queja de los bombardeos. La interrumpe encarándose con ella con una pregunta retórica (*¿Qué dice usted, Doña Antonia?*) con la que pone de manifiesto su autoridad. La frialdad, incluso la crueldad, de su observación queda especialmente de manifiesto si recordamos que hace un momento Doña Antonia se había quejado de que no tienen dinero para comprar comida.

**Doña Marcela**, si bien no se significa por su ideología, representa a aquellos que reniegan del bando republicano, sin que sus motivaciones sean necesariamente políticas. Ya habíamos asistido anteriormente a varios momentos que habían puesto de manifiesto esa forma de ser. En el Cuadro III, al principio de la guerra, había discutido públicamente con su marido, siendo su ideología más el pretexto que el motivo del enfrentamiento, en el X (agosto de 1937), había anunciado a sus vecinas que se iba a divorciar. Por eso Doña Dolores le refiere: El primero que se negó a bajar al refugio fue su marido, doña Marcela... Bueno, perdón, su ex marido (l. 14-5). Recordemos la similitud que ella y su marido, D. Simón, guardan con los propios abuelos de Fernán Gómez, que manifestaron su intención de divorciarse siendo ya bastante mayores. La distancia que los separa se sigue ampliando al expresar su rechazo hacia él con dos observaciones. Primero dice que incluso él escucha la radio del bando nacional y después que sus amigos han muerto, manifestando las bajas del bando republicano (*De los que yo conocí ya no queda ninguno*).

Posiblemente, la confusión de la situación que obliga a la pareja a seguir viviendo bajo el mismo techo aunque están divorciados explica que hable indistintamente de él como de su marido y su ex marido. En un cruel giro del destino, las leyes que les habían permitido divorciarse serán anuladas con la instauración de la Dictadura al final de la guerra civil.

Entre los que acaban perdiendo la guerra se encuentran no solo aquellos que tomaron partido, sino también algunos que se vieron arrastrados por los acontecimientos. A este grupo pertenece la familia de **Doña Antonia** que, con la excepción de su hijo menor, no se ha significado políticamente en ningún momento. La madre se lamenta porque pasan hambre (*Si no nos llega ni para las verdolagas*), no tienen *dinero para comprar un par de gafas nuevas a Julio que las necesita* para el trabajo. Por si eso no fuera suficiente, el hijo mayor, **Julio**, que aspiraba a casarse con Manolita y encontrar un trabajo al principio de la obra, acaba muriendo en un bombardeo al final de la guerra. **Pedro**, el menor, ha dejado atrás su adolescencia para convertirse en un soldado y formar parte del bando republicano, aunque todavía no ha entrado en combate (*... mi Pedrito está en el frente pero aún o ha entrado en combate*). Cuando volvamos a tener noticias de él, en el Cuadro XV, nos enteraremos de que ha sido detenido por su participación al lado del bando perdedor (*... podremos tirar hasta que mi Pedrito salga del campo de concentración*).

Al mismo tiempo, Doña Antonia se ha visto obligada a acoger en su familia a **Rosa**, su novia, que se quedará viviendo con ella al final de la guerra, aun sabiendo que es una prostituta, mientras ambas esperan que Pedro recupere la libertad.

Finalmente, tenemos a aquellos que simpatizan con el bando republicano y que sufrirán, con especial virulencia, las consecuencias en la dictadura posterior.

Los defensores de la República no se hacen ilusiones sobre lo que les espera y son conscientes de que la guerra está perdida. Tanto **Don Simón** como **Don Luis** escuchan la radio del bando nacional para saber cómo se están desarrollando los acontecimientos porque es la única forma de saber cómo van las cosas. De ese modo reconocen implícitamente la verdad de la

acusación de Doña María Luisa, según la cual los medios de comunicación del bando republicano ocultan o falsean la realidad de lo que pasa (*los militares... están a punto de conquistar Valencia. Aunque los periódicos no lo digan*).

Aunque físicamente no está en escena, **Don Simón** juega un papel importante por lo que representa. Sabemos, por un lado, que fue el primero de los vecinos que decidió dejar de bajar al sótano a refugiarse de los ataques. Es posible que su negativa a hacerlo se explique por su deseo de no estar con su ex mujer (... *dice que no baja porque prefiere morir lejos de mí*). Pero también es posible que no le vea mucho sentido a sobrevivir si, cuando acabe la guerra, tendrá que enfrentarse a las represalias de los vencedores. Por otro, nos enteramos de que sus amigos son personas importantes (*mandamases*) que viven en la zona protegida, el barrio de Salamanca de Madrid, observación que puede entenderse en sentido literal o en sentido figurado, para que no quede ninguna duda de que está próximo ideológicamente a los dirigentes del bando republicano.

**Don Luis**, uno de los protagonistas, también afín al bando republicano, que ha sido gran parte de la obra el paradigma del padre de familia responsable que vela por los suyos, en esta escena se nos presenta no como el cabeza de familia que es, sino como alguien desdibujado. Llama la atención, casi regaña a Doña Antonia, gritando su nombre (*¡Doña Antonia!*) porque ella ha dicho a los demás que también él se informa escuchando las noticias del bando nacional. La pérdida de estatus económico de su familia la marca el reconocimiento de que no pueden mudarse a una zona de la ciudad más a salvo de las bombas porque *aquel barrio es muy caro*. Relacionado con su casi desaparición a causa de la tensión del momento y por el protagonismo adquirido por Doña María Luisa, el elemento humorístico que lo caracteriza ha desaparecido. Todos saben que la suerte de los bandos en guerra está echada y hay una gran incertidumbre sobre lo que sucederá cuando acabe la guerra.

## Espacio

En la medida en que la obra retrata en cierta medida la experiencia personal del autor en relación con la guerra civil, nos encontramos con una guerra de interiores, una guerra de salón. De hecho, la mayoría de los cuadros transcurren en interiores. El sótano, uno de los dos interiores donde transcurre la obra, aparece en dos cuadros de la segunda parte (XII y XIV). Se convierte en refugio de los habitantes que bajan allí para protegerse de los cada vez más frecuentes bombardeos. El sótano es un espacio presumiblemente seguro, al menos para los que siguen bajando a protegerse, pero algunos no las tienen todas consigo (*Ese ha caído muy cerca ... Esa ha caído en esta calle*). El sótano, que simboliza la angustia, la oscuridad, el miedo, aparece cuando las circunstancias de la guerra son más terribles. Es el último refugio de la guerra, todo lo contrario a la buhardilla, donde Don Luis guarda los libros que representaban sus aspiraciones literarias y espera que pasen a su hijo.

que se producen cerca y por las informaciones de la radio nacional que ahora es la única que cuenta la verdad (no se hace referencia a noticias de la radio republicana).

## Tiempo externo

Madrid a pocas semanas del final de la guerra. Nos encontramos con uno de los escasos momentos de la obra con referencias a momentos históricos de la obra (*Y aquí, los militares, después de la toma de Burriana, están a punto de conquistar Valencia ... La última plaza ocupada ha sido Castuera*). 5 de julio 1938 Burriana y 23 de julio 1938 Castuera.

## Escenografía/acotaciones

En las obras teatrales hay dos discursos diferentes: el texto principal, los diálogos; el texto secundaria, las acotaciones, con las que el autor hace indicaciones relacionadas con la colocación y los movimientos de los personajes, efectos especiales (sonidos,...),...

La primera acotación, como se trata del inicio de cuadro es una descripción general de la escena para situar al lector-espectador, con un importante componente simbólico. Las figuras religiosas sin acabar en el sótano parecen estar escondidas esperando que pase el peligro y el final de la guerra para que alguien las acabe y puedan volver a salir a la luz. Comparativamente, son muchas las que aparecen en el texto. Son funcionales, facilitando la transmisión al espectador de la sensación de amenaza y provocando el avance de la acción, y su finalidad es práctica:

(a) especifican a quien se dirige en determinados momentos los diferentes personajes;

(b) ubicación de algunos: el fragmento se cierra con una acotación que nos presenta a los dos personajes más jóvenes de la escena, que apenas intervienen, sentados encima de un cajón, al margen de la conversación de los adultos, como si la guerra no fuese con ellos (*LUIS Y MALULI – la hija de la casera – han quedado juntos, sentados en un cajón*);

(c) efectos sonoros. El mundo exterior llega a los personajes, fundamentalmente, a través de dos medios, la radio y los ruidos de las explosiones producidas por los bombardeos. La guerra, que había llegado al lector-espectador sobre todo mediatizada a través de la radio y los diálogos de los personajes lo hace nuevamente con toda su crudeza. Si anteriormente había sido un disparo aislado en el cuadro Cinco, del que podían protegerse simplemente apagando la luz, ahora es la vida de todos los habitantes la que está en peligro, ya que los bombardeos no discriminan entre sus objetivos. Con ellos, la guerra que había aparecido como algo lejano en la primera parte irrumpe en la segunda amenazándolos a todos. De hecho, en esta escena anticipan la tragedia que supondrá la muerte de Julio en el cuadro siguiente.

### **Análisis lingüístico/estilístico**

El lenguaje ágil espontáneo y expresivo de los personajes proporciona realismo a la escena y sirve para mostrar ocasionalmente las diferencias en el habla de los personajes. Doña María Luisa alterna expresiones coloquiales (*mandamases* son los dirigentes del bando republicano que viven en la parte de la ciudad a la que no llegan los ataques) pero también habla de *potencias extranjeras*, para referirse a los países que se han mantenido al margen del conflicto bélico.

Abundan las frases breves, con tendencia a la yuxtaposición y ausencia de nexos que dan agilidad a la escena (*No se preocupe. Hasta mi marido la oye. Hay que estar informado*). El nerviosismo, la inquietud y la preocupación de algunos personajes se observa en la brevedad de sus intervenciones, con oraciones breves e incompletas, en las que lo que se omite se sobreentiende por el contexto (*En las ciudades están los centros de aprovisionamiento, los almacenes, los mandos, ...*), muchas veces no acabadas por las dudas y sobreentendidos. La inseguridad de Doña Antonia, una de las características de su personaje, se observa en sus intervenciones, que están llenas de interrupciones, marcadas por los puntos suspensivos (*¿y usted cree que así... acabará esto?*). Estos no tienen la misma función en el caso de su hijo que, cuando habla, duda porque se avergüenza de reconocer que no realiza el trabajo que los otros pensaban (*Bueno, sí... En el bar llevo los libros... hago de todo*).

Otra característica del lenguaje de Doña Antonia es el empleo expresivo de repeticiones, bien para subrayar lo que piensa de lo que está pasando (*es un crimen, un crimen*), bien para expresar su incompreensión por lo que está pasando (*¿por qué tiran a esta calle, por qué?*). Su

expresividad y emotividad contrastan con la serenidad de las intervenciones de Doña María Luisa que desprenden un cierto tono de condescendencia hacia su interlocutora.

Se observa un predominio de las funciones representativa, emotiva y apelativa. La primera se ven sobre todo en las intervenciones de Doña Marcela y Doña María Luisa cuando explican la situación; la segunda cuando reaccionan, de forma preocupada cada vez que oyen una explosión. También tiene importancia la función apelativa porque hay muchos personajes presentes en la escena. Sin embargo, para no hacerlo de forma especialmente artificial, la identificación de los interlocutores se hace también con recurso a acotaciones funcionales.

La función apelativa se observa en el gran número de preguntas que hacen todos aprovechando el momento que han de pasar juntos forzosamente para enterarse de las últimas noticias. No sabemos si la información que da Doña María Luisa está al alcance de todo el mundo o si tiene acceso a información privilegiada por su condición de miembro del bando vencedor.

Como queda dicho, las bromas y el tono humorístico que se ve en otros cuadros en las intervenciones de Don Luis ha desaparecido porque la situación es extremadamente tensa.

Los deícticos (*esa, ese*) sirven, sobre todo, para intentar enmascarar la realidad, evitando hablar de bombas y proyectiles en una escena donde el campo semántico predominante es el de la guerra (*explosión, militares, potencias, liquidado, plaza, paz, zona protegida, bombardeo, crimen,...*)

Los diminutivos (*Luisito, Pedrito, Maluli*) separan a los niños de los adultos que mantienen la formalidad en el trato a pesar del contexto y la tensión a la que están sometidos. Solo se los tutea a ellos. En ese sentido, Julio todavía no ha alcanzado, a los ojos de los demás la edad adulta ya que no merece el tratamiento de Don ni tiene derecho a que se le trate de usted (*Estás de contable ¿no?*). Todos mantienen las formas. Ni siquiera Don Luis tutea a Doña Antonia en uno de los momentos de más tensión del fragmento cuando le recrimina que dé información que él preferiría no compartiese con terceros. Era usual incluso entre vecinos el hablarse de “usted”, costumbre que se ha mantenido en ciertas zonas más rurales de España incluso hasta los últimos años del siglo XX. Únicamente Doña Marcela, dejándose llevar por la emoción, tutea a Don Ambrosio en un momento casi de debilidad (*Ojalá aciertes, hijo*).

Antonio Sánchez Merino (SIE Burdeos).

## ORAL Nº 2. Fernando Fernán Gómez. SIE Brest.

*“Campo muy cerca —casi dentro— de la ciudad”. Fernando Fernán Gómez: Las bicicletas son para el verano (1984).*

### 1.- LOCALIZACIÓN.

>El alumnado debe completar la localización

El fragmento pertenece a la obra teatral *Las bicicletas son para el verano* de Fernando Fernán Gómez. Esta obra obtuvo un gran éxito desde su aparición, ganando el Premio Lope de Vega en 1977, aunque no se estrenó hasta 1982. Se representó durante casi un año. En 1983 fue

adaptada al cine por Jaime Chávarri, cuya película fue igualmente respaldada por el aplauso del público.

### **1.1.- El autor**

Fernando Fernández Gómez (Lima, Perú, 28 de agosto de 1921 – Madrid, 21 de noviembre de 2007) fue un artista polifacético y una figura importante en la cultura española del siglo XX y principios del siglo XXI, ya que fue novelista, poeta, guionista, director teatral y cinematográfico, y sobre todo, fue un “cómic”, es decir, un hombre dedicado enteramente al teatro, como actor y como autor. Esta vocación teatral le hizo llevar un tipo de vida peculiar, con unas ideas muy claras, una moderada rebeldía y una aspiración a la libertad que explica su simpatía por el anarquismo.

La pasión por el teatro viene desde su nacimiento: nace en Lima (Perú), porque su madre, la actriz Carola Fernández Gómez, estaba realizando una gira teatral con la célebre compañía “María Guerrero” por Hispanoamérica, y a los pocos meses, su abuela lo traslada a Madrid, donde vive la guerra civil. Al terminar esta, finaliza los estudios de Bachillerato, iniciando la carrera de Filosofía y Letras, que abandonará para comenzar, muy joven, su carrera de actor de teatro, y muy pronto, también de cine.

En su larga y prolífica carrera como actor ha trabajado a las órdenes de los más destacados directores del cine español. A partir de la década de los cincuenta comienza a dirigir, realizando, entre el cine y televisión, numerosos títulos entre los que destacan, *El viaje a ninguna parte* (1986), adaptación de una de sus novelas y un gran éxito, que consigue el Goya al mejor director y mejor guionista, y en esa misma edición, logra el Goya al mejor actor por *Mambrú se fue a la guerra*.

Como autor teatral destaca por su obra *Las bicicletas son para el verano* (1977). Escribió, además, varias novelas, artículos de opinión en prensa y un libro de memorias titulado *El tiempo amarillo* (1990).

De sus últimos trabajos como actor cinematográfico destacan *El abuelo* (1998) de José Luis Garci, *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar; *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda; o *El embrujo de Shanghái* (2002), con Fernando Trueba.

Su larga trayectoria profesional está jalonada de prestigiosos galardones, como el Premio Nacional de Teatro en 1985, el Premio Nacional de Cinematografía en 1989 o el Premio Príncipe de Asturias de las Artes en 1995. En el 2000 recibió el Oso de Honor en el Festival Internacional de Cine de Berlín a toda su trayectoria, y en el 2001, la Medalla de Oro de la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España. Fue miembro de la Real Academia Española desde el año 2000 hasta su muerte.

Fallece el 21 de noviembre de 2007 en Madrid a la edad de 86 años, recibiendo, a título póstumo, la Gran Cruz de la Orden Civil de Alfonso X el Sabio, otorgada por el Gobierno de España.

### **1.2.- Contexto histórico**

La vida de Fernando Fernán Gómez transcurre a lo largo del siglo XX, asistiendo a los dramáticos cambios políticos que se producen en el país: de niño sufre de la guerra civil, y sus consecuencias en su juventud; en los duros años de la Dictadura de Franco sobrevive con su trabajo de actor, y finalmente, vive la Transición, y la consolidación de la democracia. Es quizás en esta época de madurez cuando crea sus mejores trabajos.

*Las bicicletas son para el verano* aparece en 1977, dos años después de la muerte de Franco, momento en el que se realiza la Transición a la democracia con la aprobación de la Constitución democrática en 1978, lo que supone la liquidación de la Dictadura y la normalización de la vida política, con los gobiernos del PSOE y del PP. Son tiempos de europeización para España (integración en la OTAN y en la UE), de modernización del país (derogación de leyes que discriminaban a las mujeres, incorporación de las mujeres a la educación y al trabajo, etc.), de desarrollo de una sociedad de consumo, de bienestar económico y social, con un desarrollo de las manifestaciones artísticas y culturales, de la prensa y de la industria editorial, que disfrutaban de la libertad de expresión.

Es en este marco es en el podemos entender la creación y publicación de una obra cuyo tema era la guerra civil y el éxito que inmediatamente obtiene.

### 1.3.- Contexto literario

#### >El alumnado debe completar el panorama del teatro español en el siglo XX

El teatro posterior a la muerte de Franco se benefició también de estas circunstancias, experimentando un importante desarrollo, gracias a distintos factores, como fueron la creación del Centro Dramático Nacional y del Centro de Nuevas Experiencias Escénicas, y las subvenciones estatales a grupos de teatro independiente y a festivales teatrales.

Es un momento en el que aparecen en la escena española obras de tendencias muy variadas, destacando la recuperación del teatro Valle-Inclán y Lorca, el retroceso de las vanguardias y del teatro experimental de finales de los setenta y un **retorno al realismo tradicional**, en el que destacan obras de temática juvenil (drogas, delincuencia...) con toques de humor, como *Bajarse al moro* de José Luis Alonso de Santos.

En esta vuelta al realismo tradicional debemos incluir, gracias a la supresión de la censura, obras que tratan, desde la normalidad democrática, **el tema de la guerra civil**, como *¡Ay, Carmela!* de José Sanchís Sinisterra, y por supuesto, *Las bicicletas son para el verano*.

El tema de la guerra civil, sin embargo, fue escenificado anteriormente, pero de forma diferente, ya que los escritores que permanecieron en España durante la Dictadura abordaron el tema desde la perspectiva de los vencedores, o bien de forma indirecta, por la presión de la censura. Solo los escritores en el exilio pudieron el tema con total libertad, destacando la obra de Rafael Alberti, *Noche de guerra en el Museo del Prado*, escrita en 1936, pero que no pudo estrenarse en España hasta 1978.

### 1.4.- Localización del fragmento en la obra

El texto se sitúa al final del drama y pertenece al **epílogo** que cierra la obra después de un **prólogo** y **quince cuadros** en los que el autor nos presenta la vida cotidiana en Madrid de la familia de don Luis y de sus vecinos en tiempos de la Guerra Civil española (1936-39). En este fragmento el autor fija su mirada en la derrota concreta, individualizada de don Luis y su familia, gentes comprometidas con la defensa de Madrid, con los valores de la República.

Se trata por tanto de un texto encuadrado en una obra teatral que arranca en un prólogo en el que unos adolescentes conversan, pasean y juegan en un Madrid, plácido y veraniego, y que jamás podrán imaginar, por muchas películas que hayan visto, un Madrid convertido en campo de batalla. Ahora, al final de la obra, en el epílogo, los protagonistas pasean tristes y derrotados

por aquel Madrid que se ha convertido en un paisaje lleno de trincheras, nidos de ametralladoras y edificios destruidos, consecuencia de aquella guerra que a los jóvenes se les antojaba “imposible”. En definitiva, el autor nos plantea en la obra el trayecto desde la pureza soñadora de la adolescencia de Luisito a la dureza de la derrota de la madurez a través de un paisaje antes alegre y favorable, ahora triste e inhóspito.

A lo largo de la obra hemos convivido con las penurias y derrotas de los habitantes de una ciudad, Madrid, sitiada y bombardeada que ven cómo soldados, milicianos, sindicalistas... acuden a defenderla. Y si nos fijamos en Luisito hemos recorrido con él el paso de la adolescencia a una juventud robada al tener que convertirse en el “padre” de familia.

## 2.- ESTRUCTURA EXTERNA.

El texto es un fragmento de una obra teatral, por lo tanto aparecen dos *discursos* diferentes, propios del género teatral.

- a) Texto principal (diálogo)
- b) 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.

En este fragmento aparecen dos acotaciones:

-La acotación inicial, más extensa, es descriptiva, incluso con ciertos elementos líricos, y nos sitúa en el lugar concreto y el tiempo donde transcurre la escena. Esta acotación está directamente relacionada con la que abre la obra en el **prólogo**, en una construcción simétrica pero con algunas diferencias muy significativas que marca el antes y el después de la guerra: el sol radiante del verano -del último verano para esta familia como para tantas que padecieron la guerra y el exilio- es sustituido, simbólicamente, por un *sol pálido*, y los edificios, antes en construcción, aparecen ahora destruidos por los bombardeos.

### -Prólogo:

*Campo muy cerca —casi dentro— de la ciudad. Cae de plano el sol sobre los desmontes, sobre las zonas arboladas y los edificios a medio construir. Se oye el canto de los pájaros y los motores y las bocinas de los escasos coches que van hacia las afueras.*

### -Epílogo:

*Campo muy cerca —casi dentro— de la ciudad. La luz de un sol pálido, tamizada por algunas nubes, envuelve las zonas arboladas y los edificios destruidos. Se oye el canto de los pájaros y los motores y las bocinas de los escasos coches que van hacia las afueras*

Esta acotación inicial se completa con unas líneas narrativas en las que se introduce, también con una clara simetría prólogo-epílogo, los dos personajes de la escena, claramente simbólicos: dos niños que juegan al principio de la obra, Pablo y Luis, y un adulto, don Luis, y un joven, Luis, que en este final de la obra será consciente de su adolescencia perdida para siempre.

### **-Prólogo:**

*(Por las carreteras sin asfaltar, por los bosquecillos y las zonas de yerba, pasean dos chicos como de catorce años, PABLO y LUIS. Llevan pantalones bombachos y camisas*

### **-Epílogo:**

*(Por entre las trincheras y los nidos de ametralladoras pasean LUIS y su padre.)*

-La segunda acotación, narrativa, muy breve, nos aportan datos significativos para entender la relación entre padre e hijo en este momento:

*(El padre ha sacado un pitillo, lo ha partido y le da la mitad a su hijo).*

El diálogo está integrado por las intervenciones alternas de don Luis y Luisito, padre e hijo del principal núcleo familiar de la obra, integrado por la madre, doña Dolores, y Manolita, la hermana, y María, la criada. Recordemos toda la acción se organiza a partir de la vida cotidiana de varias familias que viven en el mismo edificio: la de doña Antonia, la de doña M<sup>a</sup> Luisa, la de don Simón y doña Marcela...

### **3.- ESTRUCTURA INTERNA. RESUMEN Y TEMA.**

Don Luis y su hijo pasean por la ciudad universitaria a las afueras de Madrid. La zona está llena de trincheras, socavones de minas y nidos de ametralladora y Luisito no puede dejar de evocar aquella tarde de verano, hace ya tres años, en la que charlaba con su amigo Pablo y ambos se negaban a pensar que aquel paisaje se pudiera convertir alguna vez en un campo de batalla. Don Luis advierte a su hijo de su posible detención por su participación en la incautación de las bodegas y pide a Luis que sea fuerte y que cuide de su madre y su hermana.

El tema del texto es claramente la visualización, a través del diálogo entre padre e hijo, de la derrota de los perdedores de la guerra, la segura detención del padre y la pérdida definitiva de la ingenuidad de Luis, al que su padre sitúa al frente de la familia. Han pasado tres años, una Guerra civil y un enfrentamiento fratricida y para nuestros protagonistas ha supuesto la derrota total. Al igual que el paisaje que se ha envilecido en el presente y que nada recuerda a aquel paisaje favorable y acogedor de antes de la guerra, los personajes tendrán que pagar la consecuencia de la derrota. Don Luis, personaje íntegro y defensor de los ideales republicanos, será depurado y perderá el trabajo. Su hijo, un joven lleno de ilusión, verá truncada su juventud para sacar adelante a su familia.

En lo que se refiere la estructura interna, a partir de los temas que entablan en el diálogo ambos personajes, la podemos dividir en las siguientes partes:

- a) Los efectos de la guerra en las afueras de Madrid y el recuerdo de Luis de ese paisaje tres años antes (líneas 5 a 15).
- b) La probable detención de don Luis por la incautación de las bodegas (líneas 16 a 31).
- c) El nuevo papel de Luis como responsable de la familia (líneas 32-37).

En el diálogo entre padre e hijo se nota la distinta manera de abordar la situación de la derrota. Se percibe cierta ingenuidad en el joven (*no hay problemas*, le dice Luisito cuando su padre le advierte que el terreno está minado, *el periódico dice que lo han limpiado*). Luis sigue siendo una persona confiada aún en este momento, al igual que en su adolescencia no podía ni

imaginar la posibilidad de una guerra, ahora, ya mucho más maduro, no entiende muy bien por qué van a detener a su padre: *el Caudillo ha dicho que los que no tengan las manos manchadas de sangre...* (22-23). Don Luis, con sus silencios, o sus réplicas no demasiado explícitas: *Pues... no sé... Pero están deteniendo a muchos... Y como yo fundé el sindicato... Y nos incautamos de las Bodegas.* (19-20), nos da a entender que es una persona más madura y un tanto escéptica. Y aunque su estado de ánimo esté por los suelos, quiere quitar importancia a su detención para que su hijo no se asuste. Y hasta el ingenuo de Luis se da cuenta del pesimismo que rezuman las palabras de su padre: *Papá, hablas como si ya te hubieran detenido.* (31).

Hay que destacar que, en la República y en la guerra, una importantísima parte de la población española creyó en los ideales, reformistas o revolucionarios, que podían lograr, en nuestro país, una sociedad más justa e igualitaria. En este sentido hay que recordar la intervención, en el cuadro IX, de Anselmo, el primo anarcosindicalista y portavoz del entusiasmo revolucionario, o los grandes cambios en la mentalidad de las personas, por ejemplo, cuando doña Antonia acepta a Rosa, que había ejercido la prostitución, como novia de su hijo Pedro, o el divorcio de doña Marcela y don Simón.

El diálogo entre ambos personajes también nos informa de la realidad exterior. A través de las palabras de don Luis nos enteramos de lo que hacen los vencedores con los vencidos: los dejan sin trabajo, los detienen, los depuran, los encierran en campos de concentración, etc. También el texto nos informa de los roles familiares en aquella época. Don Luis trata de preparar a su hijo para hacerse cargo de su madre y de su hermana. *Pero que, en lo que dure* (se refiere a la detención), *tú eres el hombre de la casa. Tu madre y tu hermana calcula cómo se pondrían las pobres... Tú tendrías que animarlas.* (32-34). Es verdad que en la obra asistimos a una cierta *revolución* de esos roles sociales, especialmente en el caso de Manolita: se pone a trabajar fuera de casa, trabaja como actriz, tiene un hijo con un miliciano con el que no se ha casado, etc. Este rol de la mujer sería y será inconcebible en una sociedad tradicional. Por esto don Luis es consciente que estos valores en el franquismo no pervivirán, por lo que insiste en que Luisito, el hombre de la casa, es el que tiene que sacar adelante a la familia. En el fondo, este paseo no es más que una excusa para que su hijo, que ha crecido en una familia y en una sociedad liberal y diferente a la que ahora se avecina, acomode su forma de actuar a los nuevos tiempos.

Don Luis no es un personaje que clame contra la injusticia que se avecina, no se pone a sí mismo como un héroe derrotado que ha luchado por una nueva sociedad (como podría ser el caso de Anselmo, el pariente anarquista). Don Luis es una persona normal, una persona con principios morales, pero en ningún caso un revolucionario. Acepta, quizás con cierto fatalismo, una realidad que sabe que va a ser dura y contra la que nada se puede hacer. En esta misma línea conviene señalar que su lenguaje no es victimista ni adquiere tintes dramáticos. La actitud que observamos en don Luis es la de una persona que tratará de sobrevivir en la sociedad que van a crear los adictos al régimen franquista. Quizás le sirva de cierto consuelo el que piensa que no pasará mucho tiempo en el campo de concentración: *por estas cosas supongo que, al fin, acabarán soltándonos...* (30), antes ha comentado que no podrán tener encerrados a media España. En el fondo él no ha significado mucho durante la guerra y en ningún caso es un revolucionario. Por último, para apoyar esta idea de que el autor nos retrata un don Luis nada estridente y sí muy humano, veamos cómo responde a su hijo con humor, rasgo que caracteriza al personaje a lo largo de la obra, cuando le pide que se ocupe de su casa y explique su situación a su familia. *Pues les dices que, estando yo parado, al fin y al cabo, una boca menos.* (36). Y de nuevo es preciso comentar la acotación: *El padre ha sacado un pitillo, lo ha partido y le da la mitad a su hijo. Lo encienden.* (38-39). Y es

preciso comentar el hecho de que el padre ofrezca un cigarro a su hijo como a un igual, como a un camarada con el que busca la complicidad, no solo que le obedezca como padre. Luisito ha crecido, y además en esta escena lo que su padre le está pidiendo es que se convierta en el hombre de la familia. Este simple gesto concretado en la acotación dará pie a una profunda comprensión por parte del lector/espectador de todo lo que estamos diciendo.

No se puede dejar de pasar por alto la frase de don Luis dirá más adelante -y que no aparece en este fragmento-: *Pero no ha llegado la paz, Luisito: ha llegado la victoria*. La paz que desde hace tanto tiempo añora D<sup>a</sup> Dolores va a ser una paz que acarrea la injusticia. Por una vez, don Luis no se contiene y realiza un análisis frío de la realidad a la que se enfrentan: los vencedores no traerán la paz sino la venganza, los campos de concentración, las cárceles, los fusilamientos, etc. el triunfo de los ganadores sobre los perdedores. Don Luis sintetiza en esa frase no sólo lo que le espera a él y a su familia, sino lo que les espera a quienes han sido derrotados la guerra. Sin duda, muchos espectadores que oyeran estas palabras las harían suyas, ya que como don Luis sufrieron los efectos del régimen franquista.

Fernando Fernán Gómez consigue crear unos personajes reales con valores positivos y negativos, con virtudes y defectos, con aciertos y errores en su conducta. En absoluto el autor creará un escaparate en el que defienda de manera simplista a unos frente a otros, lo que no quiere decir que el autor se sitúe en la neutralidad, ya que Fernando Fernán Gómez defenderá claramente los valores republicanos. Todo esto explica la actuación de D<sup>a</sup> M<sup>a</sup> Luisa, mujer de derechas, a quien en un momento determinado durante la guerra ayudó don Luis y que ha conseguido un empleo, aunque miserable, de chico de los recados, para Luis. Al final de este epílogo, -no aparece en este fragmento- el padre informa a su hijo del empleo que ha conseguido para él, o que lo coloca definitivamente en el mundo de los adultos.

Finalmente, el epílogo cierra la obra con dos temas recurrentes, que justifican el título: *la bicicleta*, que ahora será necesaria para trabajar (y no para pasear con las chicas, como Luis quería al principio de la obra), y *el verano*, que ya no será el tiempo de las vacaciones y la diversión como antes de la guerra, en palabras de don Luis: “*Sabe Dios cuándo habrá otro verano*”, frase que sintetiza el futuro de España cuya sociedad permanecerá por mucho tiempo partida en dos y sin verano para los derrotados. Porque verano significará todo lo que han perdido quienes han sido derrotados en la guerra, pero no solo a nivel colectivo (democracia, libertad, justicia, etc.), sino a nivel individual (proyecto personal, ansias de superación, la juventud, las ganas de vivir, libertad, etc.).

#### **4.- ANÁLISIS FORMAL**

Debemos diferenciar el lenguaje utilizado en la acotación inicial del estilo conversacional que caracteriza el diálogo. En la acotación, de carácter descriptivo y con un estilo más literario, destaca el uso de la adjetivación, “*un sol pálido*”, que podemos considerar como una personificación de carácter simbólico, o la metáfora de la luz “*tamizada por algunas nubes*”. Destaca asimismo la enumeración polisindética que acumula los efectos sonoros, contrastando los de la naturaleza a los de la ciudad: “*Se oye el canto de los pájaros y los motores y las bocinas de los escasos coches...*”. Igualmente hay que destacar la bimembración, que nos sitúa plenamente con solo dos términos, en la escenografía de la posguerra: “*las trincheras y los nidos de ametralladoras*”.

En cuanto al lenguaje usado en el diálogo vemos que ambos personajes hablan con una lengua estándar, si bien en algún caso se emplean ciertos coloquialismos (“*como se pondrían las pobres...*”, “*tú eres el hombre de la casa*”, “*una boca menos*”), los rasgos que dominan son los del habla conversacional: parlamentos no muy largos, frases cortas, yuxtaposición, repeticiones (“*fijate*”), presencia de puntos suspensivos que marcan la interacción del diálogo, y, en muchos casos, la inseguridad de los personajes, sus dudas, o las frases inacabadas, o que no son necesario formular porque el receptor las entiende. En los diálogos está muy presente la función apelativa que continuamente se usa para esperar respuestas y reclamar la atención del oyente, bien mediante interrogaciones o apelaciones directas (*Oye, ¿no?, ¿Sabes?, ¿comprendes?*) que sin duda sirven también para mantener el contacto de la conversación. Es evidente que la función referencial está muy presente (final de la guerra y todo lo que acontece como consecuencia) puesto que si no el texto no sería posible de entender.

Cuando nos encontramos con este tipo de textos podría parecer que no hay una elaboración literaria por parte del autor y es algo que se debe desechar de manera total. Hemos visto como el texto es rico en referencias externas e internas; valoraciones de la situación, de personajes; sirve para la caracterización de los personajes a través de su forma de hablar; evoca situaciones pasadas o futuras; logra que las situaciones rebajen el dramatismo de determinados momentos mediante el uso del humor, etc. Debemos ser muy conscientes que tratar de reproducir el habla de unos personajes de manera natural no es algo fácil de conseguir y en esa propuesta hay mucho de elaboración literaria. Además, no nos olvidemos que en una obra teatral son los personajes quienes se definen por su forma de hablar.

## 5. CONCLUSIÓN

En este fragmento hemos asistido al diálogo final de la obra, cuando don Luis informa a su hijo de las consecuencias de la represión del ejército vencedor sobre los republicanos, simbólicamente representado en su familia. Es también simbólico el hecho de que Luis debe asumir la pérdida de su adolescencia y la anulación de su juventud para tomar, prematuramente, el papel de responsable de la familia. Un escenario en ruinas, tenuemente iluminado, confirma el pesimismo de la escena. El contraste con el prólogo marca la cuidada construcción de la obra teatral. Así pues, los temas, los personajes y la escenografía, todo ello es el símbolo del desengaño, del miedo y de la desesperación de la España republicana, vencida e humillada, claramente sintetizado en las palabras de don Luis: “*Pero no ha llegado la paz: ha llegado la victoria.*”

Recordemos que la obra se escribe dos años después de la muerte de Franco, y que obtuvo un éxito inmediato, lo que nos indica de qué forma la sociedad española deseaba recuperar su memoria histórica, aunque pasarían aún años antes de que se pudiera hablar abiertamente de los derrotados y legislar sobre su rehabilitación histórica.

Con *Las bicicletas son para el verano* Fernando Fernán Gómez se inserta en esa fecunda tradición literaria comprometida y crítica que, desde Antonio Machado, llega hasta Luis García Montero, en una línea de continuidad que incluye poetas, como Blas de Otero, Ángel González y Gil de Biedma, o narradores como Javier Cercas o Almudena Grandes. La obra es, pues, un homenaje a los héroes cotidianos que sufrieron la guerra y la perdieron.

### **ORAL N° 3. Mario Vargas Llosa. SIE Ferney-Voltaire.**

***“Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry [...]”***. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).

**FE DE ERRATAS:** en la línea 24 debe aparecer ***“Beatriz”, dijo una voz*** en lugar de

*“Beatriz, dijo una voz.*

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

**[INTRODUCCIÓN]**

[La introducción debe contener el contexto literario de la obra en cuestión, en el caso que nos ocupa: “La narrativa hispanoamericana en los S. XX - XXI”. A continuación debemos hablar de la vida y obra del autor resaltando aquellos eventos de su biografía que incidan en su obra. Obviaremos detalles poco elegantes de su intimidad y cotilleos. Recordad que la Guía de la Consejería se editó en 2009, por lo que tendremos que hablar del Premio Nobel concedido a Vargas Llosa en 2010 y de las obras posteriores a esa fecha: *El sueño del Celta* (2010), *El héroe discreto* (2013) y *Cinco esquinas* (2016), su última publicación es un ensayo de tipo político: *La llamada de la tribu* (2018), citarla dará la impresión de que estamos al día en las novedades de los autores que estudiamos; no podemos dejar de citar *La verdad de las mentiras* (1990) que, pese a ser un ensayo, explica cómo entiende Vargas Llosa la novela como género literario. Por último haremos una presentación de la obra. Es importante seguir un esquema previo que implique planificación, yendo, como en el comentario que nos ocupa, de lo general a lo particular. Para redactar la introducción te puede servir la *Guía de la Consejería: Narrativa del siglo XX en lengua española, Consejería de Educación, París, 2009*, y los materiales aportados por el profesor.]

### **[LOCALIZACIÓN DEL FRAGMENTO]**

[Diremos a qué capítulo pertenece el fragmento. Puesto que en esta obra los capítulos no tienen unidad temática al estar divididos en secuencias independientes, hablaremos de los antecedentes y consecuencias del fragmento en cuestión demostrando que conocemos la obra. Ojo, evitar el falso amigo “extracto”. En español, un extracto es un resumen de lo fundamental y no se corresponde con el *extrait* francés.]

El texto que comentamos pertenece al primer capítulo de la primera parte de la obra, concretamente a la segunda secuencia, cuando Ricardo Arana, el Esclavo, abandona el ámbito familiar exclusivamente materno para vivir a Lima con su padre al que no conoce.

Este primer capítulo comienza “in medias res” con el robo del examen por el “Círculo”, ejecutado finalmente por el cadete Cava, tras echarlo a suertes. Uno de los cadetes, Ricardo Arana, conocido como “el Esclavo” evoca su traumática llegada a Lima, sus sensaciones y recuerdos infantiles de esa llegada y la conflictiva relación con su madre, que lo mimaba, y con su padre, al que acaba de conocer. Se presenta al cadete Alberto Fernández, “el Poeta”, y se repasa la vida del Colegio Militar Leoncio Prado, donde están internados los protagonistas. Se desvela el origen y ambiente familiar de Alberto. El capítulo termina con las perversiones sexuales de los cadetes. (José Ángel Agudo, *Guía de lectura de la Ciudad y los perros*, SIES-Francia, 2016)

### **[RESUMEN DEL FRAGMENTO]**

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

El pasaje describe el largo viaje en automóvil hasta llegar al domicilio paterno. Richi va a vivir con su padre al que creía muerto, tras la reconciliación de sus padres. La voz narrativa se centra en las emociones del niño y se destaca el claro contraste entre la calidez de la madre y la austeridad de la figura paterna.

## [TEMA O TEMAS DEL FRAGMENTO]

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

El **tema principal** del fragmento es el **encuentro con el padre**; esto implica el abandono del paraíso perdido de la infancia y el inicio del descenso al infierno que la adolescencia supone para Ricardo Arana. Por lo que sabemos de la vida del autor Vargas Llosa se desdobra en esta novela en dos personajes: Arana y Alberto. Con el primero comparte el abandono de una infancia feliz truncada por la reunión del matrimonio de sus padres. Un **tema secundario** del fragmento, por tanto, sería el **trasunto novelesco de datos biográficos del autor**.

Vargas Llosa ha manifestado en numerosas ocasiones que su infancia fue “absolutamente feliz”. “Todos los años que viví en Cochabamba [...] con mi madre, abuelos, tíos, tías y primas, viví en una especie de paraíso donde la vida consistía en divertirse y gozar”. Era el niño mimado que aún no sabía qué cosa era la pena. Y la pena viene cuando llegan la adolescencia o el infierno. Se quebró el paraíso para él en los últimos días de 1946 o los primeros de 1947, en el verano de Piura, cuando conoció a su padre a quien creía muerto. (Juan Cruz en El País, 02/09/2012).

## [ESTRUCTURA INTERNA]

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

La secuencia a la que pertenece el presente fragmento consta de dos párrafos, el texto que comentamos constituye el primero de ellos, por tanto entendemos que hay unidad de contenido en el texto a comentar, es decir, interpretamos que la unidad temática es única y se desarrolla sólidamente a lo largo del fragmento por lo que resulta difícil dividirlo en partes. Pensamos que hay, sin embargo **dos ejes temáticos** que estructuran el fragmento: **el viaje y los sentimientos** de Ricardo hacia sus padres.

El viaje podría tener dos momentos narrativos, **antes y después de la llegada a Lima** señalada en la línea 11: “*Ya llegamos, Richi, despierta*”.

Con respecto a los sentimientos de Arana hacia sus progenitores resaltamos el fuerte contraste entre la calidez y **ternura de su madre** (lín. 11-14): *alguien lo movía con dulzura, [...] Estaba en las faldas de su madre, tenía la cabeza apoyada en su hombro, sentía frío. Unos labios familiares rozaron su boca y él tuvo la impresión de que, en el sueño, se había convertido en un gatito, y la brusquedad de su padre* (lín. 28-30): *Nuevamente lo alzaron dos brazos masculinos y desconocidos; un rostro adulto se juntaba al suyo, una voz murmuraba su nombre, unos labios secos aplastaban su mejilla. Él estaba rígido.*

## [CARACTERÍSTICAS DE GÉNERO]

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

### [Narrador]

Desde el punto de vista narrativo la voz que nos cuenta la historia adopta la **tercera persona focalizándose internamente** en Ricardo Arana con diferentes grados de implicación.

- El narrador nos cuenta lo que **Arana piensa y siente**: (lín. 1) *Ha olvidado*, (lín. 4) *sentía su cuerpo*, (lín. 7-10) *Ricardo resistió [...] esperando [...]. El cansancio adormecía [...] sus miembros, embotaba sus sentidos: entre brumas, se repetía*, (lín. 13) *él tuvo la impresión*, (lín. 15-17) *Tardó unos segundos en darse cuenta, [...] pensó. Y sintió*, (lín. 21) *se hizo el dormido*, (lín. 24-25) *Se sintió alzado* (lín. 30) *unos labios secos aplastaban su mejilla*.
- Mediante la **descripción** sabemos lo que **Arana ve**: el paisaje (lín. 3-4), su comportamiento y el de los otros viajeros, incluida su madre, durante el viaje (lín. 4-14) **y**, finalmente, lo que este personaje **presencia** a su llegada a Lima: el encuentro con el padre (lín. 19-30).
- Pero el grado máximo de interiorización en el personaje se consigue con el **uso del estilo directo** (ED, uso de comillas y de verbos de comunicación *verba dicendi*) o del estilo directo libre (EDL, se introduce sin *verba dicendi* pero se mantiene la marca de las comillas); así oímos:
  - lo que Ricardo **se dice a sí mismo**: (lín. 5, EDL) “*voy a ver Lima*”, (lín. 10-11, ED) *se repetía [...]: “no me dormiré”*.
  - **lo que piensa**: (lín. 6, ED) “*Él pensaba: ¿por qué llora?*”, (lín. 16, ED) “*¿Cómo será?*”, *pensó*. (lín. 6, ED) “*¿Por qué me besa en la boca?*”, *pensaba Ricardo*.
  - **lo que dicen otros** (lín. 5-6, ED): *murmurando: “Richi, Ricardo”*, (lín. 11, EDL): “*Ya llegamos, Richi, despierta*”, (lín. 18-19, ED): *le dijo: “tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima”*. (lín. 19-20, ED): “*Ya llegamos, dijo su madre*”, “*¿Avenida Salaverry, si no me equivoco?*”, *cantó el chofer. “Sí, número treinta y ocho*”, *repuso la madre*. (lín. 24, ED): “*Beatriz*”, *dijo una voz* (lín. 28, ED): *le dijo: “es tu papá, Richi. Bésalo”*.

### [Personajes]

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

**Ricardo Arana**, el Esclavo, es uno de los protagonistas de *La ciudad y los perros* y el personaje principal en este pasaje. Su caracterización como **niño mimado** podemos observarla en los siguientes ejemplos: (lín. 11): *alguien lo movía con dulzura*, (lín. 13- 14): *se había convertido en un gatito*. En este fragmento el personaje tiene 10 u 11 años, su madre le llama cariñosamente: Richi, y se nos muestra como un niño muy impresionable (lín. 4-5): *roído por la excitación*, (lín. 17): *sintió de nuevo una ansiedad feroz*, (lín. 30): *Él estaba rígido*. En definitiva, **un ser sensible** que acaba convirtiéndose en la **víctima** de la historia.

Beatriz, **la madre**, como el resto de las mujeres de la novela, es tratada aquí de manera superficial. Su rasgo distintivo sería el de madre **protectora**. (lín. 5): *A veces, su madre lo atraía hacia ella* (lín. 12): *Estaba en las faldas de su madre, tenía la cabeza apoyada en su hombro* (lín. 21): *Su madre lo besó*. Dentro de la esfera de la protección materna se nombra también a la tía Adelina.

El **padre**, apenas aparece en las tres últimas líneas, pero esta primera impresión que en el Esclavo produjo su padre es muy reveladora de la tensa y conflictiva relación que mantuvieron siempre. En efecto, el padre de Ricardo Arana es el vivo ejemplo del patriarcado machista con todos los defectos posibles: **misógino, homófobo, violento y autoritario**. Reproducimos a continuación ejemplos de la novela que ilustran las anteriores afirmaciones:

*Eludía a sus padres y les hablaba sólo con monosílabos. "¿Qué te parece tu papá?", le preguntó un día su madre. "Nada", dijo él, "no me parece nada." Y otro día: "estás contento, Richi?". - No.- Al día siguiente de llegar a Lima, su padre vino hasta su cama y, sonriendo, le presentó el rostro. "Buenos días", dijo Ricardo, sin moverse. **Una sombra cruzó los ojos de su padre. Ese mismo día comenzó la guerra invisible.** Ricardo no abandonaba el lecho hasta sentir que su padre cerraba tras él la puerta de calle. Al encontrarlo a la hora de almuerzo, decía rápidamente, "buenos días" y corría a la buhardilla.[...] Una noche los oyó hablar de él en la pieza vecina. "Tiene apenas ocho años, decía su madre; ya se acostumbrará". "Ha tenido tiempo de sobra", respondía su padre y la voz era distinta: seca y cortante. "No te había visto antes, insistía la madre; es cuestión de tiempo." "**Lo has educado mal**, decía él; tú tienes la culpa de que sea así. **Parece una mujer.** (La ciudad y los perros, Alfaguara, M. 2012, edición de la RAE, pág 94, cap. III 1ª parte).*

*[...] de pronto la habitación estaba llena de una voz tronante y de un vocabulario que nunca había oído. Tuvo miedo y dejó de pensar. Las injurias llegaban hasta él con pavorosa nitidez y, por instantes, perdida entre **los gritos y los insultos masculinos, distinguía la voz de su madre, débil, suplicando.** Después el ruido cesó unos segundos, hubo un chasquido silbante y cuando su madre gritó "¡Richi!" él ya se había incorporado, corría hacia la puerta, la abría e irrumpía en la otra habitación gritando: "**no le pegues a mi mamá**". Alcanzó a ver a su madre, en camisa de noche, el rostro deformado por la luz indirecta de la lámpara y la escuchó balbucear algo, pero en eso surgió ante sus ojos una gran silueta blanca. Pensó: "está desnudo" y **sintió terror. Su padre lo golpeó con la mano abierta y él se desplomó sin gritar.** (La ciudad y los perros, Alfaguara, M. 2012, edición de la RAE, pág 95, cap. III 1ª parte)*

*Su corazón se detuvo: su padre estaba a su lado y tenía las pupilas incendiadas, igual que aquella noche. Oyó: -¿Qué edad tienes?*

*-Diez años - dijo.*

*-¿Eres un hombre? Responde. -Sí -balbuceó.*

*-Fuera de la cama, entonces - dijo la voz- Sólo las mujeres se pasan el día echadas, porque son ociosas y tienen derecho a serlo, para eso son mujeres. **Te han criado como a una mujerzuela. Pero yo te haré un hombre.** (La ciudad y los perros, Alfaguara, M. 2012, edición de la RAE, pág. 199, cap. VII, 1ª parte)*

*[...] **Me ha costado mucho trabajo hacerlo un hombre.** Es mi único hijo, todo lo que hago es por su bien. Por su futuro. Hábleme de él, ¿quiere? De su vida en el Colegio. Ricardo es muy reservado. No nos decía nada. Pero a veces parecía que no estaba contento.*

*-La vida militar es un poco fuerte - dijo Alberto- Cuesta acostumbrarse. Nadie está muy contento al principio.*

*-Pero le hizo bien - dijo el hombre, con pasión-. Lo transformó, lo hizo otro. Nadie puede negar eso, nadie. Usted no sabe cómo era de chico. Aquí lo templaron, lo hicieron responsable. Eso es lo que **yo quería, que fuera más varonil**, que tuviera más personalidad. Además, si él hubiera querido salirse pudo decírmelo. Yo le dije que entrara y él aceptó. No es mi culpa. Yo he hecho todo pensando en su futuro.*

*-Cálmese, señor - dijo Alberto- No se preocupe. Estoy seguro que ya pasó lo peor.*

*-**Su madre me echa la culpa** - dijo el hombre, como si no lo oyera- **Las mujeres son así, injustas, no comprenden las cosas. Pero yo tengo mi conciencia tranquila.** (La ciudad y los perros, Alfaguara, M. 2012, edición de la RAE, pág. 243, cap. I, 2ª parte)*

*-No me parece -repuso la madre, débilmente, y sin mirarlo-. Si quieres que entre ahí, haz lo que te parezca. Pero no me pidas mi opinión. No estoy de acuerdo en que vaya interno a un colegio de militares.*

*Él levantó la vista.*

*-¿Interno a un colegio de militares? -Sus pupilas ardían- Sería formidable, mamá, me gustaría mucho.*

*-**Ah, las mujeres** - dijo el padre, compasivamente- **Todas son iguales. Estúpidas y sentimentales. Nunca comprenden nada.** Anda, muchacho, explica a esta mujer que entrar al Colegio Militar es lo que más te conviene.*

*-Ni siquiera sabe lo que es -balbuceó la madre.*

*-Sí sé -replicó él, con fervor- Es lo que más me conviene. Siempre te he dicho que quería ir interno. Mi papá tiene razón.*

*-Muchacho - dijo el padre". Tu madre te cree un estúpido incapaz de razonar. ¿Comprendes ahora todo el mal que te ha hecho? (La ciudad y los perros, Alfaguara, M. 2012, edición de la RAE, pág. 246, cap. I, 2ª parte).*

*-¿Sabe? -dijo el hombre-. El muchacho está muy resentido conmigo. Yo me doy cuenta. Le hablaré y, si no es bruto, comprenderá que todo ha sido por su bien. Verá que las responsables son su madre y la vieja loca de Adelina.*

*-¿Es una tía suya, creo? -dijo Alberto.*

*-Sí -afirmó el hombre, enfurecido-. La histérica ésa. Lo crió como a una mujercita. Le regalaba muñecas y le hacía rizos. A mí no pueden engañarme. He visto fotos que le tomaron en Chiclayo. Lo vestían con faldas y le hacían rulos, a mi propio hijo, ¿comprende usted? Se aprovecharon de que yo estaba lejos. Pero no se iban a salir con la suya.*

*-¿Usted viaja mucho, señor?*

*-No -respondió brutalmente el hombre-. No he salido nunca de Lima. Ni me interesa. Pero cuando yo lo recobré estaba maleado, era un inservible, un inútil. ¿Quién me puede culpar por haber querido hacer de él un hombre? ¿Eso es algo de que tengo que avergonzarme?*

*-Estoy seguro que sanará pronto -dijo Alberto- Seguro.*

*-Pero tal vez he sido un poco duro -prosiguió el hombre- Por exceso de cariño. Un cariño bien entendido. Su madre y esa loca de Adelina no pueden comprender. ¿Quiere usted un consejo? Cuando tenga hijos, póngalos lejos de la madre. No hay nada peor que las mujeres para malograr a un muchacho. (La ciudad y los perros, Alfaguara, M. 2012, edición de la RAE, págs.. 276-277, cap. I, 2ª parte).*

## [Tiempo]

Hay una analepsis desde el presente de la narración en el Leoncio Prado, lugar en el que se encuentra el personaje (lín. 1): *Ha olvidado*. Ricardo Arana recuerda su llegada a Lima unos años atrás, cuando aún era un niño. El tiempo interno de lo narrado en el fragmento se señala con precisión: *dieciocho horas* (lín. 2).

## [Espacio]

Los espacios concretos donde se desarrolla la historia convierten a la ciudad de Lima en protagonista desde el mismo título de la novela. El relato transcurre desde Chiclayo, a unos ochocientos kilómetros al norte de Lima, hasta la avenida Salaverry, muy cerca del malecón de Magdalena. En la época este era un barrio señorial limeño con grandes mansiones aunque en la actualidad ha perdido categoría. El espacio sirve para caracterizar a los protagonistas, Arana y su familia, como pertenecientes a un medio socio-económico acomodado.

Tanto el tiempo como el espacio contribuyen al realismo presente en la novela.

## [FONDO FORMA]

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

En las líneas 3, 4 y 5 se nos describe el paisaje que contempla Richi durante su largo trayecto, se realiza una enumeración en la que hay una figura cercana a la epanadiplosis para subrayar la **pesadez del viaje** pues se repiten ciertas palabras al principio y al final de dicha enumeración: *pueblos[...], arenas [...]* *pueblos y arenas*. Percibimos el nerviosismo y desasosiego del niño en *su rostro pegado la ventanilla* (lín. 4), su resistencia a dormirse a lo largo de la jornada con la enumeración creciente de los distintos momentos del día: *Ricardo resistió la mañana, la tarde y el comienzo de la noche sin apartar su mirada del horizonte* (lín. 7-8). La **fatiga** del viaje queda patente en léxico de los estragos producidos por el agotamiento: *El cansancio adormecía poco a poco sus miembros, embotaba sus sentidos* (lín. 9-10). La mezcla de **desasosiego y curiosidad** infantil por lo desconocido la vemos reflejada en *su cuerpo roído por la excitación* (lín. 4-5), su obstinación en permanecer despierto, frente a *los otros pasajeros que dormitaban o leían* (lín. 6), para asistir al **surgimiento de Lima ante sus ojos sin apartar su mirada del horizonte, esperando que las luces de la ciudad surgieran de improviso, como una procesión de antorchas** (lín. 8-9). El ritmo de la narración se ralentiza al llegar al destino. *El automóvil avanzaba ahora despacio: veía vagas casas, luces, árboles y una avenida más larga que la calle principal de Chiclayo.* (lín. 14-15).

En este momento de la narración pesa más el **eje temático de los sentimientos** que el del viaje pues este llegó a su fin. El clima se va progresivamente cargando de tensión: Ricardo no repara en que los otros viajeros han descendido (lín. 15-16); está aturdido y nervioso: *sintió, de nuevo, una ansiedad feroz* (lín. 17) por el encuentro inminente con su padre: “¿Cómo será?” (lín. 16); se hace el dormido (lín. 21), se aferra al asiento (lín. 22), **cierra los ojos y se deja hacer**: *se encogió junto al cuerpo que lo sostenía. [...] Alguien abrió la puerta. Se sintió alzado en peso, depositado en el suelo,* (lín. 23-25), se siente **desvalido, sin apoyo,** (lín. 25), y **desconcertado** ante la imagen del beso de sus padres que le parece eterno: *sus labios medían el tiempo contando números* (lín. 27). La **tirantez del ambiente** se refleja incluso en la actitud del conductor, en efecto, durante el tedioso viaje *canturreaba alegremente el mismo estribillo, hora tras hora* (lín. 7), al llegar a Lima *canturreaba ya sin entusiasmo* (lín. 16), cuando sus padres se besaban *El chofer había dejado de cantar.* (lín. 26).

La **sintaxis**, con predominio de oraciones simples y cortas al final del texto también contribuye a fomentar el clima de tensión y brusquedad en la última parte del fragmento. La elección de determinados verbos y adjetivos contribuyen a la percepción de esta **atmósfera tensa**, por ejemplo: *el coche se inmovilizó* (lín. 22) en lugar de “se detuvo”, *La calle estaba vacía y muda* (línea 26). Este último adjetivo: *muda*, que personifica la calle, debe desplazarse al niño mirando fijamente el beso del matrimonio sin decir una sola palabra. La distancia y extrañamiento que Richi siente hacia su padre quedan patentes en la ausencia de determinante posesivo: *su madre se separó del hombre* (lín. 27-28); mientras que la madre es suya, su padre es “el hombre”. Arana no recuerda que su padre lo cogiera en brazos sino que *lo alzarón dos*

*brazos masculinos y desconocidos* (lín. 28-29), la evocación del beso paterno se describe como sigue: *un rostro adulto se juntaba al suyo, [...], unos labios secos aplastaban su mejilla* (lín. 29- 30). *Una voz* (y no el padre) *murmuraba* (y no pronunciaba) *su nombre* (lín. 29-30). Las palabras elegidas palabras para recordar la escena son muy significativas y nos anuncian la mala relación que existirá entre el Esclavo y su padre. La frase final es el colofón a la incipiente violencia que se avecina: *Él estaba rígido*.

Aunque en *La ciudad y los perros* abundan los peruanismos no es el caso en el texto analizado. El único vocablo del español de América presente es “chofer”, sabemos que tanto “chófer” como “chofer” son aceptadas por el DRAE, la preferencia europea se decanta por la pronunciación llana, mientras la americana prefiere la aguda, más cercana a la etimología francesa del término: *chauffeur*. El registro lingüístico del fragmento es formal o estándar, notemos, por ejemplo, el uso de “automóvil” y “coche” en lugar de “carro” o “auto” más frecuentes en Hispanoamérica.

## [CONCLUSIÓN]

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

La importancia de este pasaje estriba en dos aspectos fundamentales, por un lado en la presentación de uno de los protagonistas principales del relato, el Esclavo, del que ya entrevemos su carácter reservado y sensible, e intuimos la tormentosa relación que mantendrá con su padre; es precisamente por huir del padre por lo que Arana se interna en el Leoncio Prado donde su frágil personalidad le conducirá al trágico final.

Por otro lado, asistimos al **desdoblamiento del autor** en cuya infancia se produjeron ciertos acontecimientos similares a los reproducidos en el presente fragmento. En efecto, Mario Vargas Llosa, hijo único de Ernesto Vargas Maldonado, operador de radio en una empresa de aviación, y de Dora Llosa Ureta, separados unos meses antes de su nacimiento porque su progenitor mantenía relaciones con una mujer alemana con la que tuvo otros dos hijos: Enrique y Ernesto Vargas.

Vargas Llosa vivió con su familia materna en Arequipa hasta que su abuelo materno fue nombrado cónsul honorario de Perú en Bolivia y se trasladaron a Cochabamba, donde pasó los primeros años de su infancia. En 1946, a la edad de diez años, se trasladó a Lima donde se reunió con su padre por primera vez; se le hizo creer que su progenitor había muerto. Sus padres restablecieron su relación y vivieron en Magdalena del Mar, Lima, el episodio del reencuentro afectaría de forma definitiva el destino de este niño, que no quería cambiar los mimos de su madre por una férrea disciplina. Esta circunstancia le hizo descubrir pronto algo que él mismo suele considerar como segundo gran móvil de su existencia: *el ansia de libertad*. Cuando tenía catorce años, ingresó en la Academia Militar Leoncio Prado.

El autor recuerda a su padre como una persona autoritaria, su vocación literaria surgió casi como una rebelión contra la autoridad paterna, pronto tuvo la temprana certidumbre de que su destino iba a estar marcado por el rítmico tableteo de una máquina de escribir.

## [RECUERDA]

[Es poco factible hacer un comentario igual que este en cuatro horas. En esta guía se ha pretendido dar el máximo de recursos posibles para que cada alumno haga su propio comentario. Recuerda que debes quedarte solo con lo que te haya sido significativo y útil. No repitas nada que no hayas entendido, se nota mucho en la corrección. Completa el comentario con la notas de clase y trata de personalizarlo.]



**María Mediavilla Mediavilla (SIE Ferney-Voltaire)**

## **ORAL Nº 3. Mario Vargas Llosa. SIE Strasbourg.**

***“Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry [...]”***. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).

### **Elementos del contexto literario relacionados con este fragmento**

Para no alargar el comentario de manera excesiva, no haremos una introducción exhaustiva en cuanto al contexto, señalando solamente aquellos aspectos más relevantes para el comentario de nuestro texto.

En cuanto a la tradición novelística hispanoamericana en la que se inserta nuestro autor, lo más llamativo quizás sea que Vargas Llosa, a pesar de las tendencias dominantes en su generación y de su admiración por la narrativa de García Márquez, no es un representante característico del llamado “realismo mágico”, estando más próximo a los movimientos europeos de realismo social y crítico, que, cuando se publica *La ciudad y los perros*, se adentra en la novela experimental de los sesenta y posterior, de la que Vargas Llosa es un conspicuo representante e iniciador: “la literatura no son los temas, sino los tratamientos... no hay originalidad temática. La originalidad es realmente formal” (Vargas Llosa en *Semana de autor*). Estas nuevas formas narrativas se muestran en el abundante uso de los monólogos interiores, saltos en el tiempo, los cambios y multiplicidad de puntos de vista, confusión de voces narrativas, etc. No obstante, próximas al “realismo mágico” podrían estar *Pantaleón y las visitadoras* (1973), en clave humorística, o *La guerra del fin del mundo* (1981), por lo “asombroso” de la historia contada en ella. También *La fiesta del chivo* (2000), novela de dictador, pertenece a la tradición novelística más representativa de América Latina.

Respecto a la biografía del autor, encontramos en este texto un gran reflejo de los años de infancia y de la relación con el padre, primero ausente de su vida y luego una sucesión de malos tratos hacia él y su madre, hecho que marca probablemente muchos otros aspectos de la vida del autor: el padre lo empuja al colegio militar, en el colegio empieza a escribir, allí conoce la realidad social de Perú, lo que contribuye a forjar su temprana conciencia política (“¿Cuándo se jodió el Perú?”, *Conversación en La Catedral*). La coincidencia entre la vida del autor y *La ciudad y los perros* no será conocida en detalle por el gran público hasta 1993, fecha en que publica sus memorias, *El pez en el agua*. Esta tortuosa relación con su padre está en la tesis fundamental de la novela: el gran mal del país es la irresponsabilidad de los padres y el no saber hacer frente a esa responsabilidad. No es extraño que todos los padres de los cadetes sean figuras poco dignas de respeto, y acaben sustituidas por un militar recto y ejemplar: el teniente Gamboa.

### **Localización del texto**

Segunda secuencia del capítulo I de la Primera Parte. La obra no ha hecho más que comenzar y en la primera secuencia asistimos al robo del examen de Química, planeado por el “Círculo” y ejecutado por el cadete Cava, uno de sus miembros. Encontramos otra secuencia con idéntico inicio (“Ha olvidado...”), la 5ª del capítulo VII de la Primera parte, donde se describen escenas escalofriantes del trato recibido por el cadete Arana a manos de su padre. Estas dos escenas condensan los recuerdos más amargos de la vida del autor.

### **Temas y contenidos**

La secuencia describe el día en que el cadete Arana (“el Esclavo”) con diez años descubre que su padre, que él creía muerto porque así se lo había dicho su madre, sigue vivo y lo va a conocer. Se trata de la parte más autobiográfica de la vida del propio autor, que podemos leer, casi literalmente en sus memorias *El pez en el agua*. Los detalles de la historia real son un poco diferentes, pero en lo fundamental se parecen mucho. El autor conoció a su padre en un hotel de Piura, donde su madre había arreglado el encuentro entre padre e hijo. Con engaños lo llevan a Chiclayo y luego a Lima, donde van a vivir en la Avenida Salaverry a finales del año 46. Ante la petición del niño de volver con sus abuelos a Piura, “lo oí reprochando a mi madre haberme educado como un niño caprichoso” (*El pez en el agua*). Queda pues en evidencia, a la vista de estos testimonios y muchos otros, el reflejo autobiográfico del texto que vamos a comentar.

El texto podría dividirse en dos partes, en función del predominio del imperfecto de la descripción del viaje hasta Lima (hasta la línea 26) y el resto del fragmento, donde predomina el perfecto simple de la narración de los hechos del reencuentro familiar en la Avenida Salaverry de Lima.

### **Narrador**

Narrador tradicional, algo más distante que el omnisciente, pero muy intrincado a veces con el personaje evocador (“*Ha olvidado...*”). Este uso de la tercera persona y el mismo verbo olvidar consiguen el efecto contrario, pues parecen incidir precisamente en lo imposible del olvido. La disposición tipográfica sin párrafos contribuye a subrayar la sensación de asfixia del personaje.

El estilo directo de la conversación está dispuesto como indirecto, continuado, en lo que podría considerarse “indirecto libre”.

## **Personajes**

El personaje principal, a través de cuyas sensaciones físicas y anímicas observamos la escena, es el todavía niño Richi, futuro cadete Ricardo Arana, alias “El Esclavo”, trasunto del autor en la parte del conflicto con el padre. Otro personaje fundamental en esta infancia dolorosa es la madre, trasposición del personaje real, figura que comienza a hacersele odiosa al niño por haber perdonado al padre a pesar de lo que le hizo, incapaz de oponerse a la violencia del padre, que se presenta como un ser amenazador y violento, y que sacude al niño como un pelele (“brazos adultos, desconocidos, rostro adulto, labios secos”, “estaba rígido”). Se menciona también a la tía Adelina, a la que se le oculta la revelación del padre aparecido y que representa a la familia materna del autor con la que vivió toda su infancia hasta la aparición de su padre.

## **Espacio**

En el fragmento se nos presentan opuestas Lima y Chiclayo, la ciudad en la que la novela sitúa la residencia de Ricardo Arana y su familia, que en la realidad se correspondería con Piura, verdadero lugar donde vivía Vargas Llosa y donde se produjo el encuentro con su padre. En un principio, Lima representa lo desconocido, lo excitante del descubrimiento de una gran ciudad de la que se ha oído hablar mucho, frente a la provinciana Piura/Chiclayo, donde un niño pasea sin temor a perderse, y que representa el refugio familiar materno, cálido y acogedor. Los lugares son reales, existentes, ligeramente cambiados respecto a la historia real. Refiriéndose a la casa de la Avenida Salaverry, mencionada en el texto, las vivencias siguieron presentes mucho tiempo después: “La casa existe, descolorida y destartalada, y aún ahora, cuando paso por allí, siento ramalazos de angustia. El año y pico que viví en ella fue el más amargo de mi vida” (*El pez en el agua*, 1993).

## **Tiempo**

El fragmento constituye una evocación dolorosa del principal acontecimiento de la infancia del personaje, efectuada desde el presente del Colegio Militar Leoncio Prado en el que se encuentra interno. En efecto, las primeras palabras del texto parecen suponer una especie de analepsis “frustrada” (“ha olvidado”), que podría también significar “quiere olvidar”, pero que, en cualquier caso, traspasa la responsabilidad narrativa exclusivamente al narrador, que se encarga de recordar lo que el personaje parece haber olvidado o querer olvidar.

## **Análisis del lenguaje y el estilo del texto**

Quizás lo más destacable del estilo lingüístico de este fragmento desde el punto de vista narrativo, sea el uso que se hace de los tres tiempos del pasado en español. El fragmento comienza con un tiempo extraño al español de América y al español de Perú, tan presente en la obra. Nos referimos al perfecto compuesto “ha olvidado”, desusado completamente en el habla peruana pero que acerca de modo extraordinario los hechos al presente de la narración en el Colegio Militar, contrastando con los dos perfectos simples que le siguen: *vivió, llegó*, que, de nuevo, alejan la perspectiva hacia el momento de los acontecimientos.

A partir de este inicio, prefacio de esta secuencia, comienza una descripción de los hechos, caracterizada por el uso casi exclusivo del imperfecto, que permite una visión dinámica, en movimiento, en consonancia con el hecho del viaje: *iba, sentía, atraía, pensaba, dormitaban, canturreaba*, etc. Incluso cuando se podría esperar un perfecto simple, sigue el imperfecto: “de pronto alguien lo movía”.

Cuando llega a Lima y se despierta, la abundante sucesión de acontecimientos exige el tiempo clásico de la narración, el perfecto simple: *cerró, besó, inmovilizó, miró...* El fragmento termina con el uso de nuevo del imperfecto, en una muestra de dinamismo narrativo de gran efecto: *juntaba, murmuraba, aplastaba*.

El léxico del texto se refiere sobre todo a los dos temas principales, el viaje (*automóvil, chófer, ventanilla, pueblos, arenas, campos*) y las sensaciones físicas experimentadas por el niño (*excitación, cansancio, dulzura, frío, labios...*), que se complementan con figuras literarias de gran efectividad plástica: *desfile de pueblos, cuerpo roído por la excitación, como una procesión de antorchas, se había convertido en un gatito...*

La adjetivación es escasa, muy relacionada con la sensación de angustia y desamparo: *cuerpo roído, labios familiares, vagas casas, ansiedad feroz, vacía y muda, labios secos, rígido...*

## Conclusión

En definitiva, este fragmento es una buena muestra del carácter autobiográfico que tiene esta obra fundamental del autor y que le lanzó a la fama internacional, más allá de lo que era conocido por sus lectores de que el autor había pasado dos años de su juventud en el Colegio Leoncio Prado. Como hemos visto, las coincidencias del texto con episodios reales de la vida del autor, que conocemos desde la publicación de sus memorias, son el contenido más significativo de este pasaje de la obra.

*La ciudad y los perros*, recrea la situación de desorientación que se produce a la entrada de la vida adulta, a esa edad en la que ya no es posible seguir comportándose como un niño ni siquiera esporádicamente. Las vidas de los cadetes están marcadas de manera indeleble por sus ambientes familiares: soledad del Boa, abandono del Jaguar, padres despóticos y desaparecidos del Alberto y Ricardo; en un ajuste de cuentas del autor con su propia biografía. Las figuras de Alberto y Arana se van fundiendo en una progresivamente: los dos comparten clase social, comparten a Teresa, comparten padres ausentes. La vida de Vargas Llosa se nos presenta con total nitidez a través de sus personajes, sobre todo del desdoblamiento entre Alberto, que representa la parte de su personalidad que le gusta, y Arana, que representa los aspectos que rechaza. Vargas Llosa hace morir al Esclavo, “matando” esos aspectos de su personalidad que no le gustan: la cobardía, la debilidad para enfrentarse a los otros cadetes. Alberto, por el contrario,

representa la realidad del autor: su afición a la escritura, su entorno clasista de Miraflores, su falta de empatía e incluso su desprecio por los otros cadetes, racial y socialmente inferiores, y por la vida militar; su lucha por restablecer la justicia, denunciando el asesinato de Arana con la ayuda de su admirado Gamboa, el militar recto y estricto, un héroe como a Alberto le gustaría ser. Para eso sirve la literatura, según Vargas Llosa, para torcer la realidad a conveniencia de nuestra imaginación, para combatir los fantasmas interiores.

**José Ángel Agudo Ríos (SIE Estrasburgo)**

## **ORAL Nº 4. Mario Vargas Llosa. SIE Saint Jean de Luz.**

*“Unos instantes después del toque de diana [...]”.* Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros*. (1963).

**(RESUMEN Y LOCALIZACIÓN del fragmento dentro de la novela) Capítulo 2, segunda secuencia, 1ª parte**

Estamos en los comienzos del relato: en el capítulo anterior el lector ha sido introducido en la trama de la novela mediante la presentación de la anécdota, los personajes, los espacios y algunos temas; y también se ha adentrado con sorpresa en la original técnica narrativa utilizada por el autor. Durante la noche, pocas horas antes de la escena que leemos en el texto, el cadete Cava ha robado las preguntas del examen de Química que los cadetes de 5º año van a realizar a continuación. El texto describe los escasos minutos vividos en el dormitorio de los protagonistas, entre el toque de diana y el momento de la formación en el patio. Es el sábado por la mañana que sucede a la noche del viernes en que se ha cometido el robo que tan aciagas consecuencias acarrea. Alberto se despierta tras el toque del corneta, permanece en su cama unos minutos, intercambia dos frases con el Esclavo, se adentra en sus pensamientos... hasta que la voz de Vallano alerta de la premura del tiempo "*¡Siete minutos!*" y todo se precipita en la cuadra, también Alberto sale de su letargo, y en medio de la conmoción, los gritos, los insultos y los ruidos, se viste precipitadamente y acude a los baños donde negocia con el Jaguar la compra del examen. El Jaguar miente y niega que lo hayan robado. En ese momento oyen el silbato y la orden del teniente Gamboa y todos salen al patio en tropel.

**(TEMAS)**

Mediante la descripción de la rutina del despertar de los cadetes, se ponen de manifiesto en el texto algunos aspectos del **régimen de la vida militar**, tales como la **rudeza** en el trato, la **inclemencia** hacia los débiles o los inadaptados, la **disciplina** representada por el riguroso cumplimiento de normas u horarios estrictos.

En el Leoncio Prado hay un clima de **violencia** que se percibe en los **insultos** ("*Todos son unos hijos de puta*"), las **amenazas** ("*Te quedarás consignado, cabrón.*" [...] *Hay que denunciarlo al capitán*") y las **burlas** ("*La negrita tiene miedo a los ladrones*"). Estos jóvenes tienen un concepto de la **virilidad** fundamentado en la fuerza, la violencia o el machismo y la homofobia, como se ve en las pullas que lanzan a Vallano cuestionando su hombría ("*¡Ay!*", *dice una voz quebrada.* "*La negrita tiene miedo a los ladrones.*" "*Ay, ay*" *cantan varios.* "*Ay, ay, ay*" *aúlla la cuadra entera*).

Esta rudeza contrasta con la **vida en la ciudad**, amable para muchachos de clases acomodadas como Alberto (*las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno; un joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield*).

En el texto asistimos también al inicio de la peculiar **amistad entre el Poeta y el Esclavo** ("*Quiere ser mi amigo*", *piensa Alberto*), aspecto que se desarrollará más adelante en la novela. Pero en el colegio no hay verdadera amistad, sino relaciones de **poder, corrupción e insolidaridad**, como muestra el hecho de que el Jaguar mienta a Alberto cuanto este le pide el examen robado.

Vargas Llosa afirma que el Leoncio Prado era un microcosmos representativo del Perú de la época, con su **variedad racial, social y económica**; en este texto vemos que esa mezcla no es armónica y equilibrada, sino desordenada y caótica.

### (ESTRUCTURA)

En el texto se combinan secuencias narrativas, descriptivas y dialogadas. La narración sigue un orden lineal temporal y espacial, que conduce a los lectores desde el despertar de los cadetes a la formación en el patio, pasando por el vestido, el aseo y el arreglo de las camas, con un ritmo vertiginoso acorde con el escaso tiempo de que disponen los cadetes, apenas un cuarto de hora.

Podemos distinguir **dos partes** en el texto:

- líneas 1-16: el corneta ha tocado diana pero nadie le hace caso, los cadetes siguen durmiendo o están adormecidos... Predomina la quietud y la introspección.
- líneas 17-42: repentinamente Vallano avisa de que quedan siete minutos y llega la agitación a la cuadra, un verdadero frenesí que contrasta vivamente con la calma anterior. Aquí domina el ruido y el movimiento, las acciones son bruscas y aceleradas, las voces se entremezclan.

Ambas partes son **formalmente similares** puesto que combinan narración en presente, descripción del ambiente, frases en estilo directo entrecomilladas y sendos diálogos escenificados.

### (NARRADOR)

Tenemos un narrador **omnisciente**, con frecuencia **focalizado** en el personaje de Alberto, el Poeta. Se trata, pues, de un narrador **selectivo**, puesto que la realidad es presentada a los lectores desde el punto de vista del personaje. Los lectores percibimos lo que ve, oye o siente el personaje:

EJEMPLOS claros en el primer párrafo, los lectores vemos, oímos o sentimos lo mismo que el personaje:

*Abre los ojos: por las ventanas entra a la habitación una luz indecisa, gris*

*Alberto ve la cara pálida del Esclavo*

*Alguien dice: "Son las seis menos cuarto. Hay que apedrear a ese maldito"*

*Siente que el Esclavo se detiene junto a su cama y le toca el hombro*

A diferencia de otros momentos de la novela, en este texto cuando el narrador se refiere al cadete Ricardo Arana, utiliza el mismo apelativo que emplean Alberto y todos los demás: *el Esclavo*. Al contrario, cuando el narrador nombra a Alberto, no dice "el Poeta", que es como lo llaman los compañeros. Esto indica que el punto de vista narrativo no es ajeno y objetivo sino interno y subjetivo, es el punto de vista de Alberto.

La focalización del punto de vista implica que el lector ocupa en el relato el lugar físico en donde se sitúa el personaje, y desde punto percibe los sonidos: "*El hirviente zumbido que brota de los baños y de las cuadras aumenta y se desvanece de golpe*". Sabemos que los cadetes han salido y se alejan a través de la percepción de Alberto. Alberto percibe el griterío de los cadetes, y los lectores (a la par que Alberto) entendemos que los cadetes han salido en tropel. El lector se mueve por el espacio siguiendo el recorrido del personaje en que se focaliza la narración; así, acompañamos Alberto desde su despertar en la litera hasta el baño donde se encuentra con el Jaguar.

El **narrador omnisciente** nos introduce en la mente y los pensamientos del personaje de diferentes maneras:

- de un modo tradicional a veces, con verbo *dicendi* y uso de comillas:  
*Alberto, sin abrir los ojos todavía, piensa: "Hoy es la salida".*  
*"Quiere ser mi amigo", piensa Alberto*
- Otras veces el narrador omite el verbo introductorio y entrecomilla directamente la frase pensada por Alberto:  
*"Los sábados debía salir sol"*  
*"Juro que hoy iré donde las polillas"*
- Pero en un momento es verdaderamente **original la manera** que tiene el narrador de "asomarnos" a los lectores al mundo interior del personaje cuando dice: *Vuelve a cerrar los ojos y queda tenso: el pavimento de la calle Diego Ferré brilla por la humedad; las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno; un joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield. El personaje crea esa escena en su mente, se ve a sí mismo en su calle pero en la narración es como si un observador se asomara al interior de la mente de Alberto y viera esas imágenes:* Alberto es ese joven elegante que camina y fuma y ahora piensa "*juro que hoy iré donde las polillas*".

En otros momentos, un **narrador externo**, como una cámara cinematográfica, enfoca al personaje y lo vemos hablando con otros (en los diálogos con el Esclavo y con el Jaguar) o actuando: *Alberto salta de la cama, se pone las medias y los botines, todavía sin cordones. Maldice.*

Podemos pensar que este mismo narrador externo enfoca hacia la cuadra en los párrafos donde se describe la agitación que la conmueve (líneas 16-30) e introduce las voces de los cadetes mediante comillas, indicando o no el personaje que habla en medio de la confusión:

*"¡Esclavo!", grita Vallano. "Cántame algo. Me gusta oírte mientras me lavo". "Imaginaria", brama Arróspide. "Me han robado un cordón. Eres responsable." "Te quedarás consignado, cabrón." "Ha sido el Esclavo", dice alguien. "Juro. Yo lo vi". Hay que denunciarlo al capitán", propone Vallano. No queremos ladrones en la cuadra". "¡Ay!", dice una voz quebrada. "La negrita tiene miedo a los*

*ladrones". "Ay, ay" cantan varios. "Ay, ay, ay" aúlla la cuadra entera. "Todos son unos hijos de puta", afirma Vallano.*

## (PERSONAJES)

**Alberto** procede de un mundo burgués al que sabe que volverá cuando salga del colegio, solo se integra en este ambiente transitoriamente. Pertenece a un estrato social privilegiado representado en el texto por ese "*joven elegante camina por allí, fumando un Chesterfield*": tiene los recursos necesarios para vestir de manera elegante y fumar tabaco de importación. Como todos los jóvenes encerrados en el colegio, ansía la salida del sábado, es su primer pensamiento al despertar: *sin abrir los ojos todavía, piensa: "Hoy es la salida"*. Se ha adaptado al ambiente hostil igual que el resto: los cordones que está pasando a sus botines los acaba de robar en su turno de vigilancia de la noche precedente; está dispuesto a pagar por el examen robado a cambio de cartas para las enamoradas o de las novelitas pornográficas que escribe para sus compañeros; también *maldice* como los demás. Y al igual que el resto de los muchachos tiene una pulsión sexual que lo orienta a un pensamiento obsesivo: *"juro que hoy iré donde las polillas"*. Se diferencia de los otros en su perspicacia y sensibilidad hacia el Esclavo, puesto que es capaz de interpretar las intenciones de este: *"Se levanta antes de la diana para llegar primero a la fila", piensa Alberto. "Quiere ser mi amigo", piensa Alberto.*

**Esclavo** es el mote denigrante que los muchachos han puesto al cadete Ricardo Arana, es un ser débil (*...cara pálida del Esclavo, un cuerpo esquelético...*) inadaptado, blanco habitual de las burlas y la violencia de los compañeros, es un ser pusilánime que *se levanta antes de la diana para llegar primero a la fila*, por miedo a su propia debilidad, a no saber defenderse y ocupar un puesto como los demás en la vorágine que sucede al toque de diana. El Esclavo es descrito, en los pensamientos de Alberto, con términos que presagian su trágico final: *las literas lo degüellan a medida que avanza, devorado por el pijama azul*, son dos **metáforas** que indican la delgadez del cadete y la visión de su cabeza desde el punto de vista de Alberto, que está tendido en su catre y desde allí ve asomar la cara de Arana por encima de la litera. Es pulcro (*Está peinado y afeitado*), tanto por decoro personal como por el temor a las represalias que su falta de aseo pudieran acarrearle por parte del oficial que pasa revista. Su actitud amable de muchacho sensible (*le toca el hombro... Esboza una sonrisa*) contrasta vivamente con la rudeza del entorno.

El teniente **Gamboa** cobra protagonismo más adelante en la novela. En este texto aparece indicados aspectos de su personalidad que serán determinantes en lo sucesivo: es el único teniente al que los cadetes aprecian y respetan, el único oficial que cree en el reglamento como base de la disciplina militar, no es arbitrario ni corrupto como otros suboficiales, al contrario, es escrupuloso en la observancia de las normas. Por eso el Esclavo advierte a Alberto de que el teniente de turno es Gamboa y que no va a permitir ninguna falta en la revista que sigue a la formación. La fortaleza física y moral de Gamboa se sugiere con la comparación de su voz con un trueno: *La voz del teniente Gamboa surge desde el patio, como un trueno.*

El **Jaguar** no tiene nombre, solo apodo, y nunca se penetra en su conciencia. Se nos revela en el epílogo el "dato escondido" más importante de la novela: el narrador anónimo de muchas secuencias, enamorado tierno y delincuente juvenil en su vida anterior al internado, resulta ser el Jaguar. En el texto ejerce el liderazgo indiscutible del entramado delictivo denominado "el círculo", puesto que

Alberto se dirige a él para hacer negocios. En su breve intervención en esta escena, lo vemos mentir fríamente (*No tenemos el examen. No fuimos*) y con la misma frialdad expresa su falta de empatía: *te jalarán, Poeta*.

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

### (ESPACIO Y TIEMPO)

Estamos en la mañana del sábado, día del examen, *unos instantes después del toque de diana*. Se trata del presente de la novela, durante el quinto y último año en el colegio de los cadetes protagonistas, hacia 1950. La acción dura apenas un cuarto de hora, desde el toque de diana a la formación en el patio. En los últimos *¡Siete minutos!* que grita Vallano, se produce una enorme agitación, menudean las acciones y los exabruptos, los insultos y las pullas. Hay un dominio absoluto del **presente gramatical**, todos los verbos están en presente, de manera que las acciones se presentan vivas e inmediatas a los ojos del lector. Abundan las **frases simples y breves** para mostrar la multiplicidad de acciones con un **ritmo frenético**.

Los espacios son los propios de la vida de los cadetes en grupo: la **cuadra, el dormitorio, el baño**. La cuadra es lugar de la vida en común privada de los alumnos, generalmente al margen de los oficiales. El baño es el espacio de la clandestinidad, ahí se sortea quién debe robar los exámenes, se fuma, se juega a las cartas, se bebe, se apuesta y se trafica con los exámenes robados, como vemos en esta escena.

La fantasía de Alberto nos lleva momentáneamente a su barrio de clases acomodadas: las calles Diego Ferré, Porta y Ocharán del elitista barrio de Miraflores, en Lima. La ensoñación del cadete es un refugio eficaz para aislarse del ambiente hostil circundante, al tiempo que expresa su anhelo por desmarcarse de semejante entorno sórdido.

El narración es lineal porque el lenguaje lo es, pero las acciones colectivas de las líneas 17 a 22, podemos suponer que se desarrollan paralelamente a la acción individual de Alberto cuando salta de la cama en el párrafo siguiente, ambos relatos se superponen y suceden simultáneamente.

El ambiente gris (*por las ventanas entra a la habitación una luz indecisa, gris*), la referencia a la niebla o la lluvia (*el pavimento de la calle Diego Ferré brilla por la humedad; las aceras de Porta y Ocharán están cubiertas de hojas desprendidas de los árboles por el viento nocturno*) indican un tiempo turbio, quizá en consonancia con la turbiedad de los asuntos que se van a narrar en la novela. Contrariamente a ello, el joven Alberto formula el deseo de que *"Los sábados debía salir sol"*.

### (LENGUA Y ESTILO)

En conjunto, la lengua empleada en el texto es el español estándar, con algunas particularidades:

- encontramos algunos vulgarismos en los exabruptos de algunos cadetes: *cabrón, hijos de puta*
- coloquialismos: *nones, polillas* (coloquialismo en Perú)
- americanismos: *piyama, polillas, medias, lavatorio*

- peruanismos: *cuadra, te jalarán*
- términos de la jerga militar: *imaginaria, consignado, cadetes, brigadieres*
- rasgos de oralidad en el ritmo rápido de las réplicas o en el uso de interjecciones (*bueno, ay, ay*)

El ritmo de la prosa es diferente en cada una de las dos partes en que hemos dividido el texto. En la **primera parte, el ritmo es más lento y pausado**, como corresponde al despertar indolente de los cadetes en general y de Alberto en particular. Predominan las oraciones simples yuxtapuestas. Alberto abre y cierra los ojos perezosamente, sin acabar de despertarse del todo, y en ese tránsito del sueño a la vigilia mientras se despabila, las imágenes, impresiones y ensoñaciones se suceden morosamente. También el diálogo con el Esclavo es calmoso.

El grito de Vallano de la línea 16 marca el cambio a un **ritmo acelerado de la segunda parte** que anuncia el narrador sucintamente: *Hay una conmoción*. Lo que viene a continuación es una acumulación de oraciones que dan cuenta, sobre todo, del bullicio que producen las acciones frenéticas de los cadetes, todo bulle. Es llamativo el empleo de verbos que denotan la idea de ruido desagradable y agresivo: *chirrían, crujen, martillan, grita, brama, aúlla*. El **campo semántico del ruido** se completa con otras expresiones como *hirviente zumbido, suena como un trueno*. Y lo peor es el griterío de los cadetes: *las blasfemias y los juramentos prevalecen sobre cualquier otro ruido*. Al ruido descomunal se une la violencia verbal de *blasfemias, juramentos, insultos*. La escena tiene un marcado aire de batalla, con la alusión al *fuego, o ametrallados*.

La premura de la escena se marca sintácticamente mediante el empleo de **frases cortas que marcan el ritmo rápido** de acciones que se suceden en escaso espacio de tiempo: *Alberto salta de la cama, se pone las medias y los botines, todavía sin cordones. Maldice [...] Alberto está vestido. Corre al baño*.

El narrador usa un **lenguaje literario** con capacidad evocadora. En la primera parte del texto tenemos la personificación de la *luz indecisa* que entra por la ventana; parece que la luz del amanecer no acaba de alumbrar, es como los cadetes que no terminan de despertarse. Ya hemos comentado las metáforas premonitorias del final trágico del Esclavo: *las literas lo degüellan, devorado por el piyama*. La segunda parte del texto asombra más por su contenido poético, con imágenes como *los cuerpos despiden un rumor sordo, ...como lenguas de fuego entre el humo, ... ametrallados por una garganta colectiva*.

Otro ejemplo de lenguaje figurado es la personificación del pelo hirsuto del Jaguar. Al Jaguar lo vemos peinando sus *púas obstinadas*, quizá en referencia al propio carácter del personaje.

Junto a la función poética de la lengua, en la segunda parte del texto abundan la función apelativa y la función expresiva. Los cadetes se interpelan, se provocan, se increpan... y expresan sus emociones agitadas con enorme expresividad. Y para terminar el texto, la voz imperativa del teniente Gamboa que da la acostumbrada orden de retener el nombre de los que lleguen en último lugar a las filas, para exhortar a la tropa a ser raudos en la formación.

**(ANÁLISIS FONDO-FORMA.** Este apartado está hecho con detalle por Victoriano Martín en el libro de la Consejería, al que remito: *Narrativa del siglo XX en lengua española. Selección y estudio*, pp. 165-168. El autor propone una división del texto en 5 partes).

## (CONCLUSIONES)

- Hay que recordar que estamos al comienzo de la novela, en el lugar en que tradicionalmente se presentan los personajes y se plantean los conflictos. Por ello:

*"El fragmento sirve como una breve síntesis de los conflictos, personajes, clases y estamentos sociales que van a enfrentarse en este libro y también de los dos espacios esenciales que van a aparecer en la trama de la novela. Por una parte tenemos el mundo de los cadetes, y dentro de este las diferentes fuerzas que se enfrentan: víctima y verdugo, "El Esclavo" y "El Jaguar", y Alberto como elemento intermediario entre ambos, y también el teniente Gamboa, símbolo de la disciplina, contra la dirección de la escuela y los intereses hipócritas de sus superiores. Y por otra parte, aunque en un tono más difuso y evocador, el mundo al que pertenecen fuera de la escuela militar. En este caso se recuerda el mundo pequeño burgués del que procede Alberto, al que retornará una vez cumplido el duro trámite de la escuela militar. Estos dos ámbitos son claves en todo el desarrollo de la novela, y tenemos que interpretar los hechos que suceden en función de estas claves que nos vienen delimitadas en la estructura narrativa". (Victoriano Martín, en el libro ya citado, p. 168)*

- Una de las bases del experimentalismo formal de LCYLP es el uso de diferentes narradores con distintos puntos de vista narrativos. El objetivo declarado de Vargas Llosa es la "invisibilización y desaparición del narrador": la desaparición de un narrador constante, la alternancia entre la primera y la tercera persona o su mezcla, el intercambio de narradores hacen que el lector se sienta sumergido en un universo narrativo cambiante, regido por reglas propias, que le exige una atención y participación en la comprensión de lo que ocurre, es decir, provoca un efecto de inmersión del lector tal como Vargas Llosa ha declarado, repetidas veces, buscar.
- Constatamos la desaparición del narrador omnisciente tradicional, que es sustituido por múltiples narradores con diferentes puntos de vista. Vargas Llosa utiliza diferentes gradaciones de este tipo de punto de vista narrativo (soliloquio ordenado del narrador anónimo que resulta ser el Jaguar; mezcla de la tercera persona narrativa con la inclusión directa de los pensamientos de Alberto; monólogos caóticos del Boa);
- Dominio de la lengua literaria y la lengua coloquial, para construir una ficción verosímil, capaz de persuadir de su "verdad" a los lectores.

**M<sup>a</sup> José Oliván Fabro (SIE San Juan de Luz)**

## ORAL Nº 9. Miguel Delibes. SIE Marseille.

**“Daniel, el Mochuelo, le perdonaba todo a la Guindilla [...]”.** Miguel Delibes: *El camino* (1950).

### 1. LOCALIZACION

La novela de M. Delibes, *El camino*, es el relato retrospectivo de la vida de un pueblo y sus habitantes, desde los recuerdos personales de Daniel, el Mochuelo, ese niño que, la noche anterior al viaje no logra dormirse y en su desvelo rememora historias, anécdotas y situaciones que han marcado su existencia, que no quiere abandonar, porque para él lo son todo.

El texto que vamos a examinar se sitúa en el capítulo XVII, casi al final de la segunda parte de la obra. Solo quedan cuatro para que acabe la novela.

Hasta aquí Daniel, el Mochuelo, ha referido anécdotas de las gentes del valle: las historias de Paco, el herrero; Quino, el Manco; Andrés, el zapatero o de las Guindillas y de sus inseparables compañeros: Roque, el Moñigo y Germán, el Tiñoso. Evocación y tiempo pasado acompañarán al protagonista hasta el capítulo XX. En el XXI y último el narrador retoma el espacio del inicio, en su cuarto, y el tiempo presente, cuando está amaneciendo y a Daniel ya no le queda tiempo para las analepsis.

En el capítulo XVI, anterior al que nos ocupa, el protagonista es Don José, el cura: sus recursos persuasivos en los sermones; los asistentes que se juegan el dinero a pares o nones, para comprobar si aciertan las veces que repite desde el púlpito la expresión “*en realidad*” o su iniciativa de formar una comisión, presidida por la Guindilla mayor, con el fin de crear un centro de distracción y ocio para la juventud.

El asunto central del fragmento que analizamos, girará en torno a la formación del coro por parte de la Guindilla mayor y el vivo deseo de Daniel de ser excluido del mismo. Porque para él, tener voz de tiple -rasgo que, además, no tienen sus dos amigos Germán y Roque-, se convierte

en una falta de hombría, una vergüenza ante los demás y, por tanto, esa imperiosa necesidad de abandonarlo por su parte.

Sin embargo, su participación en el cántico del *Pastora Divina* se verá compensado con el elogio que le hace la Mica al finalizar la misa y la propia evocación de la anécdota, cuando le dice que ha cantado muy bien.

En el capítulo siguiente, el XVIII, serán doña Lola, la Guindilla mayor y Quino el Manco, quienes protagonizarán la evocación. Sus amores tardarán en conocerse en el pueblo; Irene, la Guindilla menor mostrará su desacuerdo al entrarse del noviazgo entre ambos, pero al final, será madrina en la boda; don José les aconseja que deben casarse; el hecho crucial es que el día de la boda Mariuca-Uca se escapa al monte y no aparece hasta la madrugada, por ello, doña Lola le dará dos bofetadas, según ella como haría una madre, pero que desaprueba Quino, el padre de la niña, o el propio Daniel.

## 2. RESUMEN

En el fragmento, Daniel recuerda el episodio en el que La Guindilla hace una selección de niños y niñas para formar parte del coro que cantará el *Pastora Divina*, el día de la Virgen. El Mochuelo considera una afrenta pertenecer al coro, ya que ello le supone la puesta en duda de su hombría o virilidad, a la vez que le sitúa en desventaja respecto a sus dos amigos, Roque y Germán, que serán excluidos desde el primer día.

El protagonista relata la llegada de chicos y chicas a la iglesia; allí están la Guindilla mayor, que destaca como directora con la varita propia para el caso y Trino, el sacristán, su ayudante en el coro. El ensayo se desarrolla con las dificultades propias del numeroso grupo de voces que, al inicio serán cuarenta y dos y que se verá reducido a la mitad al final del fragmento.

El Mochuelo prosigue su relato, poniendo de relieve cómo Roque queda excluido el primero. Las razones que el chico le da a la Guindilla cuando esta le pregunta por su cambio de voz, le sirven a Daniel como prueba de hombría de su amigo; el grupo de chicos se sienten superiores a Roque por seguir en el coro; sin embargo, es admirado por las chicas.

También Doña Lola prescinde de su amigo Germán, una hora después. Para Daniel seguir estando entre los elegidos es deshonoroso, no le gusta tener voz de tiple y habría deseado ser excluido; pero, llegado el cuarto día de ensayos, la selección ya está hecha y el Mochuelo formará parte del coro de quince niñas y seis niños, a los que la directora encomienda encarecidamente que no les cambie la voz el día señalado para el canto coral del *Pastora Divina*.

## 3. ESTRUCTURA

Como sabemos, el protagonista no presenta sus recuerdos de manera lineal, sino un panorama desordenado con diferentes anécdotas. La novela consta de XXI capítulos y está estructurada en tres partes: caps. I al VIII; IX al XX y la última, que se sitúa en el cap. XXI, momento en que está amaneciendo “*El valle despertaba al nuevo día*” y el ciclo de la evocación se cierra, solo un breve repaso a los acontecimientos de víspera.

En este fragmento del cap. XVII, ya casi al final de la novela, Daniel relata un episodio concreto, el de su selección como parte del coro para cantar el día de la Virgen.

a-) Externamente está organizado, por un lado, en siete párrafos de parecida extensión -en torno a las tres líneas-; otros tres más breves de dos líneas cada uno en el centro del fragmento y, finalmente, uno de seis, el más extenso y determinante por su contenido, con el que Daniel expresa el descontento y disgusto de aquel día.

Y, por otro, alternándose con la narración, está el diálogo -casi podemos decir monólogo- lo domina la directora del coro; solo hay una breve intervención más, aunque contundente, la de su amigo Roque (l.31); cierra el fragmento la intervención final de la Guindilla.

b)- En cuanto a la estructura interna, podemos organizar su contenido en dos partes.

En la primera, el tiempo narrativo transcurre entre el presente de Daniel o *tiempo del discurso*: “Daniel, el Mochuelo, le perdonaba todo a la Guindilla menos el asunto del coro” (l.1), con predominio del imperfecto. Corresponde a los tres primeros párrafos (ls.1-10) y constituye la introducción del momento evocado.

A partir de la línea 11 comienza la segunda parte, se corresponde con la anécdota o tiempo del recuerdo. Ahora predominan el pasado del estilo indirecto “Al entrar ellos les ordenó por estatura” (l.11), “repitió, dijo, prescindió, siguió...” y el presente utilizado en los diálogos: “Veamos, No es eso, no te necesito...”, ambos tiempos se alternarán hasta el final del fragmento, “Espero -se dirigía ahora a los seis niños- que a ninguno de vosotros se le vaya a ocurrir cambiar la voz de aquí al día de la Virgen” (ls. 49-50).

Por lo que se refiere a esta segunda división, se organiza formalmente en tres momentos, también teniendo en cuenta el predominio del discurso dialogado o el narrativo.

En su inicio está caracterizada por las intervenciones de la Guindilla hasta la línea 31, con la intervención de Roque, el único que habla con ella y, de ahí, su importancia porque sus palabras sirven de cierre a este primer momento dialogado. Continúa un periodo de parecida extensión hasta la l.47, en el que habrá predominio del estilo indirecto e indirecto libre con la evocación del niño. La anécdota se cierra, de manera circular, dándole de nuevo la palabra a la directora del coro: tres líneas decisivas de su voz y mando en la última intervención de doña Lola.

#### **4. TEMAS Y MOTIVOS**

En *El camino*, Daniel, el Mochuelo, quiere preservar a toda costa su camino personal, descubierto en el valle y en el pueblo que no quiere abandonar, aunque se verá obligado a irse a la ciudad. La dialéctica naturaleza-sociedad, presente a lo largo de la novela, será clave en la formación de la personalidad del niño.

En el fragmento que analizamos, las cavilaciones de Daniel se centran, por un lado en sus sentimientos, su mundo interior, uno de los motivos recurrentes de la obra. En este caso, van a ser las emociones de enfado, disgusto, reproche, vergüenza... y deseos irremediables de no formar parte del coro, de ser excluido.

Este será uno de los temas del texto, su participación en el coro de niños y niñas que cantará el *Pastora Divina*: o como el propio protagonista lo enuncia “*el asunto del coro*”. Porque, a pesar de sus deseos de ser excluido del mismo, será uno de los elegidos por la Guindilla.

Por otro lado, hay otro asunto, este de carácter social, tiene que ver con el qué dirán y para Daniel se convierte en el otro tema fundamental: se trata de la hombría, la virilidad o la “*falta de definición sexual*”, puesta en duda por la Guindilla, lo que le hacen sentirse humillado, deshonrado.

Ambos temas están interrelacionados, es decir, existe un nexo de causa y efecto entre ambos; el uno trae al otro. El origen, la causa está en el tema del coro, la selección que lleva a cabo la Guindilla y que le incluye por su voz de tiple o blanca -voz infantil, previa a la pubertad-, es de los pocos, solo seis varones.

Y el efecto está en que ello supone poner en duda su virilidad, su hombría “*ante los ojos del pueblo entero*” (l.2), su punto referencia social indiscutible; lo cual trae consigo, según su manera de ver, una deshonra, una humillación que además le señala como diferente ante sus dos amigos, que son excluidos desde el primer día.

Las palabras de Daniel han dejado clara la relación de causa efecto desde el inicio: “*El asunto del coro era un baldón; el mayor oprobio que puede soportar un hombre...*” (ls.4-6), con uso de términos cultos propios del narrador omnisciente: “*baldón, oprobio, infamia o virilidad*”. El Mochuelo retoma el argumento casi al final de su evocación, desde el estilo indirecto libre (ls. 43 a 45,) quedando de nuevo explícita la relación: “Era casi como dudar de la propia hombría de uno, y Daniel, el Mochuelo, estimaba demasiado la hombría para desentenderse de aquella selección”.

Por lo que se refiere a los motivos, que refuerzan los temas tratados, aparecen implícitos en el fragmento: la autoridad de doña Lola o su satisfacción final; el valor de la amistad, por lo que Daniel no quiere estar en una situación diferente a Roque o Germán; la pertenencia al grupo de las voces puras, para la mayoría es una satisfacción, para Daniel, una decepción; el cambio de voz, señal de abandono de la infancia y, finalmente, los prejuicios sociales, la valoración que harán de él los demás, el que dirán, que recorre todo el fragmento.

## 5. PERSONAJES

En la obra leída nos cruzamos con personajes de carne y hueso, hombres y mujeres corrientes con una vida entrañable y rutinaria, seres cercanos y muy creíbles, sacados de la intrahistoria y descritos desde la mirada subjetiva de un niño de once años.

Ahora bien, si algo caracteriza la novela, en este sentido, es la antroponimia, que casi siempre sirve para caricaturizar. En general, se trata de un rasgo muy característico del autor; apodos, motes, hipocorísticos, apócopes, afectivos o despectivos, rústicos y urbanos, de uso común o más raros y originales confluyen en sus obras. El capítulo IV de *El camino* se inicia con el origen del nombre del protagonista; el V con la explicación del apodo de las Guindillas e igual ocurre con el resto de personajes en otros momentos del relato.

En el texto que nos ocupa aparecen varios: se inicia el discurso con el del protagonista, el Mochuelo; en la misma línea el de la Guindilla; más adelante el de Trino (l.7); en la 30, el Moñigo;

y, finalmente, en la 37, el Tiñoso. Todos precisan, otorgan una cualidad al nombre propio -excepto el de Trino, que está caracterizado por su oficio, *el sacristán*- y, como ocurre con los que aparecen en el texto, demuestran cierto grado de malicia o crueldad.

### a) LA GUINDILLA

Ahora bien, entre todos, el personaje indiscutible del fragmento es la Guindilla mayor, doña Lola, la tendera; aunque aquí es la directora del coro, que aparece mencionada hasta en nueve ocasiones: "*Guindilla, ella, directora, Guindilla mayor o doña Lola*", además de las diez elipsis cuando interviene en primera persona.

La voz de la Guindilla ocupa todo el diálogo -más arriba hemos apuntado, como casi monólogo por su total presencia. Una voz autoritaria, recurrente en la memoria del niño, que ese día la identifica "*con una varita en la mano, erigida, espontáneamente, en directora*". Su presencia y dotes de mando se inician con ese "*Veamos*" repetido en cuatro ocasiones (ls.11,13, 14 y 25) con el que se dirige insistente al grupo de niños y niñas.

Incluso, otro elemento más de presencia y autoridad se produce cuando escuchamos su canto (ls.23-24), al que ella antepone el adverbio "*Así:*", que, a su vez, ha venido precedido por la repetición enérgica de "*¡Basta, basta!*" entre exclamaciones y la doble negación "*No es eso. No es Pas*", demostrando cómo se hace. Todo explica ese inicio de gran enfado del protagonista: "*le perdonaba todo a la Guindilla menos el asunto del coro*", con tono de reproche y contrariado.

Destacable, también, es el breve diálogo que mantiene con el amigo de Daniel: "*Tú puedes marcharte, Roque; no te necesito*" (l.29) De nuevo se comprueba la autoridad y determinación de doña Lola en conseguir su propósito "sólo las voces puras" (l.48). Antes, las palabras de la directora del coro aparecen entrecomilladas, en estilo directo, insistiendo en su objetivo: "quería formar un coro sólo de tiples" (l.38). A todo ello, se sumará su intervención final, que cierra el fragmento, igualmente con decidida autoridad, cuando se dirige al grupo de chicos para advertirles que no se les ocurra cambiar la voz.

### b) DANIEL, EL MOCHUELO

El siguiente personaje indiscutible del fragmento es el protagonista del relato, que aparece mencionado con su nombre y apodo -como sucede invariablemente a lo largo de la obra- aquí en cuatro ocasiones.

Sin embargo, no participa en el diálogo; pero no hace falta, lo sabemos todo de él: lo que piensa, lo que siente, por lo que nos dice el narrador en tercera persona y por las expresiones propias de un niño de once años con las que hace patente su insatisfacción del momento: "*Daniel, el Mochuelo, pensó que ya no pintaba allí nada*" (l.39)/ "*Aquello se ponía feo*" (l.42)/ "*Aquello era el desastre*" (l.46), uso del estilo indirecto libre al evocar la anécdota, los recuerdos de aquel día.

Daniel, el Mochuelo, no es un personaje cualquiera; a través del relato de sus recuerdos llegamos a conocerlo perfectamente. Dada su corta edad, se le supondría inocencia, ingenuidad, que la tiene, pero es bastante lúcido. En el fragmento que nos ocupa -igual que a lo largo de la novela- demuestra que sabe discernir entre lo que le imponen y lo que desea, defendiendo su postura con argumentos que ha aprendido en su entorno, que le vienen dados por su apego al paisaje y al paisanaje de su aldea.

Con el “asunto del coro” mantiene convicciones firmes de rechazo, disgusto y reproche hacia la Guindilla por haberlo seleccionado (ls. 1 y 2); a su vez, declara que formar parte del mismo es una ofensa pública (l.2) “una deshonra” dirá más tarde (l.43); y lo más vergonzoso para un hombre, que se ponga en duda “su indiscutible virilidad” (l.6). Por tanto, no quiere aceptar su voz de tiple, ya que le mantiene en la infancia y le impide ser “*un hombre bien hombre*” (ls 32-33) como su amigo Roque.

Para llegar a este conocimiento del entorno y estas convicciones ha contado con la ayuda de Roque, el Moñigo y Germán, el Tiñoso. Los tres han entrado en el mundo adulto y social a través de aventuras compartidas que les han ayudado a descubrir el propio camino. En este episodio, Daniel se sabe distinto, perdido, solo, apartado de su grupo, al no seguir la misma suerte que Roque y Germán que serán excluidos enseguida. Ello agrava la humillación personal que siente siendo seleccionado en el coro.

### c) ROQUE, EL MOÑIGO

Roque, el Moñigo, es el líder de los tres amigos. En el fragmento es el único que tiene la palabra para dirigirse a la Guindilla y, aunque inicialmente se siente perturbado por ella, sale airoso de la situación.

Su intervención es determinante por diversos motivos; por ejemplo, tener la posibilidad de hablar con la propia directora del coro; o por ser el primero que excluye doña Lola, lo que supone un éxito a ojos de Daniel y cuando ella le pregunta cuándo le cambió la voz, responde: “*ya de recién nacido berreaba con voz de hombre*” (l.31).

Todo ello refuerza su *status* de líder ante nuestro protagonista: Roque toma la palabra, responde con orgullo, tiene hombría, es admirado por las chicas y, sobre todo, es el primero en ser excluido del coro.

### d) OTROS

Además, hay dos personajes aludidos: su amigo Germán, el Tiñoso, al que nombra, y del que dice que “*tenía una voz en transición*” (l.37-8) que será excluido del coro una hora después de Roque; y Trino, el sacristán, ayudante de la Guindilla en el coro y del que dice Daniel “que arrancaba notas agrias y gemebundas del armonio” (l.8), mencionado dos veces, pero sin mayor importancia.

Finalmente, están los componentes del grupo coral que intervienen en una ocasión (ls.17-8), desentonando al cantar “*cada uno por su lado*” y con los que la Guindilla “*quería formar un coro solo de triples*” (l.38). Aparecen nombrados con frecuencia (en grupo o por separado) formando un campo semántico referido al coro, verdaderamente rico en matices.

Delibes utiliza variedad de términos y estructuras e incluso son frecuentes los recursos de estilo como la **enumeración bimembre**: *chicos y chicas de las escuelas* (l.7); *niños y niñas* (l.15); *quince niñas y seis niños* (l.49); la **metáfora**: *los primeros de la escuela* (l.33), *aquella selección* (l. 45); o la **metonimia**: *cuarenta y dos voces* (l.19); *agudos acentos infantiles* (l.27); *voces puras* (l.48).

Con el uso de tal diversidad semántica y estilística el autor demuestra gran interés por “*el asunto del coro*”, poniéndolo de relieve e identificándose así con las preocupaciones del propio Daniel.

## 6. RELACIONES FONDO-FORMA. RECURSOS DE ESTILO

Gran parte de la crítica coincide en señalar que con *El camino* Delibes inaugura una nueva manera de narrar muy sobria, rigurosa con la realidad que refleja, cercana a la precisión, la autenticidad de la lengua viva y alejada del retoricismo literario. Si por algo se caracteriza el estilo de la obra que estudiamos es por su oralidad.

En el fragmento que estudiamos, el lenguaje es sencillo, cercano, con presencia de coloquialismos en el último párrafo narrativo: “*Aquello se ponía feo, (...) casi como dudar de la hombría de uno*”, es Daniel quien se expresa. Aunque no esté ausente de cultismos, especialmente en su inicio: “*baldón, oprobio, infamia...*”, términos sinónimos de ofensa o humillación que utiliza el narrador omnisciente que, al aparecer seguidos en el discurso, intensifican y crean buen efecto expresivo, de sorpresa; sobre todo, después de la expresión coloquial “por mil años que viviera”, propia de un niño.

Señalar que, dentro de la sencillez expresiva, hay espacio para la elaboración, como se demuestra, por ejemplo, en la sucesión de imágenes visuales que identifican a la Guindilla con la varita de directora del coro: “*Y la asquerosa Guindilla (...) con una varita en la mano; les ordenó a todos por estatura, después levantó la varita por encima de la cabeza; Hizo una señal a Trino y luego bajó la varita; Dio con la varita en la cubierta del armonio, señaló al Moñigo con la varita*”.

La reiteración del término unida a la progresión de las diferentes acciones que va llevando a cabo, dan autoridad a doña Lola: con la varita da órdenes, llama la atención, señala..., todo forma parte de los sentimientos de enfado y reproche que el protagonista siente aquel día hacia la directora del coro y que nos transmite vivamente.

En cuanto a la adjetivación, destaca en anteposición: “*despiadada forma*”, “*el mayor oprobio*”, “*indiscutible virilidad*”, “*la asquerosa Guindilla*” de los tres primeros párrafos o “*agudos acentos, cómico gesto de desolación, acusado gesto de asco*” estos dos últimos en estructuras paralelas, de gran efectividad semántica por el contraste de los complementos del nombre. Uso de adjetivos valorativos en todos los casos, que suponen subjetividad y predominio de la función expresiva del lenguaje.

Como ocurre en toda la novela, es relevante la presencia de los sentidos: La palabra, la voz, igual que la vista o el oído, también el olfato y el tacto, son esenciales en el conocimiento del mundo.

En el texto que nos ocupa, está muy presente el oído, pues el episodio se centra en “*el asunto del coro*”, palabra repetida a lo largo del fragmento junto a expresiones sinónimas como “*un coro solo de tiples*” o con metonimia de sus integrantes “*ya empezaban a sintonizar las cuarenta voces*”, “*solo las voces puras*”. La reproducción del canto, a través del silabeo de los niños o de la propia Guindilla, supone presencia de lo musical, el canto explícito.

A ello se suma la sonoridad del nombre de Trino -en alusión al canto de los pájaros-; o en la expresiva personificación “*gemebundas notas del armonio*”; o la propia acción llevada a cabo para propósito del coro: “*ensayar con vosotros el Pastora Divina para cantarlo*”. Todo con decidida intención por parte del autor para hacer hincapié en los elementos sonoros.

Además está el sentido del tacto, representado por la varita, como hemos visto antes, indispensable para doña Lola en la dirección del coro; o la vista: con ese inicio “*ante los ojos del pueblo*” que se convierte en mirada inquisitorial para el niño y que, como hemos señalado, le lleva a Daniel a decir “*Permanecer en el coro suponía, a estas alturas, una deshonra*”. Explicitando esa relación causa-efecto entre los dos temas del texto .

Desde el punto de vista semántico, el uso de variados términos y expresiones refuerza la temática del fragmento. Por un lado, predominan verbos con significado relacionado con el canto coral: “*ensayar, cantar, sintonizar, desafinaban, cambiar la voz*” y, por otro, expresiones nominales relacionadas con la hombría: “*indiscutible virilidad, berreaba con voz de hombre, un hombre bien hombre o estimar demasiado la hombría*”, que enfatizan en el otro tema.

En el mismo sentido, está la presencia de diferentes campos léxicos: el de la deshonra; el de pertenecer al coro o ser excluido; el de las diferentes voces corales: “*agudos acentos, voz de hombre, en transición, de tiples, voces puras...*” por ejemplo.

Entre todos destaca el de coro infantil: “*los chicos y chicas de las escuelas; los niños y niñas cantaron cada uno por su lado; ya empezaban a sintonizar las cuarenta y dos voces; los agudos acentos infantiles; un coro solo de tiples; aquella selección; sólo las voces puras*”. De manera que la expresividad y riqueza léxica para referirse a los protagonistas que cantarán el *Pastora Divina* el día de la Virgen, recorre todo el fragmento.

A pesar de la pretendida sencillez o sobriedad, como acabamos de comprobar, el autor tiene clara intención de estilo. En tal sentido, pueden señalarse otros recursos retóricos utilizados como el poliptoton verbal: “*perdonaba, perdonárselo*”, cantar, cantaron”; las reiteraciones abundantes de términos: “*Veamos*” anafórico (tres veces), o el polisíndeton de la línea 15, que ralentiza el momento; o el paralelismo asindético en “*Los primeros de la escuela acusaron su manifestación con unas risitas de superioridad; las niñas miraron al Moñigo con encendida admiración*”, no exento de ritmo expresivo y muy significativo para dejar claro el liderazgo del amigo .

También aparecen antítesis repartidas por el texto “*su falta de definición sexual/ su indiscutible virilidad*”; “*fue también excluido del coro/ continuó formando parte de él*”, ambos casos en estructuras paralelas. La animalización “*berreaba*” nada poética, degradante; o el nombre de Trino más agradable por su identificación con el canto de las aves, aunque contrasta enseguida, cuando dice de él que “*arrancaba agrias y gemebundas notas del armonio*” imagen que incluye hipérbole, sinestesia, personificación.

Precisamente, otra personificación que aparece en el texto demuestra elaboración estilística: “*Los muros del templo se estremecieron bajo los agudos acentos infantiles*”, con ella crea una imagen muy poética, de gran expresividad sonora, con la que trasladar vivamente las emociones que acompañaron a Daniel aquellos días de ensayos.

Para concluir diremos que la intención última de Delibes con sencillez y elaboración es la de establecer un puente con el lector para que éste no sienta que hay otro que inventa y fabula, adorna y dosifica el discurso, sino que la lectura requiere alguien atento que descifre las claves de la estrategia narrativa.

## 7. NARRACIÓN y NARRADOR

La novela comienza “in media res”: un narrador en tercera persona nos transmite algunas de las dudas y preocupaciones que asaltan a Daniel, el Mochuelo, la noche antes de su partida a la ciudad.

En *El camino*, la historia es filtrada a través de la conciencia y de la experiencia vital de un niño de corta edad. La focalización o punto de vista le corresponde al personaje -como si se tratara de un monólogo interior-, pero no la voz, que le pertenece a un narrador omnisciente en tercera persona, el cual se introduce en ese niño y nos transcribe todo lo que siente, piensa y vive en su interior.

Esta capacidad de quien narra, le hace cómplice y partícipe, hasta cierto punto de la concepción del mundo de quien habla; así nos encontramos ante un relato con focalización interna: estilo indirecto libre.

Señalábamos en el apartado de Estructura la alternancia que se da en el fragmento entre párrafos de discurso narrativo-descriptivo y diálogos con predominio del primero. De ahí, la calculada presencia del narrador, doblemente: desde la tercera persona omnisciente, “*La infamia exigía contramedidas con las que demostrar su indiscutible virilidad*” y con el estilo indirecto libre “*Esto no podría perdonárselo por mil años que viviera*”, las intervenciones de quien narra están bien distribuidas a lo largo del fragmento.

Ello supone una intencionada dosificación del relato por parte del autor y con predominio del asíndeton en la narración, dotando al discurso de un ritmo vivo y enérgico, acorde a las encendidas emociones que invaden al niño, al recordar los hechos.

En cuanto al diálogo, el narrador le da la palabra a doña Lola -a excepción de una breve réplica de Roque, decisiva a ojos de Daniel y la única en todo el texto-; ella ostenta la palabra en todo momento desde el inicio al final de la anécdota; incluso cuando muestra al grupo cómo han de cantar el *Pastora Divina*, después de escuchar cómo desentonan, ahí está ella cantando, silabeando, indicado por el autor gráficamente con los guiones.

Por lo que se refiere a las formas temporales, se alternan el uso del imperfecto, propio del discurso descriptivo, el pretérito perfecto simple del narrativo y el presente del discurso dialogado, de manera que tal variedad aporta dinamismo y riqueza expresiva al texto seleccionado.

## 8. TIEMPO y ESPACIO

La novela alterna el *tiempo de la historia* en presente, que se corresponde con la última noche que Daniel, el Mochuelo, pasa en la aldea, con el *tiempo del recuerdo* en pasado: desde su cama, sin conseguir conciliar el sueño, el protagonista se refugia en el recuerdo de vivencias que lo han significado todo para él, la evocación abarca una sola noche.

En el episodio que nos ocupa, podemos suponer que los ensayos se hacen de día, después de la escuela; aunque en aquella época y en el ámbito rural, podrían hacerse interrumpiendo las clases. Por lo que afirma Daniel, la directora del coro tarda en hacer la selección cuatro días.

Por lo que se refiere al espacio, igual que ocurre con el tiempo, es doble. Hay un *plano actual* que es el de su habitación; y otro espacio, *el evocado*: tendido en su cama pasa toda una noche rememorando el pasado.

En este fragmento se evocan los ensayos del *Pastora Divina*, que se realizan en la iglesia, probablemente único lugar de la aldea que cuenta con armonio o harmonium, instrumento de viento con teclado de menor tamaño que el órgano y sin tubos. Y la iglesia es el espacio más idóneo para cantar, debido a su buena acústica.

## 9. CONCLUSIÓN

La originalidad del fragmento que hemos analizado está en esa fusión del narrador con su personaje y pasar casi inadvertido. Por un lado, con el protagonista -como ocurre en el conjunto de la obra-; aquí, además, sucede con la Guindilla, omnipresente en el texto, sus palabras, sus decisiones; en la memoria del niño, explicitada en la reiteración de “*dijo, repitió*” y por su identificación con la *varita*, a manera de *alter ego* de la directora.

Y por lo que se refiere al interés literario, está en el predominio de la sencillez y la naturalidad -no exenta de elaboración, como hemos visto- para buscar la verosimilitud, la autenticidad del relato. En el fragmento predomina la oralidad y no solo por la presencia de lo sonoro o el desentonado canto de *aquella selección*, que diría Daniel, sino por el uso de un léxico cercano a la palabra viva: la Guindilla, Roque, el propio Daniel así lo demuestran.

El propio escritor, a propósito de *El camino* y del momento literario en que lo escribió, decía: «No se trataba de hacer literatura en el sentido de (...) lenguaje rebuscado y grandilocuente, sino de escribir de forma que el texto sonara en los oídos del lector como si lo estuviéramos contando de viva voz». Discurso de clausura, pronunciado por Delibes en el II Congreso de la Lengua Española, Valladolid, 19 de octubre de 2001.

**Ana M<sup>a</sup> de Miguel Muñoz (SIE Marseille)**

## ORAL Nº 10. Miguel Delibes. SIE Grenoble.

*“El Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso [...]”*. Miguel Delibes: *El camino* (1950).

### LOCALIZACIÓN DEL FRAGMENTO

El texto que vamos a comentar pertenece al capítulo XV de *El camino*.

Empieza el capítulo planteando la necesidad que tiene el maestro de tener una mujer porque *“El cargo, exige”*. Después de narrarnos la aventura frustrada con Camila, la lepórida, al Moñigo se le ocurre la posibilidad de que su hermana Sara se case con el Peón, justificándolo cómicamente con que *“ninguno de los dos me puede ver a mí ni en pintura”*. Todo serían ventajas: su padre y él se quedarían solos en casa y el maestro lo tendría en más consideración en la escuela. Para ello, escriben una nota al Peón fingiendo que su autora es Sara y el maestro va a verla. Es entonces cuando tiene lugar la escena que nos ocupa, que acaba de forma cómica y precipita el noviazgo y posterior boda de la pareja, que se celebrará después de que el Mochuelo abandone el pueblo. Acaba el capítulo con la sospecha de la hermana del Moñigo de que fuera éste quien escribió la carta al maestro.

### RESUMEN DEL FRAGMENTO

El Mochuelo, el Tiñoso y el Moñigo contemplan desde el pajar el primer encuentro amoroso entre el maestro y Sara. El Peón se muestra zalamero y atrevido mientras que Sara no es consciente al principio de que le está haciendo la corte. Tras un primer contacto, en el que le coge las manos, así como del ofrecimiento de ayudarle a coser una prenda íntima, las palabras de amor del maestro acaban irónicamente con las únicas referencias amables y mínimamente elaboradas que conoce Sara: las amenazas bíblicas que lanzaba al Moñigo cuando lo castigaba y que hacían referencia a los ojos *vidriados* y *desencajados* de los muertos.

### TEMAS DEL FRAGMENTO

El **tema principal** de este pasaje es, como en otros fragmentos del libro (la historia de amor de la Guindilla menor, la de la Guindilla mayor con Quino el Manco, de Quino con la Josefa,...) presentar de forma irónica las **relaciones amorosas** que se establecen en la pequeña comunidad rural donde se ubica la acción. En relación con esta idea está el **vocación de ruralismo**, presente en todo el fragmento y representado por los personajes protagonistas. Los personajes

principales nos recuerdan los esperpentos de Valle Inclán: el maestro “*con el cuerpo un poco ladeado*”... “*le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja por el extremo izquierdo de la boca*”, “*tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca*”. Sara, sin embargo, presentada hasta entonces como una auténtica mujerona fuerte y poderosa, ha sucumbido de repente a las insinuaciones amorosas y parece haber perdido su poder (*azorada, balbuceó, asombrada...*). Él la tutea (*No te preocupes*) mientras que ella le habla de usted, como correspondía al trato de una de las autoridades del pueblo (*¿Le... le pasa a usted hoy algo, don Moisés?*)

Como **temas secundarios** encontramos: la **curiosidad de los niños** testigos de su travesura, observando la escena desde el *ventanuco del pajar*; la **diferencia cultural** entre el maestro (quien *comenzó a decirle sin cesar cosas bonitas y una retahíla de piropos*) y Sara, que es mostrada como una beata ridícula, que sólo conoce palabras selectas sacadas de los libros de misa.

El humorismo de Delibes impregna de comicidad de este episodio con ciertos **rasgos costumbristas**. El tono predominante del fragmento denota el **compromiso ético** del autor con los valores humanos, con la **autenticidad** y con la **justicia social**, porque a todos los lectores nos parece justo que estos dos pobres infelices encuentren su media naranja y puedan formar un hogar.

## ESTRUCTURA INTERNA

El pasaje que nos interesa tiene una característica que vamos a encontrar en muchos de los relatos que forman parte de “*El camino*” y es que forman por sí mismos una historia, la mayoría de las veces con final cómico.

Aunque no somos muy partidarios de separar un párrafo a la hora de establecer la estructura temática de un texto, podemos observar que el fragmento tiene en sí mismo las tres partes típicas de la narración: presentación-nudo-desenlace.

Primera parte: (líneas: 1-10, hasta “*huésped de lujo*”). **Presentación** del acontecimiento y los personajes que van a intervenir, con alguna digresión del narrador que recuerda acontecimientos pasados, como el episodio del tren o del Gran Duque.

Segunda parte: (líneas: 10, desde “*Lo de hoy era aún mucho más emocionante...*” hasta la línea 46 inclusive). Narración de los **acontecimientos** sucedidos, del ritual seductor del maestro, con la reticencia primera de Sara que poco a poco va cediendo, los comentarios de los niños, la aparición de la Chata y el forcejeo amoroso.

Tercera parte: (líneas 47 hasta el final). El **desenlace**, la conquista ha sido rápida (*el corazón virgen de la Sara... se derretía como el hielo bajo el sol*) y el desenlace es abrupto y cómico, como otros episodios del camino. El clímax final se alcanza con la frase inesperada para el lector que da lugar a la carcajada al imaginarnos la cara de asombro del maestro escuchando dichas palabras. Delibes nos la describe en el libro con posterioridad al fragmento que nos ocupa.

## ESTRUCTURA EXTERNA

### Narrador

Todo en Delibes está el servicio de la narración. El narrador es externo en tercera persona (*El Moñigo retiró las telarañas de un manotazo; La Sara le miraba atónita; Tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo*).

Es también omnisciente puesto que tiene absoluto conocimiento de los hechos que transcurren permitiéndose incluso realizar juicios de valor:

- (l.10): *Lo de hoy era aún mucho más emocionante y trascendental*. En este caso, podemos pensar que es el mismo Daniel quien emite este juicio. Narrador y personaje se funden en esta frase que bien podría considerarse estilo indirecto libre.

- (l.17): *con lo que demostraba su contento*;

- (l. 49-50): *y a la legua se advertía que el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros, se derretía como el hielo bajo el sol*;

- (l. 56-57): *Sin duda la Sara quería recordar algo bonito que hubiese leído, algo elevado y poético*),

Como narrador omnisciente, también da cuenta de los hechos que han ocurrido (*cuando oyó silbar al rápido a la entrada del túnel.....o cuando su madre preguntó a su padre, con un extraño retintín, si tenían al Gran Duque como un huésped de lujo*), así como de la interioridad de los personajes en la narración (*El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente*).

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

[...] ya sea como **narrador acorde** (ese narrador que no sólo sabe poner las voces de sus personajes, sino además focalizar la narración desde la conciencia y la mirada del protagonista), ya sea como **locutor asumido** (ese sujeto hablante al que el narrador deja expresarse tan por sí mismo que en ningún instante aflora a través de él la mirada ni la voz de un posible narrador llamado Miguel Delibes, aunque indirectamente, por vía irónica, su pensamiento palpita al fondo).

Encontramos en el texto el **narrador acorde** en las líneas 21-23 donde expone los comentarios que se dicen por el pueblo, las historias que pertenecen a la memoria colectiva del pueblo y que Daniel ha oído contar:

*Don Moisés hablaba muy bien. En el pueblo no se ponían de acuerdo sobre quién era el que mejor hablaba de todos, aunque en los candidatos, coincidían: don José, el cura; don Moisés, el maestro, y don Ramón, el alcalde.*

El **locutor asumido** lo encontramos en la intervención, en estilo directo, del Moñigo. Delibes cede el papel de narrador al niño que observa la escena desde la ventana del pajar:

- *Está sacando la silla y la labor. Ya se sienta.... ¡El Peón viene por la esquina de la calle!* (líneas 5-6)
- *Es un cochino charlatán. Está hablando de lo que no debía* (l. 29)
- *Ji, ji, ji. Es una braga* (l. 46)

Como si se tratara de una voz en off, lo deja hablar por sí mismo, pero el uso de la ironía en esas intervenciones desvela la intención cómica con la que el narrador quiere revestir el episodio, signos inequívoco de subjetividad y, por tanto, de la presencia lejana y subyacente de Delibes.

También menciona Sobejano el denominado **ritmo de la compasión**, la nota más peculiar y más profunda que Miguel Delibes ha traído a la narrativa española de nuestro tiempo. El narrador empatiza con los personajes más humildes y desdichados y en este fragmento, lo hace claramente con el maestro y con Sara. Quizás el párrafo que mejor muestre esta ternura, narrado con una elegancia, un ritmo y simetrías impresionantes, es el que transcurre entre las líneas 48 a la 51:

*Entonces el Peón comenzó a decirle sin cesar cosas bonitas de sus ojos y de su boca y de su pelo, sin darle tiempo a respirar, y a la legua se advertía que el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros, se derretía como el hielo bajo el sol. Al concluir la retahíla de piropos, el maestro se quedó mirando de cerca, fijamente, a la Sara.*

Francisco Umbral habló del “**ventriloquismo literario**” de Delibes, una fabulosa capacidad de “poner voces” que es la clave misma de su fórmula novelística. Podemos apreciarlo en expresiones coloquiales y frases hechas emitidas por ambos “enamorados” (*¿qué dice de bueno?; Ya estoy aquí, nena; Las manos quietas, don Moisés; ¡Qué cosas tiene, don Moisés!; Pues... mis ojos son... son... vidriados y desencajados, don Moisés*).

## Personajes

Delibes es un novelista de personajes: crea tipos vivos, que se convierten en el eje de la narración, son intrahistóricos en el sentido unamuniano (personas corrientes) y quedan caracterizados por sus palabras o acciones.

Los individualiza a través de sus nombres y apodos caricaturescos (el Moñigo, el Mochuelo, el Tiñoso, el Peón, la Chata, en el texto que nos ocupa). Como en tantos pueblos españoles, a quienes viven en el pueblo de Daniel se les conoce por un apodo: un sobrenombre que a veces se añade al nombre (Daniel, el Mochuelo) y que otras lo sustituye (el Moñigo). No se trata únicamente, como algunos han pretendido, de un fácil recurso “literario” que ayude a perfilar al personaje. El uso del apodo es una costumbre extendida en el medio rural y el pueblo del Mochuelo no podía ser una excepción.

Más de 40 personajes distintos aparecen aludidos en la obra. Todos ellos contribuyen, a su manera, a crear esa sensación de pequeño mundo, de sociedad en miniatura que es el pueblo del Mochuelo. Un pueblo en el que todos los grupos sociales están representados.

En esta ocasión, se detiene en el personaje del **maestro**, uno de los que ocupa una posición privilegiada porque ha tenido la posibilidad de acceder a la cultura. De hecho, en varias ocasiones se refiere lo bien que habla (líneas 21-24), donde también aparecen mencionado los otros pilares del pueblo, que representan la Iglesia: Don José, el cura, o el poder político: don Ramón, el alcalde (líneas 48-51 y 56). Recordemos que fue el juez quien puso el mote de “El Peón” al maestro, alias muy degradante pues se sustenta en la deformidad física de don Moisés (*con el cuerpo un poco ladeado y las manos en la espalda, y le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja por el extremo izquierdo de la boca; tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca*). La comicidad alcanzada por el personaje está reforzada por el apelativo que da a Sara: *nena* y por su atrevimiento (la cogió osadamente una mano; Las manos quietas, don Moisés). Intenta tranquilizar

a la muchacha y mostrarse protector: *no diré ni una palabra. No te preocupes*. El adjetivo valorativo con valor despectivo *melosa* describe su voz y el especificativo *abstruso* su lenguaje.

**Sara** es la hermana de El Moñigo. Representa el papel de la madre perdida y somete al niño a castigos mientras le repite los sermones del devocionario. Sin embargo, por primera vez en la historia, en este fragmento dicho personaje parece recobrar humanidad y femineidad (*azorada por tantos guiños y tantas medias sonrisas, balbuceó; asombrada; tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo; inconfesada complacencia; atosigada de rubores; vehemente regodeo; entontecida*). Todos esos apelativos harán que no sea consciente de la metedura de pata que va a cometer al final del fragmento, debido a su falta de cultura y de conocimientos. Recordemos el papel secundario que juegan las mujeres en la obra, donde sólo aparecen como mujer de o en este caso hermana de. Su nombre aparece precedido en ocasiones por el artículo “*la*”, uso coloquial muy empleado en la época, no sólo en el campo sino también en la ciudad.

En este fragmento también aparecen el personaje principal: **Daniel, el Mochuelo**, y sus inseparable amigos: **Germán, el Tiñoso y Roque, el Moñigo**, quienes son testigos de la escena entre el Peón y Sara.

**Daniel** es el personaje protagonista, que recuerda sus vivencias en ese pueblo castellano la noche antes de ir a estudiar a la ciudad. Es hijo del quesero del pueblo, que aparece mencionado, junto con su mujer, en la línea 9, y que pretende que su hijo sea un hombre de provecho. Un niño sensible (*inquirió angustiado el Mochuelo; El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente*) que nos dará a conocer a todos los personajes de su mundo que supone su pueblo, el valle, el Chorro y el Pico Rando.

**Germán el Tiñoso** es experto en pájaros, y le han contagiado la tiña. Al final de la novela muere al caerse en el río y golpearse contra una piedra, en un episodio que marca un antes y un después en las vivencias infantiles del Mochuelo.

**Roque el Moñigo** es el hermano de Sara. Un niño fuerte (*retiró las telarañas de un manotazo*), independiente, con gran personalidad, que en el fragmento hace de voz en off-narrador (líneas 5-6) y no se muerde la lengua a la hora de calificar al maestro (*Es un cochino charlatán. Está hablando de lo que no debía*).

**Don José**, el cura, es el representante del clero, de la misma manera que el alcalde, **don Ramón**, representa la autoridad local.

Hay personajes que sólo aparecen de forma sesgada, como **la Chata**, vecina del Tiñoso, quien interrumpe la escena de amor de la pareja al venir con un cántaro de agua.

## Tiempo

El tiempo del discurso es de solo una noche (analepsis) en el que Daniel evoca una serie de historias entrecruzadas.

En *El camino* hay dos tiempos distintos: uno es el que transcurre desde que Daniel se mete en la cama el día antes de partir para la ciudad hasta que, con los primeros rayos del sol, se despide de la Uca-uca. Son, por tanto, varias horas durante la noche. Este es el **tiempo real** de la novela, una noche muy especial en la vida del protagonista que se resiste a abandonar su pueblo y su valle.

Pero en la novela se nos cuentan cosas sucedidas durante la vida de Daniel y aún antes de que él naciera. El **tiempo evocado**, en el que sitúan los recuerdos y el fragmento que nos ocupa, es un tiempo de varios años. Y puesto que tales recuerdos se suceden de un modo no totalmente cronológico, son frecuentes las indicaciones temporales, ya sea de acciones anteriores presentadas con oraciones paralelísticas (*cuando oyó silbar....cuando su madre preguntó a su padre...*) o con referencias temporales presentes: *hoy* (l.10 y 26), que nos sitúan en el momento del día (*buenas tardes*, l. 15), *ahora* (l. 31 y 42). Otras veces, se trata de marcadores temporales que aceleran la acción con frases hechas (*sin darle tiempo a respirar*, l. 49; *al concluir* (l. 51).

El tiempo interno del desarrollo de la acción del fragmento ocurre en aproximadamente media hora. Estilísticamente, este transcurso temporal viene marcado por los verbos narrativos en pretérito perfecto simple (*se precipitaron, se sentó, se le puso, dobló,...*), el pretérito imperfecto (*esperaba, tenían, se detenía,...*) y los presentes que actualizan la acción (*viene, se sienta,...*).

## Espacio

El **espacio real** en el que está el protagonista de “*El camino*” es una habitación del segundo piso de su casa.

El **espacio evocado** es, por supuesto, mucho más amplio: el pueblo y el valle, rodeado de altas montañas, del que nunca había salido Daniel y que recuerda el pueblo de Sedano, donde Delibes veraneaba durante su infancia. El fragmento que nos ocupa está situado concretamente en la casa del Moñigo y en la calle, delante de la vivienda. Numerosas referencias espaciales lo corroboran: *ventanuco del pajar, la calle, por la esquina de la calle, en el banco de piedra, la esquina*.

Habría que destacar la maestría de Delibes al contribuir a la comicidad del momento con la presentación de dos escenas: la de los niños por un lado y por otro, la de Sara y el maestro. El carácter cinematográfico que caracteriza ciertos fragmentos de sus novelas está representado aquí con el movimiento de la mirada del lector, como si de una cámara se tratase, de la parte superior a la inferior de la casa y viceversa. Al hacer referencia a la escena superior, redundante en la insistencia hacia la ventana/ventanuco desde donde espían los niños, que aparece mencionada en la línea 1 y de forma repetitiva en las líneas 28, 38 y 45 (*Arriba, en el ventanuco del pajar/Arriba en el pajar*), introduciendo los actos de los tres menores.

## FONDO FORMA

Si hay algo característico de la novela “*El camino*” es el léxico rural empleado. Son abundantes los términos que designan objetos o lugares (el pajar, la labor, el banco de piedra, un cántaro....). Sin olvidar el uso de los apodos tan frecuentes en la España rural del momento (El Moñigo, el Mochuelo, el Tiñoso, el Peón, la Chata) ni los apelativos de respeto que eran aplicados al maestro (don Moisés), junto al empleo de la fórmula “usted” en la conjugación de los verbos (qué dice, le pasa a usted hoy algo, don Moisés?.....)

La riqueza léxica de *El camino* es grande. Pero no se queda sólo en las connotaciones rurales. Son muy frecuentes las parejas de sinónimos (no necesitamos de recovecos ni de disimulos; algo bonito, algo elevado y poético; vidriados y desencajados), como rasgo de estilo de la novela, otorgando un ritmo característico que se consigue con estas estructuras binarias: emocionante y trascendental, atónita y azorada, tantos guiños y tantas medias sonrisas, la

confusión y el aparente enojo, ....así como con las enumeraciones (El Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso (l.1); don José, el cura; don Moisés, el maestro, y don Ramón, el alcalde (l. 22-23; Roque, el Moñigo, y Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso (l. 38-39); de sus ojos y de su boca y de su pelo (l. 49)) El narrador alterna dichos procedimientos con palabras de carácter culto utilizadas en la narración (inquirió, tornó a hacer, tornó a guiñarle, lenguaje abstruso, en un raptó de inconfesada complacencia, vehemente regodeo....) o perífrasis (está sacando, tornó a hacer, tornó a guiñarle....) que marcan un ritmo característico en el desarrollo del relato.

Estas estructuras binarias también aparecen en los **paralelismos sintácticos** (*cuando oyó silbar al rápido..... o cuando su madre preguntó a su padre....*) (l. 7-9). Delibes aprovecha esta bimetración de oraciones para recordarnos escenas narradas con anterioridad: cuando los amigos se atreven a bajarse los calzoncillos dentro del túnel del tren (representado aquí con la metonimia *rápido*), para mostrar su valentía y luego deben volver al pueblo casi desnudos, lo que acarrea la vergüenza propia, las burlas de los habitantes que presencian la escena, así como la regañina correspondiente de las familias. También nos recuerda aquella escena en la que el queso, el padre de Daniel, lleva a casa al Gran Duque, un búho real con el que pretende cazar y ganar dinero. La madre, enfadada (*con un extraño retintín*) se queja de la cantidad de comida que necesita el ave. Esta escena sirvió para recuperar la figura del padre que se ve como un héroe ante el niño, a pesar de la herida sufrida por Daniel en una de las salidas. Estos paralelismos sintácticos también pausan la acción a la hora de describir los movimientos de los personajes (*y le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja*).

Las **expresiones coloquiales** (*cochino charlatán, cosas bonitas, sin darle tiempo a respirar....*) y **frases hechas** (*con un extraño retintín* (l.9), que tiene cierto carácter onomatopéyico, *¿qué dice de bueno?, ¿Por Dios, don Moisés!* (l. 36), *¡Pueden vernos!* ...), sin ser excesivas, aparecen con alguna frecuencia. Como buen hablante castellano, es frecuente el uso de **leísmos** en los escritos de Delibes (*La Sara le miraba* (l. 13); *La Sara le observaba* (l. 18)) o incluso el **laísmo**, catalogado como vulgarismo que hay que evitar (*la cogió osadamente una mano*). Parece con ello que el narrador estuviera hablando por boca de los niños, que habían intervenido en la oración anterior (líneas 28-30) y fueran ellos los que emiten en una especie de estilo indirecto libre dicho pensamiento.

No olvidemos enumerar rasgos del **lenguaje coloquial** (*bobamente, dobló la esquina, volvió a la carga, rezongó, quedamente, braga, entontecida...*) e **incluso vulgar** de la época (*La Sara, ...*), con **frases hechas** (*no diré ni una palabra; Las manos quietas; a la legua; ¡Qué cosas tiene, don Moisés!; algo bonito; lo primero que le vino a las mientes...*), **coletillas propias de la lengua oral** (*¿verdad?....*), el uso de **puntos suspensivos** (*¿Le...le pasa a usted hoy algo; Pues... mis ojos son... son.... Vidriados y desencajados, don Moisés. ....*), **interjecciones** (*¡Chist!*), **metáforas lexicalizadas** (*melosa voz*, adjetivo antepuesto que además tiene un carácter despectivo e irónico), **onomatopeyas** (*ji, ji, ji*), **diminutivos** propios de Cantabria, al norte del pueblo de Sedano, que tienen carácter afectivo (*ventanuco*) acompañados por **augmentativos** que denotan la rudeza del personaje de El Moñigo (*manotazo*); la utilización -propia del norte de la Península- de verbos en pretérito perfecto simple en vez del perfecto compuesto (*¿Salió ya?*).

Pero no se agotan aquí los recursos estilísticos de la novela. Podemos encontrar con frecuencia **personificaciones** (*oyó silbar al rápido*), **metáforas** (*atosigada de rubores; el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros*), **símiles** (*Tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo; o este otro de carácter hiperbólico: se derretía como el hielo bajo el*

sol ...),.... que nos muestran el registro del autor. **Epítetos épicos**, como en los antiguos cantares de gesta, destinados al maestro (*que era uno de los que mejor hablaban en el pueblo*).

La contención expresiva de Delibes se manifiesta en las breves pinceladas que consigue con los **adjetivos antepuestos**: extraño retintín,..... o en **personificaciones** como *El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente*, intensificada por el uso del adverbio y por la comparación reiterativa posterior: *más locamente aún* (l. 7).

El realismo, la ternura y el **humor** son las notas con las que se ha caracterizado las obras de Delibes. Delibes, en su **búsqueda incesante de la autenticidad** transmite vivencias rurales que, cuando la gente leía “El camino” poco tiempo después de su publicación, todos los lectores identificaron como experiencias propias, vividas en sus pueblos o en los de los padres, narradas por la gente del lugar. Así, romances como el ocurrido entre Sara y el Peón se daban en todos los ambientes rurales, osadías como la del tren la habían intentado muchos niños, accidentes como el ocurrido al Tiñoso eran frecuentes, personajes como las Guindillas y su tienda donde se vendía de todo eran comunes en el ambiente rural.

Como auténtica y definitiva es la declaración que realiza don Moisés a Sara en las líneas 32-33 y que deja a la muchacha totalmente desarmada y a merced del maestro:

- *Lo que más admiro en las mujeres es la sinceridad, Sara; gracias. Tú y yo no necesitamos de recovecos ni de disimulos-dijo.*

O el hecho de que el maestro, con un modo de cortejar muy didáctico, como le corresponde por su profesión, le pregunte: *¿A ver si has aprendido ya cómo son tus ojos, nena?*

Señalaremos lo que Marisa Sotelo destaca de Delibes, esto es, el empleo de “**la palabra justa**, el adjetivo exacto” y “la depuración de los excesos retóricos”. En efecto, el autor consigue con un solo rasgo definir un personaje o situación (voz apremiante, emocionante y trascendental, azorada, muecas veloces, asombrada, lenguaje abstruso, inconfesada complacencia, movimiento instintivo, vehemente regodeo, corazón virgen, frases vulgares, algo elevado y poético). Lo mismo ocurre cuando el maestro le refiere a Sara: *No he sido moroso*, con el uso de este adjetivo de doble significado, que aquí realmente significa “He venido rápidamente”, cuando también se aplica este apelativo a las personas que tardan en pagar sus deudas.

**Cinematográficamente**, la escena presenta numerosos recursos que le dan la agilidad buscada, comenzando por el cambio de punto de visión, como si se tratara del movimiento de una cámara, de la escena superior a la inferior y a las intervenciones aclaratorias y cómicas de los niños (*Es una braga; Es un cochino charlatán, Está sacando la silla y la labor. Ya se sienta*). **Expresiones que denotan el movimiento** (*se precipitaron...sin cambiar una palabra* (l. 1-2), *el Peón volvió a la carga, Forcejearon* (l. 42), *sin darle tiempo a respirar* (l. 49)), expresiones que **anticipan el interés** de la acción (*su voz se hizo repentinamente apremiante* (l.6)) o que se lo conceden directamente (*Lo de hoy era aún mucho más emocionante y trascendental que todo aquello*), o que surten un efecto premonitorio en el espectador: *pero lo primero que le vino a las mientes fue lo que más veces había repetido*. Ante dicha declaración, enseguida ponemos en funcionamiento nuestro cerebro, nuestros conocimientos acerca del carácter de Sara, para intentar adivinar la respuesta de la chica y el diálogo final, la respuesta que desvela su incultura a la vez que sentimos ternura y compasión por el personaje que no ha tenido los medios necesarios para adquirir una cultura mínima que no sea la aprendida en los devocionarios y libros religiosos.

**Verbos en presente** que actualizan la acción (*Ya se sienta,...*), descripciones con carácter bastante visual (*Puso su cara entre las del Moñigo y el Tiñoso*); **adverbios temporales** que actualizan la acción (*Ahora le cogía las dos manos, El Peón se inclinó ahora hacia la Sara*).

En lo que se refiere a la **comicidad**, que aligera la carga emotiva de la situación, encontramos el uso del determinante indefinido *tantos guiños y tantas medias sonrisas*, de carácter reiterativo. O el tratamiento utilizado por los hombres para dirigirse a una mujer joven, en tono galante (*nena*) que el maestro da a Sara. **Definiciones esperpénticas**, como la referida al maestro entre las líneas 12 y 13, insistiéndose en ellas a lo largo del relato (*Tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca*). Uso de los **adverbios** terminados en *-mente* (*bobamente, repentinamente, locamente, reiteradamente, osadamente, quedamente*) que matizan la acción. El carácter sainetesco y costumbrista de algunos relatos de “El camino” encuentra en este fragmento uno de los momentos más representativos, con la figura grotesca del galán y la dama, ya entrada en años y nada atractiva físicamente, que viendo en peligro su honor, emite frases hechas como: *Las manos quietas, don Moisés; ¡por Dios, don Moisés!... ¡Pueden vernos!*.

La **caricatura** del Peón, con las descripciones a las que hemos hecho mención, hombre de aspecto deforme, que quiere mostrarse galán (*nena*), que es capaz de realizar una declaración amorosa tajante (l. 32.33), pero que sin embargo –al contrario de lo habitual en los hombres de la época- se ofrece a Sara para ayudarla en su labor (*¿Quieres que te ayude a coser esa prenda?*), aunque todos intuimos la doble intención de dicho ofrecimiento.

Como último efecto de comicidad, habría que resaltar la maestría de Delibes al representar el último diálogo del fragmento que nos ocupa, en el que los puntos suspensivos que denotan la duda del personaje femenino, junto con las repeticiones (*son...son...*) acaba en la mención de la frase bíblica aplicada a los muertos y que no viene a cuento con la escena amorosa (*vidriados y desencajados*), seguido de la autoafirmación de Sara (*don Moisés*): ella ahora está segura de que ha dicho algo bonito e importante. Pero la última observación del narrador (*tornó a reír en corto, crispadamente*) nos muestra la impresión de una Sara que primero sonríe de su hazaña, pero no está del todo segura de haber dicho algo conveniente, como quien esperase el beneplácito del interlocutor...o un amargo reproche.

## CONCLUSIÓN

En este fragmento está presente uno de los rasgos más relevantes de “El camino”, la comicidad presentada por una situación real, costumbrista, sainetesca de unos personajes rurales. El carácter cinematográfico de las dos escenas (la superior y la inferior) acentúa el carácter ameno del relato.

Habría que resaltar la importancia dada a los motes en todo el libro y la visión que se nos ofrece de personajes grotescos pero tiernos, como son Sara y el Maestro, desde un doble punto de vista: el del narrador y el de los niños. La ternura y el humor son la nota que caracteriza las novelas de Delibes y en nuestro fragmento viene de la mano de frases hechas, expresiones coloquiales, las estructuras bimembres, los apodos y apelativos y la caricatura realizada por el autor.

El autor, Miguel Delibes demuestra su talento de narración perceptible en toda su obra, y de su admirable manejo de los diferentes registros. Pero también su precisión en la descripción.

Todo ello hace que *El camino* sea una de las novelas españolas más leídas del siglo XX y su autor uno de los más queridos por el público en general.

**Eugenia Fernández Berrocal. SIE de Grenoble.**

## **ORAL Nº 10. Miguel Delibes. SIE Saint Germain en Laye.**

**“El Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso [...]”. Miguel Delibes: *El camino* (1950).**

### **PROLEGÓMENOS**

El universo Delibes es, comparado con el de otros autores, bastante asequible en el sentido que sus claves de comprensión son siempre las mismas pues el mismo autor repitió a lo largo de su vida los cuatro aspectos que vertebran su obra: la muerte, la naturaleza, la infancia y la preocupación por el prójimo.

Estos cuatro aspectos se pueden comprender de una manera entretenida y lúcida gracias al material gráfico del que se dispone. He revisado gran parte de ese material, y en clase hemos visto tres vídeos – todos en youtube – que transmiten, en boca del propio Delibes- estas claves de comprensión de su obra en general, y de *El Camino* en particular:

1. *A fondo*. Entrevista con Soler Serrano.
2. *Esta es mi tierra*. Valladolid. TVE.
3. *El final del camino*. TVE a la carta.

*El camino* es, por otra parte, la obra apreciada por Delibes como su primera entrega literaria de interés. La acción transcurre en un microcosmos rural: una aldea, donde un niño, Daniel el Mochuelo, se enfrenta a la posibilidad de abandonar ese espacio protector y predecible para estudiar en la ciudad. Las reminiscencias de su vida junto a amigos como Roque el Moñigo y Germán el Tiñoso imprimen un encantador sello infantil al relato, que se construye con una clara perspectiva, y es que «Daniel, el Mochuelo, desde el fondo de sus once años, lamentaba el curso de los acontecimientos, aunque lo acatara como una realidad inevitable y fatal».

Aunque con ciertas dudas, creo enriquecedor que el alumnado en general, pueda establecer analogías, relaciones y diferencias entre el autor a comentar y los otros autores que se plantean para el OIB. Es decir, el ámbito rural en el se desarrolla buena parte de la narrativa de Delibes, no es ajeno a los flujos migratorios que se desarrollan en España en los años cincuenta y sesenta, y tampoco al crecimiento descontrolado de las grandes urbes españolas, en particular de Madrid y Barcelona. La tradición barbarie / civilización, que se encuentra ya en el propio Neruda, late en *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, continúa en la literatura española entre los novelistas del medio siglo – Delibes, Cela o Sánchez Ferlosio- pero también en los poetas del medio siglo que se estudian para el OIB. Y quizás fuese su síntoma de cierta madurez, que el candidato, al hablar de la naturaleza en *El camino*, pueda también aludir a la crítica a la ciudad de Madrid que vierte Blas de Otero en poemas como “Madrid, túmulo de gasoil”, o la Barcelona emigrante / inmigrante de Gil de Biedma.

## LOCALIZACIÓN DEL FRAGMENTO

El texto que vamos a comentar pertenece al capítulo XV de *El camino*.

Empieza el capítulo planteando la necesidad que tiene el maestro de tener una mujer porque “*El cargo, exige*”. Después de narrarnos la aventura frustrada con Camila, la lepórida, al Moñigo se le ocurre la posibilidad de que su hermana Sara se case con el Peón, justificándolo cómicamente con que “*ninguno de los dos me puede ver a mí ni en pintura*”. Todo serían ventajas: su padre y él se quedarían solos en casa y el maestro lo tendría en más consideración en la escuela. Para ello, escriben una nota al Peón fingiendo que su autora es Sara y el maestro va a verla. Es entonces cuando tiene lugar la escena que nos ocupa, que acaba de forma cómica y precipita el noviazgo y posterior boda de la pareja, que se celebrará después de que el Mochuelo abandone el pueblo. Acaba el capítulo con la sospecha de la hermana del Moñigo de que fuera éste quien escribió la carta al maestro.

## RESUMEN DEL FRAGMENTO

El Mochuelo, el Tiñoso y el Moñigo contemplan desde el pajar el primer encuentro amoroso entre el maestro y Sara. El Peón se muestra zalamero y atrevido mientras que Sara no es consciente al principio de que le está haciendo la corte. Tras un primer contacto, en el que le coge las manos, así como del ofrecimiento de ayudarle a coser una prenda íntima, las palabras de amor del maestro acaban irónicamente con las únicas referencias amables y mínimamente elaboradas que conoce Sara: las amenazas bíblicas que lanzaba al Moñigo cuando lo castigaba y que hacían referencia a los ojos *vidriados y desencajados* de los muertos.

## TEMAS DEL FRAGMENTO

El **tema principal** de este pasaje es, como en otros fragmentos del libro (la historia de amor de la Guindilla menor, la de la Guindilla mayor con Quino el Manco, de Quino con la Josefa,...) presentar de forma irónica las **relaciones amorosas** que se establecen en la pequeña comunidad rural donde se ubica la acción. En relación con esta idea está la **vocación de ruralismo**, presente en todo el fragmento y representado por los personajes protagonistas. Los personajes principales nos recuerdan los esperpentos de Valle Inclán: el maestro “*con el cuerpo un poco ladeado*”... “*le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja por el extremo izquierdo de la boca*”, “*tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca*”. Sara, sin embargo, presentada hasta entonces como una auténtica mujerona fuerte y poderosa, ha sucumbido de repente a las insinuaciones amorosas y parece haber perdido su poder (*azorada, balbuceó, asombrada*...). Él la tutea (*No te preocupes*) mientras que ella le habla de usted, como correspondía al trato de una de las autoridades del pueblo (*¿Le... le pasa a usted hoy algo, don Moisés?*)

Como **temas secundarios** encontramos: la **curiosidad de los niños** testigos de su travesura, observando la escena desde el *ventanuco del pajar*; la **diferencia cultural** entre el maestro (quien *comenzó a decirle sin cesar cosas bonitas* y una *retahíla de piropos*) y Sara, que es mostrada como una beata ridícula, que sólo conoce palabras selectas sacadas de los libros de misa.

El humorismo de Delibes impregna de comicidad de este episodio con ciertos **rasgos costumbristas**. El tono predominante del fragmento denota el **compromiso ético** del autor con

los valores humanos, con la **autenticidad** y con la **justicia social**, porque a todos los lectores nos parece justo que estos dos pobres infelices encuentren su media naranja y puedan formar un hogar.

En 1966 el propio Delibes: “Hay una serie de motivos o ambientes que se reiteran en mi producción: muerte, infancia, naturaleza y prójimo”.

- A. El miedo a la muerte del padre fue una experiencia infantil profundamente vivida por Delibes, que ha explicado que *La sombra del ciprés es alargada* -la historia de una amistad infantil truncada por la muerte- es el resultado de esa obsesión. No es casual que en *El camino*, con la muerte del Tiñoso, volviera a presentar la misma situación. El sentimiento latente de la muerte, es una presencia constante en las obras del autor vallisoletano.
- B. Por lo que se refiere a la infancia, la nómina de niños que aparecen en las páginas de Delibes es muy extensa. Dijo el autor en cierta ocasión: “Una vez me preguntaron por qué había tantos niños protagonistas en mis novelas. Mi respuesta fue sencilla. Para mí, el niño -dije- es un ser que encierra toda la gracia del mundo y tiene abiertas todas las posibilidades, es decir, puede serlo todo, mientras el hombre es un niño que ha perdido la gracia y ha reducido a una -el oficio que desempeña- sus posibilidades. Con esta respuesta quería dar a entender que para mí el niño, precisamente por la carga de misterio que arrastra, tiene mayor interés humano que el adulto”. Muerte e infancia aparecen muchas veces relacionadas. En efecto, muchos de los personajes infantiles de sus novelas son huérfanos, y a veces, son los propios niños quienes mueren, como Germán, el Tiñoso.
- C. La naturaleza es el escenario de las novelas rurales de Delibes (*El camino*, *Las ratas*, *Viejas historias de Castilla la Vieja*, *Los santos inocentes*). Las descripciones del paisaje castellano y de sus habitantes llenan las páginas de Delibes, cuya obra han querido ver algunos como una proyección del viejo tópico literario del «menosprecio de corte y alabanza de aldea».
- D. En cuanto al cuarto tema señalado por el escritor -el prójimo- el propio Delibes ha aclarado que con este término se refiere a lo que otros llaman preocupación o inquietud social.

## ESTRUCTURA INTERNA

El pasaje que nos interesa tiene una característica que vamos a encontrar en muchos de los relatos que forman parte de “*El camino*” y es que forman por sí mismos una historia, la mayoría de las veces con final cómico.

Aunque no somos muy partidarios de separar un párrafo a la hora de establecer la estructura temática de un texto, podemos observar que el fragmento tiene en sí mismo las tres partes típicas de la narración: presentación-nudo-desenlace.

Primera parte: (líneas: 1-10, hasta “*huésped de lujo*”). **Presentación** del acontecimiento y los personajes que van a intervenir, con alguna digresión del narrador que recuerda acontecimientos pasados, como el episodio del tren o del Gran Duque.

En esta primera secuencia ya se establece una jerarquía entre los acontecimientos que se han ido narrando. Curiosamente, frente a esos otros episodios de su vida, se subraya la emoción ante la expectativa de contemplar un cortejo amoroso entre un hombre y una mujer, subrayando con ello también el camino de la niñez a la adolescencia, el impacto de la curiosidad sexual propio de los adolescentes.

Segunda parte: (líneas: 10, desde “*Lo de hoy era aún mucho más emocionante...*” hasta la línea 46 inclusive). Narración de los **acontecimientos** sucedidos, del ritual seductor del maestro, con la reticencia primera de Sara que poco a poco va cediendo, los comentarios de los niños, la aparición de la Chata y el forcejeo amoroso.

Ciertamente, el ritual al que se asisten los chicos, El Mochuelo, el Tiñoso y el Moñigo, tiene la virtud propia del voyerismo: la concentración – se mandar a callar -, la observación secreta – están escondidos en un pajar – y la obsesión por no perder de vista nada de lo que ocurre en este tosco cortejo entre Sara y el maestro.

Tercera parte: (líneas 47 hasta el final). El **desenlace**, la conquista ha sido rápida (*el corazón virgen de la Sara... se derretía como el hielo bajo el sol*) y el desenlace es abrupto y cómico, como otros episodios del camino. El clímax final se alcanza con la frase inesperada para el lector que da lugar a la carcajada al imaginarnos la cara de asombro del maestro escuchando dichas palabras. Delibes nos la describe en el libro con posterioridad al fragmento que nos ocupa.

Un final marcado también no tanto por la sensualidad o la provocación, si no por las dudas de la pobre Sara de no estar a la altura del Maestro, a la altura lingüística Don Moisés, estableciéndose como un atractivo y casi un requisito, no sin cierta ironía, las buenas maneras de hablar.

## ESTRUCTURA EXTERNA

### Narrador

Todo en Delibes está el servicio de la narración. El narrador es externo en tercera persona (*El Moñigo retiró las telarañas de un manotazo; La Sara le miraba atónita; Tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo*).

Es también omnisciente puesto que tiene absoluto conocimiento de los hechos que transcurren permitiéndose incluso realizar juicios de valor:

- (l.10): *Lo de hoy era aún mucho más emocionante y trascendental*. En este caso, podemos pensar que es el mismo Daniel quien emite este juicio. Narrador y personaje se funden en esta frase que bien podría considerarse estilo indirecto libre.

- (l.17): *con lo que demostraba su contento*;

- (l. 49-50): *y a la legua se advertía que el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros, se derretía como el hielo bajo el sol*;

- (l. 56-57): *Sin duda la Sara quería recordar algo bonito que hubiese leído, algo elevado y poético*),

Como narrador omnisciente, también da cuenta de los hechos que han ocurrido (*cuando oyó silbar al rápido a la entrada del túnel.....o cuando su madre preguntó a su padre, con un extraño retintín, si tenían al Gran Duque como un huésped de lujo*), así como de la interioridad de los personajes en la narración (*El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente*).

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

[...] ya sea como **narrador acorde** (ese narrador que no sólo sabe poner las voces de sus personajes, sino además focalizar la narración desde la conciencia y la mirada del protagonista), ya sea como **locutor asumido** (ese sujeto hablante al que el narrador deja expresarse tan por sí mismo que en ningún instante aflora a través de él la mirada ni la voz de un posible narrador llamado Miguel Delibes, aunque indirectamente, por vía irónica, su pensamiento palpita al fondo).

Encontramos en el texto el **narrador acorde** en las líneas 21-23 donde expone los comentarios que se dicen por el pueblo, las historias que pertenecen a la memoria colectiva del pueblo y que Daniel ha oído contar:

*Don Moisés hablaba muy bien. En el pueblo no se ponían de acuerdo sobre quién era el que mejor hablaba de todos, aunque en los candidatos, coincidían: don José, el cura; don Moisés, el maestro, y don Ramón, el alcalde.*

El **locutor asumido** lo encontramos en la intervención, en estilo directo, del Moñigo. Delibes cede el papel de narrador al niño que observa la escena desde la ventana del pajar:

- *Está sacando la silla y la labor. Ya se sienta.... ¡El Peón viene por la esquina de la calle!* (líneas 5-6)
- *Es un cochino charlatán. Está hablando de lo que no debía* (l. 29)
- *Ji, ji, ji. Es una braga* (l. 46)

Como si se tratara de una voz en off, lo deja hablar por sí mismo, pero el uso de la ironía en esas intervenciones desvela la intención cómica con la que el narrador quiere revestir el episodio, signos inequívoco de subjetividad y, por tanto, de la presencia lejana y subyacente de Delibes.

También menciona Sobejano el denominado **ritmo de la compasión**, la nota más peculiar y más profunda que Miguel Delibes ha traído a la narrativa española de nuestro tiempo. El narrador empatiza con los personajes más humildes y desdichados y en este fragmento, lo hace claramente con el maestro y con Sara. Quizás el párrafo que mejor muestre esta ternura, narrado con una elegancia, un ritmo y simetrías impresionantes, es el que transcurre entre las líneas 48 a la 51:

*Entonces el Peón comenzó a decirle sin cesar cosas bonitas de sus ojos y de su boca y de su pelo, sin darle tiempo a respirar, y a la legua se advertía que el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros, se derretía como el hielo bajo el sol. Al concluir la retahíla de piropos, el maestro se quedó mirando de cerca, fijamente, a la Sara.*

Francisco Umbral habló del “**ventriloquismo literario**” de Delibes, una fabulosa capacidad de “poner voces” que es la clave misma de su fórmula novelística. Podemos apreciarlo en expresiones coloquiales y frases hechas emitidas por ambos “enamorados” (*¿qué dice de bueno?*;

*Ya estoy aquí, nena; Las manos quietas, don Moisés; ¡Qué cosas tiene, don Moisés!; Pues... mis ojos son... son... vidriados y desencajados, don Moisés).*

## Personajes

Delibes es un novelista de personajes: crea tipos vivos, que se convierten en el eje de la narración, son intrahistóricos en el sentido unamuniano (personas corrientes) y quedan caracterizados por sus palabras o acciones.

Los individualiza a través de sus nombres y apodos caricaturescos (el Moñigo, el Mochuelo, el Tiñoso, el Peón, la Chata, en el texto que nos ocupa). Como en tantos pueblos españoles, a quienes viven en el pueblo de Daniel se les conoce por un apodo: un sobrenombre que a veces se añade al nombre (Daniel, el Mochuelo) y que otras lo sustituye (el Moñigo). No se trata únicamente, como algunos han pretendido, de un fácil recurso “literario” que ayude a perfilar al personaje. El uso del apodo es una costumbre extendida en el medio rural y el pueblo del Mochuelo no podía ser una excepción.

Más de 40 personajes distintos aparecen aludidos en la obra. Todos ellos contribuyen, a su manera, a crear esa sensación de pequeño mundo, de sociedad en miniatura que es el pueblo del Mochuelo. Un pueblo en el que todos los grupos sociales están representados.

En esta ocasión, se detiene en el personaje del **maestro**, uno de los que ocupa una posición privilegiada porque ha tenido la posibilidad de acceder a la cultura. De hecho, en varias ocasiones se refiere lo bien que habla (líneas 21-24), donde también aparecen mencionado los otros pilares del pueblo, que representan la Iglesia: Don José, el cura, o el poder político: don Ramón, el alcalde (líneas 48-51 y 56). Recordemos que fue el juez quien puso el mote de “El Peón” al maestro, alias muy degradante pues se sustenta en la deformidad física de don Moisés (*con el cuerpo un poco ladeado y las manos en la espalda, y le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja por el extremo izquierdo de la boca; tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca*). La comicidad alcanzada por el personaje está reforzada por el apelativo que da a Sara: *nena* y por su atrevimiento (la cogió osadamente una mano; *Las manos quietas, don Moisés*). Intenta tranquilizar a la muchacha y mostrarse protector: *no diré ni una palabra. No te preocupes*. El adjetivo valorativo con valor despectivo *melosa* describe su voz y el especificativo *abstruso* su lenguaje.

**Sara** es la hermana de El Moñigo. Representa el papel de la madre perdida y somete al niño a castigos mientras le repite los sermones del devocionario. Sin embargo, por primera vez en la historia, en este fragmento dicho personaje parece recobrar humanidad y femineidad (*azorada por tantos guiños y tantas medias sonrisas, balbuceó; asombrada; tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo; inconfesada complacencia; atosigada de rubores; vehemente regodeo; entontecida*). Todos esos apelativos harán que no sea consciente de la metedura de pata que va a cometer al final del fragmento, debido a su falta de cultura y de conocimientos. Recordemos el papel secundario que juegan las mujeres en la obra, donde sólo aparecen como mujer de o en este caso hermana de. Su nombre aparece precedido en ocasiones por el artículo “*la*”, uso coloquial muy empleado en la época, no sólo en el campo sino también en la ciudad.

En este fragmento también aparecen el personaje principal: **Daniel, el Mochuelo**, y sus inseparable amigos: **Germán, el Tiñoso y Roque, el Moñigo**, quienes son testigos de la escena entre el Peón y Sara.

**Daniel** es el personaje protagonista, que recuerda sus vivencias en ese pueblo castellano la noche antes de ir a estudiar a la ciudad. Es hijo del quesero del pueblo, que aparece mencionado, junto con su mujer, en la línea 9, y que pretende que su hijo sea un hombre de provecho. Un niño sensible (*inquirió angustiado el Mochuelo; El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente*) que nos dará a conocer a todos los personajes de su mundo que supone su pueblo, el valle, el Chorro y el Pico Rando.

**Germán el Tiñoso** es experto en pájaros, y le han contagiado la tiña. Al final de la novela muere al caerse en el río y golpearse contra una piedra, en un episodio que marca un antes y un después en las vivencias infantiles del Mochuelo.

**Roque el Moñigo** es el hermano de Sara. Un niño fuerte (*retiró las telarañas de un manotazo*), independiente, con gran personalidad, que en el fragmento hace de voz en off-narrador (líneas 5-6) y no se muerde la lengua a la hora de calificar al maestro (*Es un cochino charlatán. Está hablando de lo que no debía*).

**Don José**, el cura, es el representante del clero, de la misma manera que el alcalde, **don Ramón**, representa la autoridad local.

Hay personajes que sólo aparecen de forma sesgada, como **la Chata**, vecina del Tiñoso, quien interrumpe la escena de amor de la pareja al venir con un cántaro de agua.

## Tiempo

El tiempo del discurso es de solo una noche (analepsis) en el que Daniel evoca una serie de historias entrecruzadas.

En *El camino* hay dos tiempos distintos: uno es el que transcurre desde que Daniel se mete en la cama el día antes de partir para la ciudad hasta que, con los primeros rayos del sol, se despide de la Uca-uca. Son, por tanto, varias horas durante la noche. Este es el **tiempo real** de la novela, una noche muy especial en la vida del protagonista que se resiste a abandonar su pueblo y su valle.

Pero en la novela se nos cuentan cosas sucedidas durante la vida de Daniel y aún antes de que él naciera. El **tiempo evocado**, en el que sitúan los recuerdos y el fragmento que nos ocupa, es un tiempo de varios años. Y puesto que tales recuerdos se suceden de un modo no totalmente cronológico, son frecuentes las indicaciones temporales, ya sea de acciones anteriores presentadas con oraciones paralelísticas (*cuando oyó silbar...cuando su madre preguntó a su padre...*) o con referencias temporales presentes: *hoy* (l.10 y 26), que nos sitúan en el momento del día (*buenas tardes*, l. 15), *ahora* (l. 31 y 42). Otras veces, se trata de marcadores temporales que aceleran la acción con frases hechas (*sin darle tiempo a respirar*, l. 49; *al concluir* (l. 51).

El tiempo interno del desarrollo de la acción del fragmento ocurre en aproximadamente media hora. Estilísticamente, este transcurso temporal viene marcado por los verbos narrativos en pretérito perfecto simple (*se precipitaron, se sentó, se le puso, dobló, ...*), el pretérito imperfecto (*esperaba, tenían, se detenía, ...*) y los presentes que actualizan la acción (*viene, se sienta, ...*).

El **espacio real** en el que está el protagonista de “*El camino*” es una habitación del segundo piso de su casa.

El **espacio evocado** es, por supuesto, mucho más amplio: el pueblo y el valle, rodeado de altas montañas, del que nunca había salido Daniel y que recuerda el pueblo de Sedano, donde Delibes veraneaba durante su infancia. El fragmento que nos ocupa está situado concretamente en la casa del Moñigo y en la calle, delante de la vivienda. Numerosas referencias espaciales lo corroboran: *ventanuco del pajar, la calle, por la esquina de la calle, en el banco de piedra, la esquina*.

Habría que destacar la maestría de Delibes al contribuir a la comicidad del momento con la presentación de dos escenas: la de los niños por un lado y por otro, la de Sara y el maestro. El carácter cinematográfico que caracteriza ciertos fragmentos de sus novelas está representado aquí con el movimiento de la mirada del lector, como si de una cámara se tratase, de la parte superior a la inferior de la casa y viceversa. Al hacer referencia a la escena superior, redundante en la insistencia hacia la ventana/ventanuco desde donde espían los niños, que aparece mencionada en la línea 1 y de forma repetitiva en las líneas 28, 38 y 45 (*Arriba, en el ventanuco del pajar/Arriba en el pajar*), introduciendo los actos de los tres menores.

## FONDO FORMA

El recurso empleado por Delibes para contar la historia de Daniel consiste en hacer hablar a un narrador omnisciente que narra en tercera persona, pero que presenta lo narrado desde la perspectiva del niño. Y su habilidad como novelista no es otra que la de hacernos creer que todo ha sido recordado por Daniel y que, de alguna forma, le hemos seguido en sus pensamientos. Las expresiones más o menos coloquiales que salpican el discurso narrativo (del tipo «bien mirado, al fin y al cabo, sin ir más lejos, la verdad») dan a éste un cierto sabor conversacional que parece adecuarse a la mentalidad infantil. Sin embargo, el discurso «culto» del narrador es constante a lo largo de la novela, aunque su presencia pasa muchas veces desapercibida para el lector, inmerso como cree estar en la mente evocadora del protagonista.

Si hay algo característico, por tanto, de la novela “*El camino*” es el **léxico rural** empleado. Son abundantes los términos que designan objetos o lugares (*el pajar, la labor, el banco de piedra, un cántaro...*). Sin olvidar el uso de los apodos tan frecuentes en la España rural del momento (*El Moñigo, el Mochuelo, el Tiñoso, el Peón, la Chata*) ni los apelativos de respeto que eran aplicados al maestro (*don Moisés*), junto al empleo de la fórmula “usted” en la conjugación de los verbos (*qué dice, le pasa a usted hoy algo, don Moisés? .....*)

La riqueza léxica de *El camino* es grande. Pero no se queda sólo en las connotaciones rurales. Son muy frecuentes las parejas de **sinónimos** (*no necesitamos de recovecos ni de disimulos; algo bonito, algo elevado y poético; vidriados y desencajados*), como rasgo de estilo de la novela, otorgando un ritmo característico que se consigue con estas **estructuras binarias**: *emocionante y trascendental, atónita y azorada, tantos guiños y tantas medias sonrisas, la confusión y el aparente enojo, ....así como con las enumeraciones* (*El Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso (l.1); don José, el cura; don Moisés, el maestro, y don Ramón, el alcalde (l. 22-23; Roque, el Moñigo, y Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso (l. 38-39); de sus ojos y de su boca y de su pelo (l. 49)*) El narrador alterna dichos procedimientos con palabras de **carácter culto** utilizadas en la narración (*inquirió, tornó a hacer, tornó a guiñarle, lenguaje abstruso, en un rapto de inconfesada complacencia, vehemente regodeo...*) o **perífrasis** (*está sacando, tornó a hacer, tornó a guiñarle...*) que marcan un ritmo característico en el desarrollo del relato.

Todos estos aspectos, José Jiménez Lozano los resumen con estas palabras: “Si Delibes narra y cuenta -y ése es su oficio-, lo que hace primordialmente es otra cosa: nombrar, y nombrar se dice pronto, pero sólo se nombra cuando se hace presente lo nombrado, dando a cada cosa su nombre, lo que no es una tautología, sino todo un logro literario». Y la propia utilización de los apelativos de los niños, en un caso, y las fórmulas de respeto en otras, don, don y don, provocan con ese nombrar el vacío social que se dan en los pueblos y en este de *El camino* en particular. Es significativo de este fragmento, de hecho, la preocupación por parte de todo el pueblo y que siguen posteriormente los tres chicos, acerca de quién es, en el lujar, el que mejor utiliza el lenguaje, quien habla mejor, quien se expresa con más pulcritud.

“En el pueblo no se ponían de acuerdo sobre quién era el que mejor hablaba de todos” (l.21-22).

Estas estructuras binarias también aparecen en los **paralelismos sintácticos** (*cuando oyó silbar al rápido..... o cuando su madre preguntó a su padre....*) (l. 7-9). Delibes aprovecha esta bimetración de oraciones para recordarnos escenas narradas con anterioridad: cuando los amigos se atreven a bajarse los calzoncillos dentro del túnel del tren (representado aquí con la metonimia *rápido*), para mostrar su valentía y luego deben volver al pueblo casi desnudos, lo que acarrea la vergüenza propia, las burlas de los habitantes que presencian la escena, así como la regañina correspondiente de las familias. También nos recuerda aquella escena en la que el queso, el padre de Daniel, lleva a casa al Gran Duque, un búho real con el que pretende cazar y ganar dinero. La madre, enfadada (*con un extraño retintín*) se queja de la cantidad de comida que necesita el ave. Esta escena sirvió para recuperar la figura del padre que se ve como un héroe ante el niño, a pesar de la herida sufrida por Daniel en una de las salidas.

Estos paralelismos sintácticos también pausan la acción a la hora de describir los movimientos de los personajes (*y le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja*).

Las **expresiones coloquiales** (*cochino charlatán, cosas bonitas, sin darle tiempo a respirar....*) y **frases hechas** (*con un extraño retintín* (l.9), que tiene cierto carácter onomatopéyico, *¿qué dice de bueno?, ¿Por Dios, don Moisés!* (l. 36), *¡Pueden vernos!* ...), sin ser excesivas, aparecen con alguna frecuencia. Como buen hablante castellano, es frecuente el uso de **leísmos** en los escritos de Delibes (*La Sara le miraba* (l. 13); *La Sara le observaba* (l. 18)) o incluso el **laísmo**, catalogado como vulgarismo que hay que evitar (*la cogió osadamente una mano*). Parece con ello que el narrador estuviera hablando por boca de los niños, que habían intervenido en la oración anterior (líneas 28-30) y fueran ellos los que emiten en una especie de estilo indirecto libre dicho pensamiento.

No olvidemos enumerar rasgos del **lenguaje coloquial** (*bobamente, dobló la esquina, volvió a la carga, rezongó, quedamente, braga, entontecida...*) **e incluso vulgar** de la época (*La Sara, ...*), con **frases hechas** (*no diré ni una palabra; Las manos quietas; a la legua; ¡Qué cosas tiene, don Moisés!; algo bonito; lo primero que le vino a las mientes...*), **coletillas propias de la lengua oral** (*¿verdad?....*), el uso de **puntos suspensivos** (*¿Le...le pasa a usted hoy algo; Pues... mis ojos son... son.... Vidriados y desencajados, don Moisés. ....*), **interjecciones** (*¡Chist!*), **metáforas lexicalizadas** (*melosa voz, adjetivo antepuesto que además tiene un carácter despectivo e irónico*), **onomatopeyas** (*ji, ji, ji*), **diminutivos** propios de Cantabria, al norte del pueblo de Sedano, que tienen carácter afectivo (*ventanuco*) acompañados por **aumentativos** que denotan la rudeza del personaje de El Moñigo (*manotazo*); la utilización -propia del norte de la Península- de verbos en pretérito perfecto simple en vez del perfecto compuesto (*¿Salió ya?*).

Pero no se agotan aquí los recursos estilísticos de la novela. Podemos encontrar con frecuencia **personificaciones** (*oyó silbar al rápido*), **metáforas** (*atosigada de rubores; el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros*), **símiles** (*Tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo; o este otro de carácter hiperbólico: se derretía como el hielo bajo el sol ...*),.... que nos muestran el registro del autor. **Epítetos épicos**, como en los antiguos cantares de gesta, destinados al maestro (*que era uno de los que mejor hablaban en el pueblo*).

La contención expresiva de Delibes se manifiesta en las breves pinceladas que consigue con los **adjetivos antepuestos**: extraño retintín,.... o en **personificaciones** como *El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente*, intensificada por el uso del adverbio y por la comparación reiterativa posterior: *más locamente aún* (l. 7).

El realismo, la ternura y el **humor** son las notas con las que se ha caracterizado las obras de Delibes. Delibes, en su **búsqueda incesante de la autenticidad** transmite vivencias rurales que, cuando la gente leía “El camino” poco tiempo después de su publicación, todos los lectores identificaron como experiencias propias, vividas en sus pueblos o en los de los padres, narradas por la gente del lugar. Así, romances como el ocurrido entre Sara y el Peón se daban en todos los ambientes rurales, osadías como la del tren la habían intentado muchos niños, accidentes como el ocurrido al Tiñoso eran frecuentes, personajes como las Guindillas y su tienda donde se vendía de todo eran comunes en el ambiente rural.

Como auténtica y definitiva es la declaración que realiza don Moisés a Sara en las líneas 32-33 y que deja a la muchacha totalmente desarmada y a merced del maestro:

- *Lo que más admiro en las mujeres es la sinceridad, Sara; gracias. Tú y yo no necesitamos de recovecos ni de disimulos-dijo.*

O el hecho de que el maestro, con un modo de cortejar muy didáctico, como le corresponde por su profesión, le pregunte: *¿A ver si has aprendido ya cómo son tus ojos, nena?*

Señalaremos lo que Marisa Sotelo destaca de Delibes, esto es, el empleo de “**la palabra justa**, el adjetivo exacto” y “la depuración de los excesos retóricos”. En efecto, el autor consigue con un solo rasgo definir un personaje o situación (voz apremiante, emocionante y trascendental, azorada, muecas veloces, asombrada, lenguaje abstruso, inconfesada complacencia, movimiento instintivo, vehemente regodeo, corazón virgen, frases vulgares, algo elevado y poético). Lo mismo ocurre cuando el maestro le refiere a Sara: *No he sido moroso*, con el uso de este adjetivo de doble significado, que aquí realmente significa “He venido rápidamente”, cuando también se aplica este apelativo a las personas que tardan en pagar sus deudas.

**Cinematográficamente**, la escena presenta numerosos recursos que le dan la agilidad buscada, comenzando por el cambio de punto de visión, como si se tratara del movimiento de una cámara, de la escena superior a la inferior y a las intervenciones aclaratorias y cómicas de los niños (*Es una braga; Es un cochino charlatán, Está sacando la silla y la labor. Ya se sienta*). **Expresiones que denotan el movimiento** (*se precipitaron...sin cambiar una palabra* (l. 1-2), *el Peón volvió a la carga, Forcejearon* (l. 42), *sin darle tiempo a respirar* (l. 49)), expresiones que **anticipan el interés** de la acción (*su voz se hizo repentinamente apremiante* (l.6)) o que se lo conceden directamente (*Lo de hoy era aún mucho más emocionante y trascendental que todo aquello*), o que surten un efecto premonitorio en el espectador: *pero lo primero que le vino a las mientes fue lo que más veces había repetido*. Ante dicha declaración, enseguida ponemos en funcionamiento nuestro cerebro, nuestros conocimientos acerca del carácter de Sara, para intentar adivinar la respuesta de la chica y el diálogo final, la respuesta que

desvela su incultura a la vez que sentimos ternura y compasión por el personaje que no ha tenido los medios necesarios para adquirir una cultura mínima que no sea la aprendida en los devocionarios y libros religiosos. **Verbos en presente** que actualizan la acción (*Ya se sienta,...*), descripciones con carácter bastante visual (*Puso su cara entre las del Moñigo y el Tiñoso*); **adverbios temporales** que actualizan la acción (*Ahora le cogía las dos manos, El Peón se inclinó ahora hacia la Sara*).

En lo que se refiere a la **comicidad**, que aligera la carga emotiva de la situación, encontramos el uso del determinante indefinido *tantos guiños y tantas medias sonrisas*, de carácter reiterativo. O el tratamiento utilizado por los hombres para dirigirse a una mujer joven, en tono galante (*nena*) que el maestro da a Sara. **Definiciones esperpénticas**, como la referida al maestro entre las líneas 12 y 13, insistiéndose en ellas a lo largo del relato (*Tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca*). Uso de los **adverbios** terminados en *-mente* (*bobamente, repentinamente, locamente, reiteradamente, osadamente, quedamente*) que matizan la acción. El carácter sainetesco y costumbrista de algunos relatos de “El camino” encuentra en este fragmento uno de los momentos más representativos, con la figura grotesca del galán y la dama, ya entrada en años y nada atractiva físicamente, que viendo en peligro su honor, emite frases hechas como: *Las manos quietas, don Moisés; ¡por Dios, don Moisés!... ¡Pueden vernos!*.

La **caricatura** del Peón, con las descripciones a las que hemos hecho mención, hombre de aspecto deforme, que quiere mostrarse galán (*nena*), que es capaz de realizar una declaración amorosa tajante (l. 32.33), pero que sin embargo –al contrario de lo habitual en los hombres de la época- se ofrece a Sara para ayudarla en su labor (*¿Quieres que te ayude a coser esa prenda?*), aunque todos intuimos la doble intención de dicho ofrecimiento.

Como último efecto de comicidad, habría que resaltar la maestría de Delibes al representar el último diálogo del fragmento que nos ocupa, en el que los puntos suspensivos que denotan la duda del personaje femenino, junto con las repeticiones (*son...son...*) acaba en la mención de la frase bíblica aplicada a los muertos y que no viene a cuento con la escena amorosa (*vidriados y desencajados*), seguido de la autoafirmación de Sara (*don Moisés*): ella ahora está segura de que ha dicho algo bonito e importante. Pero la última observación del narrador (*tornó a reír en corto, crispadamente*) nos muestra la impresión de una Sara que primero sonrío de su hazaña, pero no está del todo segura de haber dicho algo conveniente, como quien esperase el beneplácito del interlocutor...o un amargo reproche.

## CONCLUSIÓN

La afectividad y la sencillez desde la que habla Delibes y que se refleja en este fragmento del Capítulo XV, está puesta al servicio de una muy precisa concepción de la literatura como comunicación, como transmisión directa de una experiencia personal. Mérito indiscutible de Delibes es asimismo su extraordinaria capacidad para captar el lenguaje coloquial y reelaborarlo literariamente. Por ello, percibimos en esta obra y en este texto un aspecto que a veces no se subraya demasiado: existe una literatura que va de lo sencillo a lo barroco y a lo oscuro, de metáforas, símbolos y elementos vanguardistas, pero también Delibes nos muestra otra corriente, que convierte una sencilla puesta en escena del lenguaje en pura literatura, sin forzarla, sin tergiversarla, simplemente llamando a cada cosa por su nombre, o mejor, como llamas los hombres y las mujeres de Castilla a las cosas por su nombre. Esta primera reflexión nos lleva a pensar lo importante que es poder utilizar un vocabulario más amplio y más rico, para poder expresar con matices todas las formas de vida, y en particular, de estilos de vida que se van perdiendo, como es la del campesinado.

*El camino* no es una obra ajena, por otra parte, a la literatura de su tiempo. Se publicó en el año 1950. Es decir, pocos años después de la fratricida guerra civil española. Y los narradores de aquella época, sensibles a la sociedad, no dejaban de mostrar su preocupación por conocer la manera en la que esa nueva sociedad posfranquista se iba desarrollando. Esta escena voyerista del texto, de Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso forma parte de una auténtica necesidad de observar y curiosear desde todos los planos: un narrador observando la vida de un pueblo, unos niños fisgando lo que hacen dos adultos, dos adultos pendientes de lo que dice el resto del pueblo. Una actitud propia de las sociedades cerradas y totalitarias como la España de los años cincuenta. Y en este sentido, *El camino* nos remite a otras obras cuyo fondo no deja de ser el mismo: escudriñar en la nueva sociedad franquista de la posguerra.

En *El camino* Delibes se inicia, en efecto, la defensa casi elegíaca del campesino y del campo castellano. En esta obra, el escritor vallisoletano traslada una auténtica imagen de lo cotidiano en las aldeas y pueblos de su Castilla natal, completamente alejada de idealizaciones; refleja una vida que se desenvuelve entre la angustia y la esperanza. Casi al mismo tiempo, en 1951 aparece la primera novela de Rafael Sánchez Ferlosio, *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, y poco después *El Jarama*, considerada como máximo exponente del objetivismo, puesto que en la mayor parte del relato el narrador se ubica al margen, limitándose a reflejar el mundo externo como si de una cámara cinematográfica se tratara. Igualmente, Carmen Martín Gaité, publica poco después *Entre visillos* (1958), desencantada observación de la vida de provincias y la ausencia de perspectivas vitales de las jóvenes de clase media. En *La colmena* de Camilo José Cela, (1955), ambiente el autor intentó reflejar con el máximo verismo la realidad social de la época adoptando un punto de vista, pero, como es lógico, tuvo que realizar una selección dentro de ese inmenso conjunto. La historia se basa en un espacio novelesco no muy amplio, pero con bastantes personajes que intervienen poco en el transcurso de la obra.

Con la lectura de *El camino* hemos también conocido aspectos importantes históricos y sociológicos de la España de la posguerra como la gran corriente migratoria del campo a la ciudad (es decir, el “éxodo rural”). Antes de los años 50 el volumen era pequeño y el fenómeno se hallaba localizado en la región mediterránea. Pero entre 1950 y 1975 el proceso migratorio se aceleró por dos razones que aparecen de forma nítida en toda la obra de Delibes y que personifica Daniel el mochuelo: una, por la crisis de las regiones agrícolas y, otra, por la demanda de brazos en las zonas industriales.

Finalmente, Miguel Delibes, retratando los deseos y preocupaciones de seres tan insignificantes, logra, a través de la literatura, el salto de lo local a lo universal. No deja de recordarnos la insignificancia de los lugares remotos de Castilla, a aquellos otros lugares de cuyo nombre nadie recuerda que aparecen en *El Quijote*. Delibes, como antes Cervantes, mediante ese localismo sutilmente visto, que consiste en contemplar a un hombre concreto, en su medio, y escarbar hasta su ser más profundo para llegar al Hombre: "He buscado en el campo y en los hombres que lo pueblan la esencia de lo humano". Para Delibes, la realidad la constituye el ámbito físico, el hombre que lo ocupa y las circunstancias que lo rodean. Pero Delibes no ve sólo con los ojos, ve también con el corazón y con la cabeza. Y por eso pinta, siente y analiza siguiendo las enseñanzas del maestro Cervantes.

**Javier Fornieles Ten (SIE Saint Germain en Laye)**

## ORAL Nº 11. Miguel Delibes. SIE Montpellier.

**“Resoplando, Bolaño me recordó que [...]”.** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

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

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

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

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

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

En esa segunda entrevista con Bolaño, Cercas descubre el itinerario vital de un nuevo personaje, Antonio Miralles, el cual, en la imaginación del narrador-protagonista, podría haber sido el soldado que salvó a Sánchez Mazas. Bolaño le da a Cercas el impulso inicial para emprender lo que llamaremos la “primera búsqueda” de Miralles, con una llamada al camping catalán Estrella de Mar donde el chileno y el viejo combatiente habían coincidido muchos veranos atrás.

El fragmento que nos ocupa es el punto inicial de todo este proceso de investigación: Bolaño ha sentado las bases, le ha contado la historia de Miralles a nuestro escritor frustrado y le instiga ahora a lanzarse a la primera búsqueda de Miralles; Cercas comprende en este instante que este viejo soldado podría ser *...justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara* (l.

29); Conchi, con su estilo fresco y carente de toda ambigüedad, actúa de motor definitivo para organizar la que será la búsqueda definitiva *en Dijon...o en los alrededores de Dijon* (l. 50)

Tras una rápida e infructuosa llamada, Cercas se lanzará a una aparatosa “peregrinación telefónica” en la que contará con el apoyo incondicional de su novia Conchi. Así conseguirá localizar el paradero del anciano en una residencia situada a las afueras de Dijon.

Cercas emprenderá entonces su propio periplo, su propia búsqueda vital, y se desplazará a Dijon para entrevistarse con el antiguo miliciano Miralles. Aquí encontraremos a un hombre de ochenta y dos años cuya peculiar prosopografía impacta a Cercas. Ambos mantendrán una larga entrevista que girará, entre otros temas, en torno a la memoria debida a los soldados muertos por la libertad y al verdadero concepto de héroe. Fundidos en un simbólico abrazo final, la respuesta última de Miralles ante la tan esperada pregunta relativa al episodio de la salvación de Sánchez Mazas en el Collell (*Era usted, ¿no?. –No*) parece definitiva. En el camino de regreso a Gerona, Cercas-protagonista se sumirá en un optimismo melancólico que nos permitirá comprender que la novela ha cumplido su objetivo final, que el engranaje es ya perfecto.

Los **temas nucleares** de toda la novela y, en especial, de esta tercera parte son el heroísmo, el proceso de escritura y la labor del escritor, el motivo recurrente de los soldados de Salamina, el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, o la función de la literatura como liberadora de la memoria, individual y colectiva.

En nuestro fragmento el tema de la memoria y el olvido están vinculados al motivo de la búsqueda. La investigación que ahora se inicia toma como punto de arranque los recuerdos, la memoria individual de Bolaño y tendrá como objetivo final, la recuperación de la auténtica memoria colectiva o histórica.

El tema del proceso de escritura y la labor del escritor se esbozan en la última parte del fragmento, cuando Cercas comprende, en una súbita anagnórisis, que esta búsqueda y este soldado son el elemento clave de su novela, el que da sentido a la historia que está escribiendo. Comprenderá más tarde que ese elemento no solo confiere su verdadero sentido a su relato real sino también a su propio recorrido humano.

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

La primera parte, de la línea 1 a la línea 12, viene introducida por un párrafo de presentación y seguida de un diálogo en estilo directo. En ella asistimos a la conversación telefónica transcrita en estilo directo entre Cercas personaje y un personaje real, el escritor Roberto Bolaño. El tema dominante es expresado a través del campo léxico del recuerdo, uno de los principales ejes temáticos de la novela. En esta primera parte, Cercas personaje se lanza a la búsqueda de Miralles animado por Bolaño.

La segunda parte, de la línea 13 a la 25, consta formalmente de un único párrafo en el cual encontramos también una breve presentación (l. 13-14) seguida de un diálogo en estilo indirecto que evoluciona a un estilo directo con comillas, integrado formalmente en el párrafo y sin separación

interlineal de las intervenciones mediante guiones. Este tiene lugar entre Cercas personaje y la recepcionista telefónica del camping Estrella de Mar. En esta segunda parte del texto Cercas personaje se plantea la que hemos dado en llamar “primera búsqueda de Miralles” entre los antiguos veraneantes del camping, búsqueda que resultará fallida (*Ninguno...ni...tampoco*, l. 24-25).

La tercera parte de nuestro fragmento (l. 26-51) respeta, en un perfecto paralelismo estructural con las anteriores, la breve presentación espacio-temporal y situacional seguida de un diálogo. Esta vez el diálogo vuelve a adoptar, como en la primera parte, la forma del estilo directo con las intervenciones separadas linealmente por guiones. Los personajes son Cercas y Conchi, segundo motor de Cercas, que le impulsa a iniciar la segunda búsqueda de Miralles. Ciertos indicios textuales nos dejan entrever que esta segunda búsqueda concluirá con éxito y de forma abierta (*empezar a buscar*, l. 51).

El interés funcional de esta tercera parte del texto dentro de la novela es crucial, puesto que es en este momento cuando Cercas comprende la importancia de esta búsqueda que está a punto de iniciar (*...Miralles era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara*, l. 29)

El final de este diálogo proyecta la atención del lector hacia la apertura de un nuevo espacio, (*Dijon o los alrededores de Dijon*), y de una nueva investigación (*... empezar a buscar*).

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

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

El narrador de nuestro fragmento es intradieгético. Es un narrador-protagonista que utiliza la primera persona en las formas verbales (*colgué. Descolgué...*) y en los pronombres personales (*me recordó, me atendió..*) los cuales se usan a veces con valor enfático: *pensé que Bolaño había olvidado que yo le esperaba al teléfono*, l. 4. Participa en los tres diálogos, pero es activo solo en el segundo, con la telefonista del camping (*Pregunté... Expliqué el caso. Insistí*). En el primero son las palabras de Bolaño las que abren y concluyen el estilo directo enmarcando con sus explicaciones la breve pregunta de Cercas personaje. En el tercero Conchi lleva la voz cantante en un diálogo en el que el hombre parece perdido (*¿Quién es Lucas?, ¿Qué?...*).

A pesar de su actitud pasiva en los diálogos motores, Cercas-personaje adopta un papel activo gracias a su capacidad de reflexión (*...el error de perspectiva que había cometido...*).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Al final de la novela, Cercas-protagonista identificará dos espacios, el Stockton simbólico y el espacio real de Dijon:

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

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

El nombre de Dijon aparece mencionado al final de nuestro fragmento; según la información de Bolaño, Miralles viviría ahora en Dijon (o en los alrededores de Dijon), por lo que él deberá iniciar su búsqueda por ahí. Dijon es la capital de la Borgoña francesa. ¿Por qué Miralles eligió la ciudad francesa de Dijon para concluir sus días? La respuesta se la ofreció Bolaño a Cercas-protagonista durante su segundo encuentro transcribiendo la antigua explicación del propio Miralles:

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

Centrándonos en **los espacios que aparecen en nuestro fragmento**, la primera y la segunda parte tienen lugar en la casa de Cercas. El teléfono, canal de comunicación de los personajes, permite la apertura de ese espacio cerrado hacia el camping Estrella de Mar, en la segunda parte. Este camping,

según la información encontrada en Google, está situado a 15 kilómetros y a 400 metros de una inmensa playa de arena. Se trata, pues, de un lugar real. Aquí confluyen el espacio y el tiempo de la evocación, en torno siempre a la figura de Miralles.

La tercera parte tiene lugar en otro espacio cerrado que es indicativo de la etopeya de uno de los personajes, Conchi, y del carácter de la relación que Cercas personaje mantiene con ella. Es un self-service, espacio popular, actual, rápido, con ciertos tintes de vulgaridad... Este espacio es un marco perfecto para enmarcar a Conchi, su etopeya y prosopografía, su nivel de uso de la lengua... Además, se integra bien en él la paradoja existente entre la aparente vulgaridad externa y la importancia funcional de esta conversación (motor de la segunda búsqueda de Miralles, la definitiva; reconocimiento de la importancia crucial del hallazgo de Miralles). Bajo la aparente vulgaridad de este espacio y de este encuentro se encierra, en realidad, una *anagnórisis*.

En cuanto al **eje temporal** de la novela, podemos partir de la distinción general entre tiempo externo, que abarca desde 1894, fecha del nacimiento de Rafael Sánchez Mazas, hasta finales del siglo XX, y tiempo interno o narrativo. Este último se estructura en torno a una serie de momentos destacables (lo que Vargas Llosa llamaría cráteres, tal vez) entre los cuales podríamos señalar la fundación de la Falange, el fallido fusilamiento de Sánchez Mazas, el momento en el que Javier Cercas-narrador conoce la historia de Sánchez Mazas, el momento en el que Cercas-protagonista descubre la historia de Miralles, el encuentro con Miralles... Nuestro fragmento se ubica concretamente entre estos dos últimos ejes temporales.

Respecto a los **elementos temporales de este fragmento**, podemos decir que las dos primeras partes predomina la analepsis, con el tema del recuerdo o evocación de la figura de Miralles (*Hacia veinte años que no veía a Miralles*, l. 1) y de su paso por el camping catalán.

El tiempo de la narración en ambas partes es el tiempo pasado, con abundancia de pretéritos perfectos simples (*se detuvo... me pidió. Se detuvo... Aguardé... Colgué. Descolgué*).

La primera escena, la de la conversación telefónica entre ambos escritores, es muy rica en expresiones y marcadores temporales (*hacia veinte años..., amistad de entonces, se detuvo en seco, aguardara un momento, el momento se prolongó...*) que propician la alteración constante del ritmo narrativo acelerando y ralentizando el tiempo a voluntad, a pesar de que la duración del tiempo interno sería breve, los escasos minutos de una conversación telefónica.

La segunda escena o conversación telefónica entre Cercas y la chica del camping dura también, por lógica, escasos minutos. El ritmo, sin embargo, es también irregular debido a los recursos lingüísticos y estilísticos utilizados con ese fin: alternancia entre la parataxis, con ausencia de conectores, para crear un estilo fluido y fragmentado (*Colgué. Descolgué. Expliqué el caso: necesitaba con urgencia las señas...Insistí: dije que quizá...*), y el uso de la hipotaxis con subordinadas temporales (*mientras yo oía...*), adverbios temporales (*todavía, ya*), expresiones con valor adverbial temporal (*tras unos segundos..., con urgencia, hacia veinte años, de nuevo, dos años atrás, los ocho últimos años, hasta entonces*), y perífrasis verbales con diferentes valores aspectuales o temporales (*estaba instalada, había seguido acudiendo, acabo de comprobarlo*).

La tercera escena introduce el nuevo espacio de Dijon, donde podría vivir actualmente Miralles, en oposición al camping Estrella de Mar, espacio del pasado, de la evocación o analepsis.

Desde el punto de vista temporal, esta escena se centra, pues, en la prolepsis o preparación de la nueva búsqueda (*Que nos va a salir...*, l. 43; *Lo encontraremos*, l. 48) de Miralles, que será la definitiva (...*con convicción*). Las coordenadas temporales se construyen en torno al nuevo día (*esa mañana*) y a la promesa y seguridad que emanan del uso del modo indicativo (*Lo encontraremos*) o de la perífrasis con valor de obligación (...*hay que empezar a buscar*).

Por lo demás, tal como ocurre en las dos escenas precedentes, existe un desfase entre el ritmo narrativo y la duración del tiempo interno, que sería la de un almuerzo rápido en un self-service (*mientras comíamos...*).

Por lo que concierne a **los personajes**, podríamos establecer la diferencia entre Cercas y sus dos adyuvantes, Bolaño y Conchi.

Bolaño es el escritor chileno con el que Cercas establece una relación inicialmente laboral y luego, poco a poco, más personal. En este fragmente Bolaño aparece solo por su valor funcional: es el primero en encaminar a Cercas, con sus informaciones y con sus palabras de ánimo, a la búsqueda del miliciano. La figura de Bolaño está vinculada al tema de la memoria (...*Bolaño me recordó...*, l. 1) y también a la tarea del escritor (... *guardo todas mis agendas...*, l. 6). La única caracterización individualizadora es la que se hace a través del registro lingüístico (*Resoplando...*, l. 1; ...*estás de suerte, huevón...*, l. 5).

Conchi, por su parte, es un personaje plano con una sola función, acompañar e impulsar a Cercas en la construcción de su novela. Definida en su prosopografía y etopeya por su registro lingüístico, como veremos en el análisis de la relación fondo-forma, constituye además un elemento de comicidad dentro del fragmento y de la novela: sus comentarios vulgares y su carácter impulsivo provocan inevitablemente la sonrisa divertida del lector.

Miralles no aparece definido en este texto por su valor humano. De hecho, su función casi mecánica o instrumental se aprecia en la cosificación *la pieza que faltaba...*, l. 29. En este sentido, podríamos decir que este personaje es un elemento metaliterario, ya que la preocupación de Cercas en este texto se centra en la localización del que será el verdadero núcleo de su novela. Será solo unas páginas más adelante, cuando Cercas personaje adquiera una visión completa, humana y literaria, de la importancia que el personaje del miliciano posee para él y para su novela:

*....Creí entender dos cosas. La primera me asombró; la segunda no. La primera es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles; la segunda es que... yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro* (páginas 169-170).

La chica del camping es caracterizada por la metonimia de *la voz femenina*, l. 15, y de los *dedos veloces*, l. 17, metonimia que desaparece gradualmente para acabar dejando paso a *la chica* (l. 23).

En todo caso, no se trata de un personaje, sino de un instrumento del proceso de búsqueda.

De Javier Cercas-personaje conocemos su desánimo creativo y su lucha para sobreponerse al fracaso. En el fragmento lo descubrimos un poco obtuso (*¿Lucas? ¿Quién es Lucas?*, l. 32), pero con

capacidad suficiente para emprender la investigación. Su reflexión le permite llegar a la anagnórisis, clave del fragmento (... *el error de perspectiva que había cometido...*, l. 27). A lo largo de la novela se manifestará como un personaje redondo puesto que su reflexión sobre el itinerario de sus personajes le permitirá ir dando forma progresivamente a su propio itinerario personal, que se materializará en el éxito de su escritura.

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

Como decíamos en la constatación de la estructura, las tres partes de este texto tienen mucho de escenas cinematográficas: en el paralelismo de su estructura narrativa-dialógica, en la coordinación de espacios interiores (casa, self-service) y exteriores (camping), en los canales de comunicación utilizados (sendas conversaciones telefónicas), y en el dinámico juego temporal vinculado a cada uno de estos espacios.

Vamos a realizar a continuación un análisis de la relación fondo-forma de cada una de las escenas del texto.

**En la escena primera** los elementos esenciales son el motivo de la búsqueda y el tema del olvido vinculado a las abundantes determinaciones temporales en el pasado. Cercas hace uso de la mezcla de niveles de lenguaje que caracteriza su estilo, aunando elementos de oralidad con recursos estilísticos propios de un registro más elevado.

La primera escena se abre *in medias res* con el personaje de Bolaño (*Resoplando...*). El campo léxico de la memoria (*me recordó...*) conecta al chileno con Miralles, objetivo final, dejando claro cuál es el valor funcional del escritor chileno. El inmenso lapso de tiempo (*hacia veinte años*) y la repetición de la negación (*no veía..., no conservaba...ninguna amistad...*) intensificados por la aposiopesis final inciden en la amplitud irrevocable del olvido. El cambio de ritmo narrativo conseguido por la brusquedad de la expresión temporal con valor puntual *se detuvo en seco*, l.2, introduce suspense. El ritmo se relaja a continuación con el poliptoton *aguardar... aguardé*, para ampliarse con la repetición paralelística del sustantivo temporal *un momento...el momento*, intensificado con la consecutiva *tanto que pensé...*, l.4, que nos vuelve a remitir circularmente al campo léxico de la memoria-olvido (...*que Bolaño había olvidado...*, l. 4; ...*ni me acordaba...*, l. 7).

La reaparición de Bolaño al teléfono (*le oí al cabo*, l.5) resuelve el suspense, aprovechando el recurso del apóstrofe aumentativo coloquial, *huevoón*. Tanto el gesto inicial (*resoplando*) como el uso familiar de este apóstrofe nos dicen mucho del carácter de Bolaño (del Bolaño personaje ficticio de una novela, evidentemente) y de su relación personal-funcional con Cercas.

La información proporcionada a continuación por el escritor es directa, expresada en parataxis, y expeditiva, como vemos con el paralelismo del imperativo en bimetración (*llama y pregunta*, l. 7 y l. 9). Los elementos temporales (*ya, de aquellos años*) inciden en la evocación del pasado.

Bolaño duda en el nombre de pila exacto del miliciano, (uso de la conjunción disyuntiva *o*, de la apostilla *creo*, l. 9, o de la negación (*No lo sé*), En todo caso, la posible ambigüedad queda resuelta gracias al reconocimiento del criterio de autoridad que confiere el criterio colectivo (*Todo el mundo le llamaba Miralles*, l. 9). Este reconocimiento universal convierte a nuestro soldado en el soldado por antonomasia, como parece indicar la evolución de la bimetración del imperativo acompañado de la mención expresa del apellido (*Llama y pregunta por Miralles*, l. 7) a la expresión paralela en *variatio* con el pronombre personal de tercera persona (*Llama y pregunta por él*, l. 10).

La función y capacidad organizadora y expeditiva de Bolaño se puede vislumbrar también en la mención paralelística de ciertos instrumentos de uso cotidiano (*guardo todas mis agendas de aquellos años*, l. 7; *en mi época llevábamos un registro...*, l. 10). Una agenda o un registro son instrumentos que cumplen doble función, la del recuerdo y la de la organización del recuerdo, y son útiles para un escritor novel, como era Bolaño en su época de juventud cuando desempeñaba trabajos temporales para ganarse la vida (confluencia entre el Bolaño de ficción y el Bolaño real), y para cualquier centro o albergue que debe contabilizar datos, registros, nombres y fechas. En este último sentido, estos registros y agendas nos podrían estar remitiendo a todo este material documental que Cercas va paulatinamente recopilando y utilizando en la elaboración de su obra y que le permite definirla como un “relato real”.

**La transición de la primera a la segunda escena** se presenta de forma ágil y directa con el poliptoton *Colgué. Descolgué*, l.13, dos oraciones gramaticales constituidas por una única forma verbal, en la cual la ausencia o la presencia del prefijo transforma el valor aspectual conclusivo en incoativo. Un recurso de economía de lenguaje que resulta muy eficaz para la aceleración rítmica.

Los motivos temáticos de este párrafo prolongan los anteriores: la búsqueda, la función motriz desempeñada por Bolaño y el espacio de la evocación (*todavía existía*) que permanece en el presente (...y ya había abierto sus puertas, l.14).

El nuevo diálogo tiene lugar entre Cercas y un personaje-ficticio que es presentado con la gradación de dos metonimias: una *voz femenina* (l. 15) que, de tener un carácter inicial neutro, sin epítetos ni determinantes, pasa a endurecerse (l. 19), y unos *dedos veloces* (l. 17), cuyo teclear pasa de ser considerado lejano en el espacio (*remoto* l. 16) a ser personificado (*nervioso* l. 20). Solo al final del párrafo ambas metonimias se resuelven en una persona anónima (*dijo la chica*, l. 23).

El eje de la conversación es la búsqueda de Miralles: la repetición de la ambigüedad de su nombre en quiasmo enmarca circularmente el párrafo (*si una persona llamada Antoni o Antonio...*, l. 15-...ninguno de ellos se llama Antonio. Ni Antoni. L. 25) con una *variatio* en el cambio de la forma positiva (l.15) a la negativa final (l. 25), que cierra la posibilidad de la búsqueda abocándola al fracaso.

El juego de elementos temporales es muy rico y cumple en esta escena varias funciones:

-por un lado propicia el retorno al pasado de la evocación asimilado a Miralles, evidentemente.

-por otro lado, acentúa la tensión y el suspense del lector que espera, entre ralentizaciones (*tras unos segundos, durante los cuales...*) y aceleraciones (*con urgencia*), el resultado de esta búsqueda.

La forma dialógica de esta escena está presentada de forma un tanto original:

a) Intervenciones de Cercas investigador en estilo indirecto (l.15-22). Estas se gradúan en tres momentos:

1. Pregunta simple, *pregunté*, l. 15; respuesta negativa simple: *me dijo que no*, l. 17.

2. Intensificación de la pregunta: uso del estilo indirecto introducido por una expresión *dicendi* y dos puntos (*expliqué el caso: necesitaba...*, l. 17).

Intensificación de la respuesta, paralelismo formal (*La voz se endureció: aseguró que no...*, l.19)

3. Intensificación de la pregunta (*Insistí: dije que quizá...*, l. 22). *Variatio* en la respuesta al cambiar del estilo indirecto al directo entrecomillado ("*Le aseguro que no*", *dijo la chica*. L. 22-23) confiriéndole finalmente forma humana a las metonimias de la voz y del tacto. Esta última intervención combina la pregunta en estilo indirecto con la respuesta en estilo directo entrecomillado.

b) A partir de aquí (l. 22-25), el estilo directo cierra de forma negativa la escena segunda y la primera búsqueda ("Tampoco") de Miralles.

El fracaso de esta investigación inicial se plasma en el uso consecutivo de tres formas negativas (*no figura....., ninguno de ellos se llama.... Ni Antoni...*), concluyendo con el adverbio *tampoco*, que anula toda réplica.

**La tercera escena** retoma, en paralelo con la precedente, los motivos temáticos y formales de las anteriores y los lleva al culmen. Conforme a la minuciosidad mostrada hasta ahora en el tratamiento del tiempo, se inicia esta última escena con una determinación temporal, *en esa mañana*, y espacial, *comíamos en un self-service*.

En armonía con la estructura trimembre del diálogo precedente, la explicación de Cercas a Conchi sobre la historia de Miralles y el valor funcional esencial que esta pasará a desempeñar en la construcción de su novela, adopta también ahora la forma del estilo indirecto graduado en tres momentos:

1. Le conté (l. 26)

2. le expliqué (l. 27)

3. le aseguré (l. 28)

Se incorpora aquí un elemento nuclear, que hace de esta tercera parte de nuestro fragmento y del texto completo uno de los ejes de la novela, y es que Cercas ha comprendido en la elipsis de esta noche *...que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara*, l. 28-29. Se trata de una **anagnórisis**, un recurso de estilo que permite a un personaje pasar de la ignorancia a la verdad. El nuevo conocimiento le va a permitir modificar su conducta posterior y el curso de la historia. A partir de esta anagnórisis, Cercas ha comprendido cuál es el auténtico eje de su novela.

En esta fórmula de anagnórisis observamos ciertos elementos relevantes. Por una parte, nos remite a la metaliteratura, a la novela dentro de la novela, al incorporar la inquietud creativa de Cercas personaje escritor dentro del relato. Por otra parte, es la cuarta vez que se repite en el texto la expresión de la ambigüedad mediante el uso de la conjunción disyuntiva "o"; aquí, a la ambigüedad

o la duda se añade la reflexión o introspección, el aparte, que implica el paréntesis, lo cual se plasma visualmente en el corte vertical que imprime al discurso. Este paréntesis podría parecer, en realidad, toda una confesión de principios así como una pista que el lector debería interpretar al final de la novela (¿aquel miliciano que no mató a Sánchez Mazas era Miralles o era *alguien como Miralles?*). Por último, el campo léxico utilizado (*pieza, mecanismo, funcionara*) nos remite, en una especie de cosificación, al valor funcional, no humano aún, que este descubrimiento posee.

Como explicábamos al hablar de las coordinadas espaciales del texto, el hecho de situar esta tercera escena en un self-service es indicativo de la etopeya del personaje plano que es Conchi. Este personaje es definido por diferentes medios: por el espacio en el que se le sitúa, el self-service; por su nivel lingüístico, en el que se combina el registro vulgar con juegos de palabras (l. 31, 33), ricos en figuras de estilo como poliptoton (*cago, cagar, te cagas*), paradojas (*Si no fuera porque..., eres un intelectual, diría que eres tonto*) y otros elementos de oralidad como el uso del vocativo *chato*, o la formulaciones intensificativas y con valor fático, *¡Claro que he entendido bien!, ¿y sabes lo que te digo?*.

En contraste con la etopeya teñida de vulgaridad de Conchi, su prosopografía es presentada *ex abrupto* (*de golpe*, l. 41) a través de la descripción lírica elaborada desde la óptica de Cercas (*se iluminó..., miré su sonrisa...*). Desde el punto de vista estilístico, esta prosopografía aúna elementos del campo léxico visual (*se iluminó, miré, oxigenado, ojos, negros*), donde se notan además los diferentes registros de los colores *oxigenado-negro*, con personificaciones (*sonrisa sin miedo, ojos...muy alegres*). Desde el punto de vista estructural, la descripción mantiene la meticulosidad arquitectónica que caracteriza al estilo de Cercas y que hemos ido encontrando a lo largo de este fragmento. Así, la fórmula se articula en la repetición paralelística, asindética y trimembre de los tres rasgos definitorios de su rostro (*sonrisa, pelo, ojos*). Cada miembro es un sintagma nominal constituido por sustantivo y determinante (*sin miedo, oxigenado,...*), el cual adopta, en *variatio*, tres formas funcionalmente equivalentes: la primera es un grupo preposicional, *sin miedo*, la segunda es una forma adjetiva, *oxigenado*, y la tercera se extiende a su vez en nueva nueva trimembración asindética con la repetición paralelística del determinante adjetivo intensificado (*muy abiertos, muy alegres, muy negros*).

El hecho de que este sea el único pasaje lírico del texto y que, incluso en él, se incluya una pincelada propia del registro popular de la muchacha (paradoja entre el *pelo oxigenado* y la intensidad de los *ojos negros*) no puede por menos que provocar la sonrisa del lector. A ello se une la ironía de un brindis con *vino peleón*, en el cual, la fuerza de la oralidad y la personificación del aumentativo anulan la solemnidad teórica de todo brindis. De la paradoja entre lirismo y vulgaridad (*su pelo oxigenado..., vino peleón..., un libro que te cagas, ... comprobar si se había puesto bragas...*) surge el humor.

Pero el diálogo entre Cercas y su novia concluye con un giro que revela la función motriz de este personaje. Ya dijimos que ella y Bolaño impulsan la búsqueda de Cercas. Al igual que el fragmento se abre con el empuje de Bolaño sobre el avance de la acción (l.1), así se cierra ahora, en estructura circular, con el apoyo de Conchi.

Frente a la incapacidad confesa de Cercas (*Todavía no he encontrado a Miralles*, l. 47), Conchi opone, en poliptoton, un futuro de indicativo, en forma afirmativa. El indicativo es el modo de la

realidad. Ese modo expresa aquí la seguridad, en la cual se insiste redundantemente con el sintagma nominal *con absoluta convicción*.

Prueba de la seguridad de Conchi son no solo sus palabras sino su pronta capacidad de acción, con la pregunta de carácter espacial que plantea a continuación (*¿Dónde...*). Conchi es directa, Cercas no lo es tanto, mantiene su ambigüedad en el uso de la disyunción (*o en los alrededores...*), a pesar de que el nombre de la ciudad de *Dijon* parece rotundo gracias a su repetición en epanadiplosis.

La última intervención de Conchi deja patente su capacidad expeditiva con el uso de la perífrasis que aúna la inminencia de la obligación (*hay que...*) a la apertura sugerida por el valor aspectual incoativo (... *empezar a buscar*). El valor incoativo nos encamina hacia la segunda búsqueda de Miralles. El valor de obligación nos plantea esta búsqueda como imprescindible. La aseveración de Conchi en indicativo (*Lo encontraremos*) intensificada por la acotación del narrador (*con absoluta convicción*) garantiza, en la prolepsis, el éxito de esta segunda búsqueda.

**A modo de conclusión** queremos destacar la complejidad arquitectónica de la narrativa de Cercas. A través de un estilo rico en figuras de repetición, de la combinación de diferentes registros lingüísticos, o de la reiteración estratégica de motivos temáticos y formales, Cercas presenta en este fragmento tres escenas de carácter dialógico que permiten el avance de la novela.

Trata el tema de la memoria, del proceso de escritura y la labor del escritor, es decir, de la metaliteratura, presenta el motivo de la búsqueda o investigación y la figura del auténtico héroe de su novela empieza a cobrar forma...

Además, debemos destacar la **importancia funcional** de este fragmento dentro del conjunto de la obra: es el momento de la **anagnórisis**, en el que Cercas reconoce haber hallado *la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara*. A partir de ahí la historia dará un giro radical, puesto que empezará la búsqueda exitosa del verdadero héroe de su novela, del **Héroe** por antonomasia de todas las historias, personas como Miralles y todos los soldados muertos por la libertad y el miliciano anónimo y Bolaño y los amigos que dejó en Chile, y el propio Cercas en su capacidad de llevar finalmente a buen término su novela.... Son todos ellos quienes salvaron y salvarán siempre a la civilización haciéndola progresar. Ellos poseen el coraje de aquellos soldados que, en Salamina, ante las propias puertas de su patria, fueron capaces de detener al invasor impulsados por este grito libertador:

*“Id, hijos de los helenos,  
id a salvar a la patria,  
id a salvar a los hijos,  
a las esposas, los templos  
de los dioses ancestrales  
y las tumbas de los padres:*

*esta es la lucha final”.*

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

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

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

**M<sup>a</sup> Esther De la Roz González (SIE Montpellier)**

**ORAL N<sup>o</sup> 11. Miguel Delibes. SIE Valbonne.**

**“Resoplando, Bolaño me recordó que [...]”. Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).**

Voy a prescindir de los otros apartados del comentario y me voy a centrar exclusivamente en el apartado del análisis temático y la estructura interna del fragmento y, en segundo lugar, el uso de los elementos lingüísticos y estilísticos por parte del autor. No obstante, vamos a dar algunas indicaciones sobre materiales para preparar una introducción al comentario, primero sobre la novela posterior a 1975 y, en segundo lugar, sobre la figura de Javier Cercas

## 0. Introducción. Localización

En la introducción hemos de dejar constancia muy breve del hecho de por qué desde que ocurre la guerra civil nos encontramos en las dos décadas finales del siglo XX (aproximadamente) con la llamada literatura posmoderna. Para llegar aquí hemos de mencionar obligatoriamente movimientos como los siguientes:

—Últimos coletazos del realismo social. Década de los años cincuenta.

—La novela experimental y el Nouveau Roman (*Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, 1962).

Década de los años sesenta-setenta:

- Antinovelas.

- Prevalencia del texto.

- Ruptura con el lector.

—Novela de la Democracia (Eduardo Mendoza y *La verdad sobre el caso Savolta*, 1975).

—La novela posmoderna o de la **postmodernidad**, concepto que proviene ya del último cuarto del siglo XIX, pero que se generaliza a raíz de la II Guerra mundial:

- Búsqueda del sistema moral individual a través del arte (la ética en la estética).

- Relativismo.

- Pasión por el argumento y reconciliación con el lector.

- Recomposición del yo a través del intimismo (relativismo moral, ausencia de narrador, monólogo interior y *stream of consciousness*, ausencia de punto de vista único, ausencia de argumento clásico):

  - Diarios, memorias.

  - Obras autofictivas.

  - Metaficción.

  - Novela-ensayo.

- Recurso a la colectividad para sentirse individuo: la recuperación y el uso de la memoria colectiva.

En la página 48 del dossier (cuando aludimos a este dossier, estamos aludiendo a los dos estudios que hizo José Sánchez Pedrosa sobre la novela a partir de la transición, así como sobre Cercas y *Soldados de Salamina*. Incluidos, ambos trabajos, en el librito sobre narrativa del siglo XX publicado por la Consejería en 2009) sobre la narrativa a partir de 1975 disponéis de unas características de la literatura así llamada (de la postmodernidad): individualismo hedonista, desinterés por la política, desaparición del espíritu vanguardista, eclecticismo, crisis de las ideologías, etc.). Podéis acudir a esta página para la introducción general.

Del mismo modo, hay que hacer referencia a que en el período desde 1975 siguen conviviendo diversas promociones de novelistas (lo que se recoge en las páginas 59-60 de este dossier) y aludir a que lo que hay es una serie de tendencias que conviven en esta parte final del siglo XX: novela negra (E. Mendoza, Juan José Millás, Soledad Puértolas), novela realista (Luis Mateo Díaz, Julio Llamazares, Ray Loriga, José Ángel Mañas), novela histórica (José María Merino, Arturo Pérez Reverte, Eduardo Mendoza. O el tema de la guerra civil donde estaría incluida la novela de Cercas junto con obras de A. Muñoz Molina, Julio Llamazares, Almudena Grandes, etc.), la novela intimista (Juan José Millás, Miguel Sánchez Ostiz, Félix de Azúa, José María Guelbezu, Adelaida García Morales, Jesús Ferrero...), el culturalismo y la metaliteratura (obras de José María Merino, Álvaro Pombo, Juan José Millás...), la novela femenina (Luisa Castro, Rosa Montero, Belén Gopegui, Almudena Grandes...), la novela de testimonio y autobiografismo o “novela del yo” (nuestra novela de Cercas, Javier Marías, Enrique Vila-Matas, Julio Llamazares...), la tendencia experimental (Miguel Espinosa, Julián Ríos...), la recuperación del cuento como género...

Por lo que respecta a la biobibliografía y estética de Javier Cercas hay que echar mano del otro pequeño dossier sobre *Soldados de Salamina*.

Sobre la biografía del autor hay que hacer hincapié en su doble faceta: escritor de novelas y participación en los periódicos españoles desde sus comienzos como escritor.

En cuanto a su creación novelesca hay que referirse a sus novelas que se extienden desde *El móvil* (1987, 2003) hasta *El monarca de las sombras* (2017), pasando por *El inquilino* (1989, 2002), *El vientre de la ballena* (1997), *Soldados de Salamina* (2001, llevada al cine en 2003), *La velocidad de la luz* (2005), *Anatomía de un instante* (2009), *Las leyes de la frontera* (2012), con ecos/desarrollo filmico en la película “Muchachos salvajes”, uno de cuyos personajes centrales es El Zarco, con resonancias de El Vaquilla (José María Cuenca), o *El impostor* (2014).

En la página 104 del dossier se nos ofrecen algunas características del estilo de Cercas.

b) En la localización es el momento de que, al mismo tiempo que hablamos de que nuestro fragmento está situado en la tercera parte de la novela “Cita en Stockton” en un determinado momento que hay que ampliar con los que nos dice el propio fragmento, con sus precedentes y consecuentes, es el momento de poder hablar un poco de la estructura global de la novela, aunque sea con brevedad: diferencias entre las tres partes, el hecho de que aunque al autor-narrador le interesó la figura de Rafael Sánchez Mazas en un principio, y en ello trabajó denodadamente, se da cuenta de que el personaje falangista no es un verdadero héroe y la figura del miliciano Miralles viene a solventar esa necesidad de un auténtico héroe para la novela. Todo esto enlaza con el epígrafe que encabeza la novela después del título (Hesíodo: “Los dioses han ocultado lo que hace vivir a los hombres”), cuya difícil interpretación podía ser: lo que hace vivir a los hombres es la actividad, las personas activas como Miralles, los pocos soldados que en Salamina plantaron cara a todo un ejército persa y salvaron nuestra civilización, no los apocados e inactivos (¿Sánchez Mazas?). En todo caso, el narrador busca un héroe y la personalidad del fundador de Falange no le convence. En esta búsqueda jugó importante papel el amigo del narrador y escritor chileno Roberto Bolaño.

“Cita en Stockton” deriva del título de aquella película de Huston, *Fat City*, que habían visto Bolaño y Miralles en Castelldefels (según este último relata al narrador, página 178). Frente a lo que puede sugerir textualmente el título (“Una ciudad de oportunidades”, “Una ciudad fantástica”, “¡Menuda ciudad!”) la ciudad de la película “es una ciudad atroz donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso” (id.) en la que los dos boxeadores acaban fatal: alcanzan el éxito, pero luego acaban en el fracaso y el olvido. Tal es lo que aquella tarde le comenta Miralles a Bolaño: nuestra vida acabará lo mismo que la de los dos boxeadores de la película que acababan de ver, fracasados y solos.

Miralles, viejo ya achacoso, vive en una residencia de ancianos de Dijon, Nymphéas. El narrador le hará una entrevista. Hasta que al final de la tercera parte, en palabras de Vargas Llosa (“El sueño de los héroes”), “el narrador regresa a Barcelona, y, en el tren, se siente primero eufórico porque esa entrevista le permitirá terminar el libro. Luego de recordar lo que acaba de oír y de ver, fantasea y llora, condolido hasta los huesos por la maldad, la estupidez y el absurdo que delata, en la vida de los humanos, la vida del pobre Miralles”. En todo caso, la pregunta de fondo de la novela es: ¿fue el tal Miralles el héroe que perdonó la vida a Rafael Sánchez Mazas? Ciertamente, en opinión del narrador, lo digno de recordar en los dos acontecimientos, que no deben permanecer ajenos a nuestras memorias, como la batalla de Salamina y la Guerra civil española, es que no es Sánchez Mazas el salvador de nuestra cultura y existencia, sino los héroes anónimos, soldados rasos, como Antoni Miralles en el caso de nuestra guerra civil, o los soldados al servicio de Temístocles en la batalla de Salamina.

En este sentido —y esa es otra posible interpretación del epígrafe de Hesíodo que Cercas coloca al inicio de su novela— Miralles “hace vivir” al fundador de Falange. No obstante, el propio escritor ha sugerido que “lo que los dioses nos ocultan” es la alegría de estar vivo, pues únicamente en contadas ocasiones somos conscientes de nuestra existencia. En este sentido —y

esta idea la recoge David Trueba en la película— el miliciano salva la vida de dos personajes: la de Sánchez Mazas y la del narrador Cercas, devolviéndole la alegría de vivir.

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

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

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

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

El fragmento objeto de comentario pertenece, tal como decíamos anteriormente, a la tercera parte de la novela: “Cita en Stockton”, que deriva de aquella película de Huston, *Fat City*, que habían visto Bolaño y Miralles en Castelldefels (según este último relata al narrador, página 178). Frente a lo que puede sugerir textualmente el título (“Una ciudad de oportunidades”, “Una ciudad fantástica”, “¡Menuda ciudad!”) la ciudad de la película “es una ciudad atroz donde no hay oportunidades para nadie, salvo para el fracaso” (id.) en la que los dos boxeadores acaban fatal: alcanzan el éxito, pero luego acaban en el fracaso y el olvido. Tal es lo que aquella tarde le comenta Miralles a Bolaño: nuestra vida acabará lo mismo que la de los dos boxeadores de la película que acababan de ver, fracasados y solos.

En este sentido —y esa es otra posible interpretación del epígrafe de Hesíodo que Cercas coloca al inicio de su novela— Miralles “hace vivir” al fundador de Falange. No obstante, el propio escritor ha sugerido que “lo que los dioses nos ocultan” es la alegría de estar vivo, pues únicamente en contadas ocasiones somos conscientes de nuestra existencia. En este sentido —y esta idea la recoge David Trueba en la película— el miliciano salva la vida de dos personajes: la de Sánchez Mazas y la del narrador Cercas, devolviéndole la alegría de vivir.

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

Los **temas nucleares** de toda la novela y, en especial, de esta tercera parte son el heroísmo, el proceso de escritura y la labor del escritor, el motivo recurrente de los soldados de Salamina, el fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, o la función de la literatura como liberadora de la memoria, individual y colectiva.

## 1. Análisis temático y estructura interna

Podemos dividir el fragmento en tres apartados, en cuanto a su contenido:

Líneas 1-12, donde a través de una llamada telefónica, el narrador está intentando conseguir de Bolaño un teléfono de un tal Miralles que, parece, era un asiduo visitante del camping de Castelldefels en el que había trabajado Bolaño.

Líneas 13-26. En estas líneas llama al teléfono que Bolaño había dado, el del camping barcelonés.

Las líneas finales constituyen un agasajo al lector, regalo lleno de sabor coloquial y popular, casi lúdico, que trata del narrador y su novia Conchi (líneas 27-53)

El primer apartado nos presenta dos personas (el narrador y su amigo Bolaño) en una conversación telefónica.

a) El narrador se había quedado prendado de la historia que sobre Miralles le había contado Bolaño y contacta ansiosamente con él, vía telefónica, para descubrir qué es lo que puede indicarle este para poder contactar con aquel. Lo único que le puede facilitar al narrador es el teléfono del antiguo camping de Castelldefels, que todavía está en funcionamiento: el Estrella de Mar.

b) Indaga, vía telefónica asimismo, ante la recepcionista del camping para saber si, por casualidad, el tal Miralles seguía frecuentando el camping. La decepción del narrador es que el tal señor era un desconocido para la actual recepcionista y, por los datos del archivo, ninguna persona con tal apellido figuraba en las listas de residentes y usuarios.

c) Cambia la textura narrativa y asistimos a una tercera parte, y última, del fragmento, en la que abundan los diálogos y sale a relucir el talante de otro personaje del relato, la novia del narrador, Conchi, que contribuye a crear esa atmósfera de coloquialidad y que, tras unos momentos de duda sobre el éxito de la creación narrativa, enseguida cambia su negatividad por euforia e incita al narrador a ir a buscar al tal Miralles al lugar donde parece residir, una hogar para la tercera edad en Dijon.

Conocemos, por el propio relato, que el narrador nos va desvelando su propio estado de ánimo respecto al acto creador de su propio trabajo: le han asaltado infinitas dudas sobre el sentido de hacer girar la historia en torno a lo que puede parecer eje de la misma: Sánchez Mazas y el momento concreto de su fusilamiento frustrado por parte del ejército republicano que se batía en retirada de las tropas nacionales hacia Barcelona y, más tarde, hacia Gerona, cometiendo a su paso todo tipo de tropelías, como la destrucción de puentes, la crueldad con los del bando que se preveía ya ganador de la contienda, etc.

El narrador cree que su novela quedaría coja y falta de sentido sin la presencia del tal Miralles del que le había hablado su amigo Bolaño. El héroe que salvaría y justificaría literariamente todo lo anterior pues la heroicidad —tal como defiende el narrador Cercas— no estriba en las grandes virtudes espirituales o morales, sino más bien en los pequeños momentos instintivos, casi siempre irrepetibles, sometidos la mayoría de las veces al azar, en los que los héroes muestran su grandeza. El narrador está convencido de que el soldado que perdona la vida del, tal vez, más importante ideólogo de Falange (junto con su líder natural José Antonio Primo de Rivera), pudo constituir la pieza clave que confiera sentido a todo su trabajo.

### 1. Medios lingüísticos utilizados por el autor

a) En la primera parte del fragmento, que comienza como *in medias res* con el empleo del gerundio «resoplando» (línea 1), que nos indica claramente que el interlocutor telefónico del narrador, su amigo Bolaño, se muestra un poco embarazoso ante la insistencia del narrador en la urgencia de

averiguar las coordenadas de Miralles. La conversación no es directa al principio, sino que el narrador nos va desvelando en estilo indirecto su contenido a través de estructuras subordinadas sustantivas: «(...) me recordó que hacía veinte años...» (línea 1), «(...) me pidió que aguardara un momento.» (línea 3), «(...) pensé que Bolaño había olvidado...» (línea 4). Los tiempos verbales que acompañan a este pasaje son los del pretérito, el indefinido, en concreto, lo que revela la importancia de lo que se puede conseguir (la solución al relato) y que el narrador quiere que llegue también al lector. Este entramado en estilo indirecto es seguido, de manera nada visible al principio, por una segunda parte de conversación telefónica en vivo, con lo cual el tiempo verbal pasa al presente: «—Antoni, creo. O Antonio. No lo sé» (línea 9), «(...) Llama y pregunta por él (...)» (líneas 9-10). En este presente de la conversación, y coincidiendo con la disposición de Bolaño a ayudar al narrador, podemos seguir considerando que el talante de este está un poco malhumorado o no percibe la importancia que el narrador le concede a la información que le pueda facilitar personalmente sobre el supuesto miliciano. En fin, parece no lograr entender la contumacia del narrador en su querer saber. A eso responde el significado textual de aquel gerundio inicial «resoplando», así como el empleo del sustantivo «huevón» (línea 5), típico del español chileno (que podemos considerar, aquí, como sinónimo del argentinismo «boludo»), cuando suponemos que está consultando sus viejas agendas y, por fin, encuentra el número de teléfono del camping.

b) La segunda parte del fragmento se inicia con estructuras sintácticas rápidas, simples, sin apenas subordinación: «Colgué. Descolgué. Marqué el número de teléfono...» (línea 13). El tiempo verbal predominante sigue siendo el pretérito indefinido: «Explicué el caso» (línea 17), «La voz se endureció» (línea 19). No obstante, esa sintaxis rápida se ve ampliada con estructuras bien trabadas desde el punto de vista de la subordinación, lo que, de nuevo, vuelve a reflejar la situación nada pacífica interiormente que está pasando el narrador. Esto se demuestra claramente con las contestaciones que, en estilo directo le da la recepcionista del camping a su interlocutor, contestaciones nada acordes con lo esperado por parte del narrador. De modo que la voz «se endureció» y las contestaciones se vuelven secas, sin responder a las expectativas del interlocutor. El hecho de que el estilo indirecto y el directo se alternen en esta segunda parte del fragmento da frescura y convierten el relato en algo cercano a la trivialidad y a las vivencias sencillas.

c) El tercer apartado del fragmento se inicia con una narración y sigue con un diálogo plenamente intimista y familiar. Vemos una estampa de la vida del narrador y de su novia Conchi.

Todo ello nos revela el poco lustre intelectual del personaje femenino, pero está plagado de la frescura del lenguaje coloquial, mejor familiar e intimista. Este registro idiomático lo podemos constatar en muchísimas frases del diálogo entre los dos protagonistas, algunas rayanas con lo soez y, en todo caso, claros disfemismos:

- «¡A buena hora cagó Lucas!» (línea 32).
- «Cagó después de muerto y se murió por no cagar» (línea 34).
- «A ratos me recuerdas a Cerebro, chato (...)» (línea 35).
- «¡Que nos va a salir un libro que te cagas!» (línea 45).
- «(...) y comprobar si se había puesto bragas, (...)» (línea 47).

O, en fin, la frescura de la conversación que aparece a través de esas interpelaciones espontáneas que definen a la lengua coloquial como, por ejemplo, en:

- «¿Y sabes lo que te digo?» (líneas 40-41).

Por supuesto, como en los cortos diálogos de la primera y la segunda parte del fragmento, los tiempos verbales predominantes aquí son los presentes de indicativo, característicos de los turnos conversatorios. El lenguaje se ha vuelto coloquial, como estamos diciendo, y se decanta por hacernos ver dos concepciones distintas de la vida: la del narrador intelectual y la más vitalista de su novia Conchi. Esa coloquialidad es acompañada por una sintaxis breve, impulsiva, con frases

cortas y entreveradas de exclamaciones, preguntas o interrupciones, con claros tintes de expresividad callejera y, al mismo tiempo, se delata la personalidad de los participantes. En el caso del narrador y de Conchi parece limarse esa diferencia intelectual a través de la aparición del sentimiento en las líneas 46-48.

Algo similar ocurría en la primera parte del fragmento, donde la personalidad de Bolaño, que le había suscitado al narrador la idea de recuperar un héroe para su relato, a través del idiotismo chileno «huevo», que hemos citado ya más arriba.

En general, se puede decir que la sintaxis del fragmento, a grandes rasgos, concuerda con el estado anímico del narrador-personaje. Sintaxis basada en la oración simple, corta, asindética, sin apenas conjunciones. Podemos comprobar esta estructuración sintáctica, sobre todo, en la segunda parte del fragmento, donde muchos pasajes están contruidos con la sola presencia del verbo en yuxtaposición a otras formas verbales. Véase, por ejemplo, la línea 13 o la línea 3.

## 2. Medios estilísticos empleados en el fragmento

El fragmento, en general, es muy parco en el empleo de medios estilísticos. Solo una cuestión es bien visible: la gran abundancia de adjetivos en algunos momentos determinados. A ello y a alguna metonimia (poca cosa más) se reducen los medios estilísticos que están presentes en el texto.

a) En la segunda parte del fragmento, en aquel estado de excitación del narrador, cuando intenta conseguir alguna vía de contacto con el supuesto «héroe», le pregunta a la «voz femenina» (línea 15), empleando una evidente metonimia, al utilizar un elemento (su facultad de hablar, la voz) como global de la persona que está al otro lado de la línea telefónica. Del mismo modo, cuando en línea 19 nos dice el narrador que «La voz se endureció», de triple valor estilístico: vuelve a emplear la misma metonimia que constituye, al mismo tiempo una sinestesia, en la medida en que se atribuye cualidades táctiles a un sentido caracterizado por las cualidades auditivas. También se puede considerar que el verbo endurecer(se) está utilizado con claro sentido metafórico o traslaticio, dado que su significado pasa de la esfera de los sentidos a la de lo racional y abstracto, con el significado de «enfadarse», «enojarse». Podemos, asimismo, añadir la personificación que el adjetivo confiere al nombre en el sintagma nominal «teclear nervioso» (línea 20)

b) La adjetivación es nula en la primera parte del fragmento, pero bastante abundante en las dos partes restantes: «voz femenina» (línea 15), «teclear remoto» y «dedos veloces» (línea 17), «asiduo cliente» (línea 18), «teclear nervioso» (línea 20), «excitadísimo y muerto de sueño» (línea 27), «pelo oxigenado» (línea 43), «ojos muy abiertos, muy alegres, muy negros» (línea 44), «vino peleón» (id.), «prudente y feliz» (línea 48), «absoluta convicción» (línea 50).

c) Señalemos, también, el valor de aquella sintaxis simple, en yuxtaposición, a la que nos referíamos en el epígrafe inmediatamente anterior. Este asíndeton corrobora la situación anímica del narrador, que se halla en una especie de callejón sin salida y que le conduce al nerviosismo en la indagación de encontrar al héroe de su relato.

## 3. Conclusión

Llegados a este punto, tenemos que concluir que el extracto de la novela de Cercas nos remite a lo que ya podemos considerar como idiolecto del propio escritor, tanto desde el punto de vista de la concepción del relato o de su manera de escribir, como desde el punto de vista estético. Desde la consideración de su propia escritura, el fragmento nos muestra el dramatismo del acto de creación, ese desasosiego anímico que le invade, esa incertidumbre que le anega sobre la satisfacción del lector. Por ello, temáticamente acompaña su escritura con la presencia de

personajes inventados y reales (en este extracto, Conchi o Miralles y Bolaño, respectivamente) con el fin de proveerse de una especie de argumentos de autoridad o de experiencia.

Desde el punto de vista estilístico, el autor juega con una sintaxis aplomada en la que coexisten períodos largos junto a la velocidad que nos transmiten las yuxtaposiciones. Todo ello es producto de la convivencia de momentos descriptivos, en los que prevalece el estilo indirecto, con aquellos momentos en que se revela el nerviosismo íntimo de un narrador que intenta culminar su obra y que es lo propio de lo que ocurre en la conversación o en la interacción del diálogo.

En el último apartado del fragmento podemos acercarnos a una escena familiar entre el narrador y su novia en la que lo que se destaca es esa intimidad sentimental a través de un lenguaje que revela la esfera más amistosa entre los dos protagonistas presentes en la escena. En esta situación, incluso un lenguaje que podría a veces tildarse de soez no se percibe inadecuado.

**José Antonio Pérez Bouza (SIE Valbonne)**

## **ORAL Nº 12. Miguel Delibes. SIE París.**

**“—Tendrás que inventártela —dijo”. Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).**

**FE DE ERRATAS:** En la línea 1, en lugar de “—Tendrás que inventártela —dijo.—¿Qué cosa?”, debe ser:

“—Tendrás que inventártela —dijo.

—¿Qué cosa?”

## 1. Localización (Iniciar con el contexto histórico-social y literario y la vida y obra de Javier Cercas).

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

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

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

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

En esa segunda entrevista con Bolaño, Cercas descubre el itinerario vital de un nuevo personaje, Antonio Miralles, el cual, en la imaginación del narrador-protagonista, podría haber sido el soldado que salvó a Sánchez Mazas. Bolaño le da a Cercas el impulso inicial para emprender lo que llamaremos la “primera búsqueda” de Miralles, con una llamada al camping catalán Estrella de Mar donde el chileno y el viejo combatiente habían coincidido muchos veranos atrás.

Cercas se lanzará a una aparatosa “peregrinación telefónica” en la que contará con el apoyo incondicional de su novia Conchi. Así conseguirá localizar el paradero del anciano en una residencia situada a las afueras de Dijon. Cercas emprenderá entonces su propio periplo, su propia búsqueda vital, y se desplazará a Dijon para entrevistarse con el antiguo miliciano Miralles. Aquí encontraremos a un hombre de ochenta y dos años cuya peculiar prosopografía impacta a Cercas. Ambos mantendrán una larga entrevista que girará, entre otros temas, en torno a la memoria debida a los soldados muertos por la libertad y al verdadero concepto de héroe. Fundidos en un simbólico abrazo final, la respuesta última de Miralles ante la tan esperada pregunta relativa al episodio de la salvación de Sánchez Mazas en el Collell (*Era usted, ¿no?. –No*) parece definitiva. En el camino de regreso a Gerona, Cercas-protagonista se sumirá en un optimismo melancólico que nos permitirá comprender que la novela ha cumplido su objetivo final, que el engranaje es ya perfecto.

Los temas nucleares de toda la novela y, en especial, de esta tercera parte son el heroísmo, el proceso de escritura y la labor del escritor, el motivo recurrente de los soldados de Salamina, el

fusilamiento fallido de Sánchez Mazas, o la función de la literatura como liberadora de la memoria, individual y colectiva.

## 2. Significado y temas del fragmento.

Después de haber intentado localizar a Miralles en Dijon mediante el servicio de información telefónica, Cercas se pone de nuevo en contacto con Roberto Bolaño esperando alguna pista que le pueda facilitar la búsqueda. Bolaño le aconseja inventarse la entrevista con el antiguo soldado, propiciando así la plena irrupción de la ficción en la realidad que recrea nuestro autor.

En este fragmento, Cercas (el personaje y el autor) reflexiona sobre los **límites entre la imaginación y la realidad**, sobre el papel de la **ficción en la literatura**, sobre su **posicionamiento como escritor** (“yo no era un escritor de verdad”) y sobre los **subgéneros narrativos** (pues él no pretende escribir novelas sino “relatos reales”).

En un hábil **juego con el lector**, Cercas parece desoír al escritor chileno para emprender la exhaustiva búsqueda de Miralles en todas las residencias de ancianos de Dijon que le conducirá hasta el personaje. En la ficción, esto es así; en la realidad, sabemos que Cercas sí siguió el consejo de Bolaño y se inventó la búsqueda y la entrevista: el Miralles real no es el que Cercas encuentra, pero, como diría el autor, eso carece de importancia porque la respuesta es la búsqueda, la respuesta es el libro. De modo que aunque Bolaño pueda parecer el elemento disuasorio de la búsqueda, en realidad es el impulsor del desenlace de la obra. Nuestro autor pretende engañarnos y, si nos dejamos llevar, como lectores, por la historia con la que cierra la novela, podemos decir que lo logra: su ficción nos embelesará y nos conducirá al clímax emotivo de la novela, el encuentro entre Miralles y Cercas en Dijon.

Nos encontramos, pues, ante un texto en el que se combinan varios de los temas más importantes de la novela: a la investigación o *quest* se suma la reflexión metaliteraria y, al final del fragmento, la importancia de la memoria histórica (“Entonces, como si estuviera vengándome de alguien, dije: «Sí. Por orden alfabético»”).

## 3. Estructura.

El fragmento se puede dividir en **dos partes** en función de su evolución temática, que tienen correlación, además, con su estructura externa. Así, la **primera parte** es la conversación telefónica entre los dos escritores, en la que se intercala la reflexión metaliteraria de Cercas (líneas 3-12), es decir, del inicio hasta la línea 19. En la línea 20 comienza la **segunda parte**: en un eje espacio-temporal distinto (esa misma noche, en casa de Conchi), tiene lugar una conversación entre ambos personajes acerca de la dificultad de la búsqueda, que dará pie a la resolución que toma Cercas, apoyado por Conchi, de continuar su pesquisa telefónica solicitando el número de todas las residencias de ancianos de Dijon. El lector asiste aquí al entusiasmo que llevará al protagonista a continuar su búsqueda del héroe Miralles hasta encontrarlo.

## 4. Técnica narrativa.

Tanto en la primera parte de la novela (“Soldados de Salamina”) como en la tercera (“Cita en Stockton”), encontramos un predominio del **narrador interno en primera persona** (“Fue en aquel momento cuando recordé...”, línea 3; “Pensé que ése era el final de mi búsqueda”, l. 36), el mismo que vemos en nuestro fragmento: el Cercas-protagonista se funde con el Cercas-narrador, dando así una gran cercanía con lo narrado y reforzando la impresión de confesión y de realidad. No olvidemos que esta figura de **narrador-personaje** se acerca mucho al **Cercas-autor**, aunque se trata, de nuevo, de una ficción que nuestro autor quiere hacer pasar por realidad.

En cuanto a los **estilos de narración**, alternan el estilo directo de los diálogos con los fragmentos puramente narrativos. En el segundo párrafo se trata de una introspección en la mente del personaje acerca de su naturaleza como escritor; es, pues, parte de su reflexión metaliteraria. En el último párrafo, las acciones se desencadenan intercaladas de las frases en estilo directo (entrecomilladas ahora) de la conversación telefónica y, en las líneas 27-30, en estilo indirecto. Se consigue, de este modo, un estilo ágil y fresco, que combina con equilibrio las palabras de los personajes con las palabras del narrador.

## 5. Personajes.

Un elemento importante en la hibridación genérica que construye Cercas –autoficción o *relato real*- es el tratamiento de los personajes, que van desde los **históricos o reales** (en nuestro fragmento, el escritor chileno Roberto Bolaño y el “amigo del bosque” de Rafael Sánchez Mazas, Daniel Angelats) a los **ficticios** (Conchi), pasando por un personaje central en la obra, quizá su verdadero protagonista, que se encuentra **entre la realidad y la ficción** (Miralles).

La relevancia de los personajes históricos en un relato que se pretende real es evidente. Las dos primeras partes de la novela son prolíficas en ellos, especialmente la segunda “Soldados de Salamina”, la más histórica y objetiva. En “Cita en Stockton”, donde la ficción juega un papel mayor, encontramos también personajes reales, pero la voz cantante la llevarán los personajes semi-ficticios. Así, **Cercas-personaje** mezcla, como decíamos, rasgos del Javier Cercas real con otros inventados (muerte del padre, novia pitonisa, trabajo como periodista...). Y **Miralles** se convierte en esta parte de la obra en uno de los personajes principales, tal vez el protagonista, gracias a que su historia es inventada a partir de unos datos reales.

Es así, con la irrupción de lo **novelesco**, sobre todo en la figura de Miralles, como Cercas consigue, finalmente, alcanzar la **verdad**, que ya no es la verdad histórica sino el **sentimiento** que nos permite comprender y, al mismo tiempo, honrar la memoria de los soldados que *salvaron a la civilización* (recuperando la cita de Spengler que funciona como uno de los leit-motivs de la obra). Cuando bastantes años más tarde de la publicación de la novela el hijo del verdadero Miralles se puso en contacto con Cercas y le preguntó por qué no había intentado localizar a su padre, el autor le respondió que a él lo que le interesaba era escribir una novela, no un documento histórico. Esto es justamente lo contrario de lo que nos hace creer en este fragmento (“La primera es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles [...] Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza”, líneas 6-11), ahí está el juego del autor con sus lectores y el pacto de confianza que la ficción crea entre ellos.

Un personaje secundario pero que resulta de gran ayuda para la trama es **Conchi**, impulsora de Cercas para emprender y continuar su búsqueda del soldado republicano (“Miré a Conchi, que me miraba con ojos interrogantes, las manos tamborileando de impaciencia sobre las rodillas desnudas”, líneas 40-41). Se trata de un personaje totalmente inventado, ficticio, pero que, irónicamente, fue reivindicado ante el autor por una persona real que se reconocía en él y se sentía ofendida por no haber sido contactada por Cercas. Parece que la realidad quiere devolverle el juego a nuestro autor y entrar por su propio pie en la ficción por él creada.

## 6. Tiempo y espacio.

Puesto que se trata de una novela que mezcla la historia, la autobiografía y la investigación, es lógico que los espacios sean reales y los tiempos, precisos.

En nuestro fragmento, las referencias espacio-temporales son escasas, pero exactas. La **primera parte**, el extracto de conversación telefónica entre Cercas y Bolaño, tiene lugar en casa de Cercas y, se sobrentiende, de Bolaño.

La **segunda parte** está marcada por un cambio de situación: Cercas está con su compañera Conchi “esa noche” (línea 20) en “su casa de Quart” (línea 21), más concretamente “en la sala, bajo la mirada devota de la Virgen de Guadalupe y la mirada melancólica de los dos ejemplares de mis libros que la escoltaban” (líneas 21-23). El **tiempo interno** es aquí rápido, después de una elipsis temporal desde la conversación con Bolaño, se resume en un par de líneas la acción de una o dos horas (“después de haber sobrevivido a un viaje escalofriante hasta su casa de Quart y a un revolcón de urgencia”, líneas 20-21).

El último párrafo comienza con una referencia temporal (“Nos miramos un segundo, dos, tres”, línea 26) que marca el nuevo *tempo* narrativo: ahora el tiempo de la narración se acomoda al ritmo de las acciones, que se van relatando en frases ágiles intercaladas con la conversación que mantiene Cercas con el servicio de información telefónica.

## 7. Análisis estilístico.

La **prosa directa y llana** de Cercas adquirirá en “Cita en Stockton” un tono más literario, que llegará a ser lírico en el clímax emotivo final. En este fragmento, el estilo es cuidado aunque sencillo, con pinceladas de ese tono más **literario** en el segundo párrafo (basado en recursos de repetición, como veremos más adelante) y presencia de **lenguaje culto** (“induce”, “lacónica”, “cerciorarme”, “mediar”...) combinado con otro más **coloquial** en la segunda parte (“un montón”, “retintín”...) o, incluso, **vulgar** (“revolcón”).

Si algo caracteriza el estilo de Cercas son los **paralelismos** y las **repeticiones** con *variatio*, **bimembraciones** e **incisos** con los que va dando forma a sus ideas, de manera que parece que acompañamos al autor en su proceso reflexivo, en sus pensamientos. Estas repeticiones crean un ritmo reconocible que recorre toda la novela, dando énfasis y cohesión al texto. Tenemos aquí algunos ejemplos de ello: “La primera me asombró; la segunda no. La primera es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles; la segunda es que, contra lo que Bolaño había

creído hasta entonces (contra lo que yo había creído cuando escribí mi primer libro), yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro” (líneas 5-9); “(creo que reconocí su voz; creo que ella reconoció la mía)” (línea 28); “Miré a Conchi [...] miré mis libros” (líneas 40-41).

Otro recurso de repetición es la **poliptoton** que encontramos en las líneas 4 y 5 “recordé”, “había recordado” o en la línea 16 (“La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella”).

En consonancia con su estilo reiterativo, Cercas reproduce una a una las palabras de Bolaño (“A saber dónde andará: estará muerto, o en un asilo, o en casa de su hija”, líneas 18-19 y 23-24), reforzando así también la caracterización del personaje como débil de carácter, pusilánime y tendente a la depresión, que necesitará el impulso de Conchi para actuar y, al fin y al cabo, para encontrar no solo a Miralles, sino una solución para su novela y para su vida.

Por último, no podemos olvidar el papel de la **ironía** y del **humor** en el estilo de Cercas. Para él, no son solo un modo de aligerar el texto y de hacerlo más cercano, sino que también son una manera de aproximarse a la verdad de las cosas. Podemos encontrarlos en diferentes momentos: “La respuesta era lacónica, no afirmativa; no lo entendió así Bolaño”, línea 14; “Con ligero pero apreciable retintín”, línea 35; “bajo la mirada devota de la Virgen de Guadalupe y la mirada melancólica de los dos ejemplares de mis libros que la escoltaban”, líneas 22-23.

Incluso en las últimas líneas, el momento de mayor solemnidad del fragmento y el clímax de la resolución del personaje, esta seriedad se entremezcla con el humor, consiguiendo una gran humanidad: “Miré a Conchi, que me miraba con ojos interrogantes, las manos tamborileando de impaciencia sobre las rodillas desnudas; miré mis libros junto a la imagen de la Virgen de Guadalupe y, no sé por qué, pensé en Daniel Angelats. Entonces, como si estuviera vengándome de alguien, dije: «Sí. Por orden alfabético»”.

## 8. Conclusión.

Nos encontramos ante un texto muy significativo en *Soldados de Salamina*, puesto que muestra el giro de lo histórico a lo ficticio: la invención será a partir de ahora lo predominante y será gracias a ella que Cercas logrará completar la novela. Como veíamos, la **reflexión metaliteraria** es uno de los temas principales de la novela; Cercas se cuestiona sobre el papel de la ficción en la literatura y, aunque de palabra defiende la importancia de la realidad, su manera de alcanzar la verdad será a través de la **ficción**, de lo *novelesco*. Este planteamiento requiere un **lector activo**, propio de la literatura de la posmodernidad, que participe en la ficción literaria.

Aparece también el primer atisbo de **sentimentalismo** en las últimas dos líneas del fragmento, con el recuerdo de Daniel Angelats. Este sentimentalismo que irá cobrando también cada vez más protagonismo, hasta llegar al abrazo entre Miralles y Cercas.

En definitiva, además de un **homenaje** a los soldados republicanos y a todos los héroes que ayudan a construir las civilizaciones, la obra constituye una defensa de la literatura como medio de conocimiento de la realidad y de sus verdades más profundas.

**Carmela Busta Varela (SIE París)**

## **ANEXO. Textos propuestos para la convocatoria 2018**

(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. **“El sótano de la casa.”** Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).
2. **“Campo muy cerca —casi dentro— de la ciudad.”** Fernando Fernán Gómez: *Las bicicletas son para el verano* (1984).

3. **“Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry [...]”**. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).
4. **“Unos instantes después del toque de diana [...]”**. Mario Vargas Llosa: *La ciudad y los perros* (1963).
5. **“Nocturno”**. Luis García Montero: *Rimado de ciudad* (1983).
6. **“Palabras reunidas para Antonio Machado”**. Blas de Otero: *En castellano* (1959).
7. **“Soneto XCIV”**, Pablo Neruda: *Cien sonetos de amor* (1959).
8. **“¡Eh, que yo también leo!”**, Elvira Lindo: *El País*, 9 de junio de 2017.
9. **“Daniel, el Mochuelo, le perdonaba todo a la Guindilla [...]”**. Miguel Delibes: *El camino* (1950).
10. **“El Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso [...]”** Miguel Delibes: *El camino* (1950).
11. **“Resoplando, Bolaño me recordó que [...]”** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).
12. **“—Tendrás que inventártela —dijo.”** Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001).

— 1 —

El sótano de la casa. En el sótano hay amontonados grandes cajones de madera y algunas cajas de cartón, y muchas figuras, grandes, de vírgenes y santos de escayola, blancos, sin policromar [...]

DOÑA MARÍA LUISA. Cierra la puerta, Maluli.

MALULI. ¿Qué, mamá?

5 DOÑA MARÍA LUISA. Que cierres la puerta, hija.

MALULI. Sí, mamá. (Va a cerrar).

DON AMBROSIO. Aún quedan muchos por bajar.

LAURA. Pero si ya no baja casi nadie.

VECINO. Claro; antes cuando esto empezó, bajaban casi todos, pero ahora ya no.

10 DOÑA DOLORES. Se han acostumbrado.

DON LUIS. La gente se acostumbra a todo.

DOÑA MARÍA LUISA. Eso digo yo siempre. Y si no fuera por los que se empeñan en alborotar, podríamos todos vivir en paz y tranquilidad.

DOÑA DOLORES. (A DOÑA MARCELA) El primero que se negó a bajar al refugio fue su  
15 marido, doña Marcela... Bueno, perdón, su exmarido.

DOÑA MARCELA. Por llevar la contraria.

VECINA. Yo le conozco poco, pero me parece un señor muy amable.

DOÑA MARCELA. ¿Sí? Pues también dice que no baja porque prefiere morirse lejos de mí. La felicito a usted por conocerle poco.

20 (Suenan golpes en la puerta.)

DOÑA MARÍA LUISA. Abran, por favor.

DOÑA DOLORES. (A LUIS, que está cerca de la puerta) Abre, Luisito.  
(Luis abre la puerta y entran DOÑA ANTONIA, JULIO y ROSA).

DOÑA ANTONIA. Creí que no llegábamos, que deshacían antes la casa. Pero es que como a  
25 este se le han roto las gafas... tenemos que bajar los escalones a tuestas...

DOÑA MARCELA. Pues para su trabajo... Estás de contable, ¿no?

JULIO. Bueno, sí... En el bar llevo los libros... Hago de todo...

DOÑA ANTONIA. Y cualquiera compra ahora unas gafas... Si no nos llega ni para las verdolagas<sup>1</sup>.

30 (Suenan una explosión más cercana que las otras).

VECINA. Ese ha caído muy cerca.

DOÑA ANTONIA. Esto de los bombardeos es un crimen, un crimen<sup>2</sup>...

DOÑA MARÍA LUISA. ¿Qué dice usted, doña Antonia? Si no bombardean las ciudades, esto no acabará nunca. En las ciudades están los centros de aprovisionamiento, los almacenes, los  
35 mandos...

---

<sup>1</sup> Verdolagas: cualquier tipo de verdura, cuyas hojas (si son carnosas) se comen, generalmente, en ensalada.

<sup>2</sup> El autor recoge en sus memorias episodios de este tipo (El tiempo amarillo. Memorias).

DOÑA ANTONIA. ¿Y usted cree que así... acabará esto pronto?

MARÍA LUISA. Días contados, doña Antonia. ¿No oye usted la radio de los nacionales?

DOÑA ANTONIA. Sí, en casa de don Luis.  
(DON LUIS se levanta de golpe del cajón en el que se había sentado).

40 DON LUIS. ¡Doña Antonia!

DOÑA ANTONIA. Ay, perdone, don Luis... Pero yo creo que eso no es ningún secreto.

DOÑA MARCELA. (A DON LUIS.) No se preocupe. Hasta mi marido la oye. Hay que estar informado.

(Nueva explosión cercana.)

45 DOÑA DOLORES. Esa ha caído en esta calle.

DOÑA ANTONIA. Pero ¿por qué tiran a esta calle, por qué?

DOÑA MARÍA LUISA. Doña Antonia, en la esquina hay un garaje.

DOÑA ANTONIA. ¿Por qué no vivimos en la zona protegida?

DON LUIS. Aquel barrio es muy caro, doña Antonia.

- 50 DOÑA MARÍA LUISA. Y ahora allí no viven más que los mandamases. (A DOÑA MARCELA). Los amigos de su marido, doña Marcela.  
DOÑA MARCELA. ¿Sus amigos? De los que yo conocí ya no queda ni uno.  
DOÑA ANTONIA. ¿Y cuánto falta para que llegue la paz, doña María Luisa? Usted que está enterada. Porque mi Pedrito está en el frente pero aún no ha entrado en combate.
- 55 DOÑA MARÍA LUISA. No falta nada. Las potencias extranjeras siguen negando su ayuda a los revolucionarios. Y aquí, los militares, después de la toma de Burriana<sup>3</sup>, están a punto de conquistar Valencia<sup>4</sup>. Aunque los periódicos de Madrid no lo digan.  
VECINO. Yo sigo los movimientos de las tropas en un mapa, con banderitas.  
DOÑA MARÍA LUISA. Y nosotros. La última plaza ocupada ha sido Castuera<sup>5</sup>.
- 60 VECINO. Y les digo que el mes que viene está todo liquidado.  
DON AMBROSIO. Es muy posible que antes se llegue a un acuerdo.  
DOÑA MARCELA. Ojalá aciertes, hijo.  
DOÑA DOLORES. ¡Ay, Dios le oiga!  
(LUIS y MALULI —la hija de la casera— han quedado juntos, sentados en un cajón).

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

---

<sup>3</sup> Burriana: municipio de la provincia de Castellón (comunidad valenciana).

<sup>4</sup> El general Aranda conquistó Valencia el 30 de marzo de 1939.

<sup>5</sup> Castuera: municipio de la provincia de Badajoz (Extremadura).

— 2 —

Campo muy cerca —casi dentro— de la ciudad. La luz de un sol pálido, tamizada por algunas nubes, envuelve las zonas arboladas y los edificios destruidos. Se oye el canto de los pájaros y los motores y las bocinas de los escasos coches que van hacia las afueras.

(Por entre las trincheras y los nidos de ametralladoras pasean LUIS y su padre).

- 5 DON LUIS: Aquello era el Hospital Clínico. Fíjate cómo ha quedado.  
LUIS: Eso es una trinchera, ¿no?  
DON LUIS: Claro. Te advierto que quizá sea peligroso pasear por aquí. Toda esta zona estaba minada.
- 10 LUIS: Pero ya lo han limpiado todo. Lo he leído en el periódico. ¿Sabes, papá? Parece imposible... Antes de la guerra, un día, paseamos por aquí Pablo y yo... Hablábamos de no sé qué novelas y películas... De guerra, ¿sabes? Y nos pusimos a imaginar aquí una batalla... Jugando, ¿comprendes?

DON LUIS: Sí, sí...

15 LUIS: Y los dos estábamos de acuerdo en que aquí no podía haber una guerra. Porque esto, la Ciudad Universitaria, no podía ser un campo de batalla... Y a los pocos días, fíjate...

DON LUIS: Sí, se ve que todo puede ocurrir... Oye, Luis, yo quería decirte una cosa... Es posible que me detengan...

LUIS: ¿Por qué, papá?

20 DON LUIS. Pues...no sé... Pero están deteniendo a muchos... Y como yo fundé el sindicato... Y nos incautamos de las Bodegas...

LUIS: Pero ¿eso qué tiene que ver? Era para asegurar el abastecimiento a la población civil... Era un asunto de trabajo, no de política. Y aunque fuera: el Caudillo ha dicho que los que no tengan las manos manchadas de sangre...

25 DON LUIS: Ya, ya... Si a lo mejor no pasa nada... Pero están deteniendo a muchos, ya te digo, por cosas como ésa... Yo lo que quería decirte, precisamente, es que no te asustaras...Creo que hacen una depuración o algo así...

LUIS: ¿Y eso qué es?

DON LUIS: Pues... todavía no se sabe bien... Llevan a la gente a campos de concentración...

30 LUIS: ¿Como a los de las últimas quintas?

DON LUIS: Sí, algo así. Pero por estas cosas supongo que, al fin, acabarán soltándonos...

LUIS: Papá, hablas como si ya te hubieran detenido.

DON LUIS: Bueno, yo lo que quiero decirte es que, si pasa, no será nada importante. Pero que, en lo que dure, tú eres el hombre de la casa. Tu madre y tu hermana calcula como se pondrían las pobres... Tú tendrías que animarlas.

35 LUIS: Sí, no sé cómo.

DON LUIS: Pues les dices que, estando yo parado, al fin y al cabo, una boca menos.

LUIS: Qué cosas dices.

(Un silencio. El padre ha sacado un pitillo, lo ha partido y le da la mitad a su hijo. Lo encienden).

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

— 3 —

Ha olvidado la casa de la avenida Salaverry, en Magdalena Nueva, donde vivió desde la noche en que llegó a Lima por primera vez, y el viaje de dieciocho horas en automóvil, el desfile de pueblos en ruinas, arenales, valles minúsculos, a ratos el mar, campos de algodón, pueblos y arenales. Iba con el rostro pegado a la ventanilla y sentía su cuerpo roído por la

5 excitación: "voy a ver Lima". A veces, su madre lo atraía hacia ella, murmurando: "Richi, Ricardo". Él pensaba: "¿por qué llora?". Los otros pasajeros dormitaban o leían y el chofer canturreaba alegremente el mismo estribillo, hora tras hora. Ricardo resistió la mañana, la tarde y el comienzo de la noche sin apartar su mirada del horizonte, esperando que las luces de la ciudad surgieran de

10 improvisado, como una procesión de antorchas. El cansancio adormecía poco a poco sus miembros, embotaba sus sentidos; entre brumas, se repetía con los dientes apretados: "no me dormiré". Y, de pronto, alguien lo movía con dulzura, "Ya llegamos, Richi, despierta." Estaba en las faldas de su madre, tenía la cabeza apoyada en su hombro, sentía frío. Unos labios

familiares rozaron su boca y él tuvo la impresión de que, en el sueño, se había convertido en un gatito. El automóvil avanzaba ahora despacio: veía vagas casas, luces, árboles y una avenida más larga que la calle principal de Chiclayo. Tardó unos segundos en darse cuenta que los otros viajeros habían descendido. El chofer canturreaba ya sin entusiasmo. "¿Cómo será?", pensó. Y sintió, de nuevo, una ansiedad feroz, como tres días antes, cuando su madre, llamándolo aparte para que no los oyera la tía Adelina, le dijo: "tu papá no estaba muerto, era mentira. Acaba de volver de un viaje muy largo y nos espera en Lima". "Ya llegamos", dijo su madre. "¿Avenida Salaverry, si no me equivoco?", cantó el chofer. "Sí, número treinta y ocho", repuso la madre. Él cerró los ojos y se hizo el dormido. Su madre lo besó. "¿Por qué me besa en la boca?", pensaba Ricardo; su mano derecha se aferraba al asiento. Al fin, el coche se inmovilizó después de muchas vueltas. Mantuvo cerrados los ojos, se encogió junto al cuerpo que lo sostenía. De pronto, el cuerpo de su madre se endureció. "Beatriz, dijo una voz. Alguien abrió la puerta. Se sintió alzado en peso, depositado en el suelo, sin apoyo, abrió los ojos: el hombre y su madre se besaban en la boca, abrazados. El chofer había dejado de cantar. La calle estaba vacía y muda. Los miró fijamente; sus labios medían el tiempo contando números. Luego, su madre se separó del hombre, se volvió hacia él y le dijo: "es tu papá, Richi. Bésalo". Nuevamente lo alzaron dos brazos masculinos y desconocidos; un rostro adulto se juntaba al suyo, una voz murmuraba su nombre, unos labios secos aplastaban su mejilla. Él estaba rígido.

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

— 4 —

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

— Está de turno el teniente Gamboa.

10 —Ya sé —responde Alberto—. Tengo tiempo.

—Bueno —dice el Esclavo—. Creí que estabas durmiendo.

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

—¡Siete minutos! — grita Vallano, a voz en cuello, desde la puerta de la cuadra.

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

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

—Necesito cincuenta puntos de Química —dice Alberto, la boca llena de pasta de dientes—. ¿Cuánto?

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

— ¿No consiguieron el examen?

— Nones. Ni siquiera intentamos.

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

— ¡Brigadieres, tomen los tres últimos!

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

— 5 —

## Nocturno

A Ángel González

Aplauden los semáforos más libres de la noche,  
mientras corren cien motos y los frenos del coche  
trabajan sin enfado. Es la noche más plena.  
5 Ninguna cosa viva merece su condena.  
Corazones y lobos. De pronto se ilumina  
en su sillín con prisas la línea femenina  
de un muslo. Las aceras, sin discreción ninguna,  
persiguen ese muslo más blanco que la luna.  
10 Pasan mil diez parejas derechas a la cama

para pagar el plazo de la primera llama  
y firmar en las sábanas los consorcios más bellos.  
Ellas van apoyadas en los hombros de ellos.  
Una federación de extraños personajes,  
15 minifaldas de cuero, chaquetas con herrajes  
y el hablador sonámbulo que va consigo mismo,  
la sombra solitaria volviendo del abismo.  
Luces almacenadas, que brotan de los bares,  
20 como hiedras contratan las perpendiculares  
fachadas de cristal. Hay letreros que guiñan,  
altavoces histéricos y cuerpos que se apiñan.  
El día es impensable, no tiene voz ni voto  
mientras tiemble en la calle el faro de una moto,  
la carcajada blanca, los besos, la melena  
25 que el viento negro mueve, esparce y desordena.  
Yo voy pensando en ti, buscando las palabras.  
Llego a tu casa, llamo, te pido que me abras.  
La ciudad de las cuatro tiene pasos de alcohólica  
Desde el balcón la veo y como tú, bucólica  
30 geometría perfecta, se desnuda conmigo.  
Agradezco su vida, me acerco, te lo digo,  
y abrazados seguimos cuando un alba rayada  
se desploma en la espalda violeta de Granada.

Luis García Montero: *Rimado de ciudad* (1983).

Palabras reunidas para Antonio Machado

“Un corazón solitario no es un corazón.”

A. M.

Si me atreviera.  
a hablarte, a responderte,  
pero no soy,  
solo,  
5        nadie.  
Entonces,  
cierro las manos, llamo a tus raíces,  
estoy  
oyendo el lento ayer:  
10        el romancero  
y el cancionero popular; el recio  
son de Jorge Manrique;  
la palabra cabal  
de Fray Luis; el chasquido  
15        de Quevedo;  
de pronto, toco la tierra que borró tus brazos,  
el mar  
donde amarró la nave que pronto ha de volver.  
Ahora,  
20        removidos los surcos (el primero  
es llamado Gonzalo de Berceo),  
pronuncio  
unas pocas palabras verdaderas.  
Aquéllas  
25        con que pedí la paz y la palabra:  
Árboles abolidos,  
volveréis a brillar  
al sol. Olmos sonoros, altos  
álamos, lentas encinas,  
30        olivo  
en paz, árboles de una patria árida y triste  
entrad  
a pie desnudo en el arroyo claro,  
fuente serena de la libertad.  
35        Silencio.  
Sevilla está llorando, Soria  
se puso seria. Baeza  
alza al cielo las hoces (los olivos  
recuerdan una brisa granadamente triste.)

40

El mar  
se derrama hacia Francia, te reclama,  
quiere, queremos  
tenerte, convivirte,  
compartirte  
45 como el pan.

Blas de Otero: *En castellano* (1959).

Soneto XCIV

Si muero sobrevíveme con tanta fuerza pura  
que despiertes la furia del pálido y del frío,  
de sur a sur levanta tus ojos indelebles,  
de sol a sol que suene tu boca de guitarra.

5

No quiero que vacilen tu risa ni tus pasos,  
no quiero que se muera mi herencia de alegría,  
no llames a mi pecho, estoy ausente.  
Vive en mi ausencia como en una casa.

10

Es una casa tan grande la ausencia  
que pasarás en ella a través de los muros  
y colgarás los cuadros en el aire.

Es una casa tan transparente la ausencia  
que yo sin vida te veré vivir  
y si sufres, mi amor, me moriré otra vez.

Pablo Neruda: *Cien sonetos de amor* (1959).

¡Eh, que yo también leo!

De vez en cuando, un grupo de mujeres cada vez más nutrido, nos reunimos alrededor de una mesa en un restaurante. Un restaurante modesto porque hay evidentes desigualdades económicas entre unas y otras: las mayores aún vivimos aquellos tiempos de juventud en los que se podía progresar; las más jóvenes viven en la incertidumbre, no de si podrán tener “casita  
5 en la playa”, como decía ante nuestro estupor Susana Díaz, sino de si habrá un tiempo en que llegar a fin de mes no sea un tormento. Lo interesante es que nos hemos ido sumando a estas tertulias por afinidades varias, la mayoría escribimos, pero también contamos con una arquitecta, una sombrerera, una psiquiatra; en realidad, lo que más nos une es que todas leemos y todas, sin  
10 excepción, tenemos una inquietud por la posición de la mujer en el mundo de la cultura. No somos un colectivo, ni un lobby, ni un club, ni un grupo cerrado, somos amigas, más amigas según nos vamos reuniendo y compartiendo algunas sensaciones. Lo que sí se palpa es la falta de ansiedad con la que tomamos o nos quitamos la palabra, algo que experimentamos con frecuencia cuando nos encontramos en una reunión con hombres. Yo hace tiempo que comencé a reclamar mi hueco para hablar. Con naturalidad, pero firmemente, levanto la mano:  
15 “Eh, que me gustaría decir algo”. De la misma forma, que cuando algún conocido le pregunta a mi marido estando yo delante si ha leído tal o cual libro, aclaro por si cabe alguna duda: “Eh, que yo también leo”.

Si te reúnes con un grupo de mujeres que se mueven en el ámbito cultural te das cuenta de que no son situaciones que te sucedan exclusivamente a ti, vivimos reprimiendo la  
20 reivindicación de un espacio legítimo por no parecer obsesivas, envidiosas o antipáticas. Hay todo un entrenamiento en contener el mosqueo que produce ser ninguneada. También en expresar tu molestia con una sonrisa para no ofender a quien, sin darse cuenta, te está ofendiendo. A algunos hombres les molesta mucho que se les llame la atención y te hacen ver, sutil o directamente, que andas reclamando un sitio que no te mereces.

Me hace gracia como hay hombres que se presentan como víctimas de un acoso  
25 insoportable, y acaban reivindicando muy cómicamente un espacio grande entre sus piernas para que sus testículos no sufran y con ellos la perpetuación de la especie. “¡No se trata de machismo sino de mala educación!”, claman. En efecto, de mala educación de quienes han sido educados desde niños para gozar de un espacio mayor que el de sus compañeras; no me refiero,  
30 es obvio, sólo al metro, sino a la conversación, a los equipos directivos o a estas tribunas que nos ceden los medios. ¿Por qué no admitirlo si salta a la vista? ¿Por qué no admitir nosotras que a menudo nos resulta más cómodo ceder espacio y que tal vez inconscientemente damos más crédito a la palabra de un hombre?

Miro los nombres de los nuevos columnistas, esos que han irrumpido con fuerza y que  
35 están llamados a mandarnos a la jubilación. Me apena que casi todos sean varones. Cada vez que ocurre algo trascendental veo en los medios una lista de nombres masculinos analizando el asunto. De vez en cuando, asoma el de una mujer, que es la que se suele poner de ejemplo para mostrar que esta profesión es unisex, como se decía antes en las peluquerías. ¿Es porque somos torpes, porque no tenemos criterio ni opinión? La respuesta es compleja: hay una cierta timidez

40 en las mujeres jóvenes para adoptar un tono serio, para presentarse como una voz autorizada. Creo que esa es la razón por la que la escritura humorística acaba convirtiéndose en un escudo o en la trampa: escribir con humor es maravilloso cuando lo haces por puro goce, por decisión propia, pero hay que observar con cuidado si no es ese el lugar al que te relegan porque en el fondo no se fían de que tu análisis sea tan interesante como para que ocupes un lugar entre los  
45 doctos. ¡Qué puede haber más divino que una niña eterna entre los doctores!

Pero también quien elige a los que opinan, escriben o crean debería tener la suficiente sensibilidad para analizar la situación y corregirla. ¿Cuotas? ¿Qué falta harían si fuéramos conscientes de que hay que compartir el espacio? ¿Qué necesidad habría si algunos hombres no tuvieran tan alta concepción de sí mismos?

50 De estas cosas hablamos. Lo increíble es que haya varones que se sientan amenazados como si vieran en peligro su lugar en el mundo y defiendan el fuerte con semejante gasto de testosterona. Lo maravilloso es que hay otros que escuchan, piensan, y rectifican sin alterarse cuando con una sonrisa les sacas los colores y les dices, “¡eh, que yo también leo!”

Elvira Lindo, El País, 9 de junio de 2017.

Daniel, el Mochuelo, le perdonaba todo a la Guindilla menos el asunto del coro; la despiadada forma en que le puso en evidencia ante los ojos del pueblo entero y el convencimiento de ella de su falta de definición sexual.

5 Esto no podría perdonárselo por mil años que viviera. El asunto del coro era un baldón; el mayor oprobio que puede soportar un hombre. La infamia exigía contramedidas con las que demostrar su indiscutible virilidad.

10 En la iglesia ya le esperaban todos los chicos y chicas de las escuelas, y Trino, el sacristán, que arrancaba agrias y gemebundas<sup>1</sup> notas del armonio cuando llegaron. Y la asquerosa Guindilla también estaba allí, con una varita en la mano, erigida, espontáneamente, en directora.

Al entrar ellos, les ordenó a todos por estatura; después levantó la varita por encima de la cabeza y dijo:

—Veamos. Quiero ensayar con vosotros el "Pastora Divina" para cantarlo el día de la Virgen. Veamos — repitió.

15 Hizo una señal a Trino y luego bajó la varita y los niños y niñas cantaron cada uno por su lado:

Pas—to—ra Di—vi—naaa Seee—

guir—te— yo quie—rooo...

20 Cuando ya empezaban a sintonizar las cuarenta y dos voces, la Guindilla mayor puso un cómico gesto de desolación y dijo:

—¡Basta, basta! No es eso. No es "Pas", es "Paaas".

Así:

"Paaas—to—ra Di—vi—na; Seee—guir—te yo quieroooo;

poor va—lles y o—te—roos; Tuuus hue—llas en pooos".

25 Veamos — repitió.

Dio con la varita en la cubierta del armonio y de nuevo atrajo la atención de todos. Los muros del templo se estremecieron bajo los agudos acentos infantiles. Al poco rato, la Guindilla puso un acusado<sup>2</sup> gesto de asco. Luego señaló al Moñigo con la varita.

—Tú puedes marcharte, Roque; no te necesito. ¿Cuándo cambiaste la voz?

30 Roque, el Moñigo, humilló la mirada:

—¡Qué sé yo! Dice mi padre que ya de recién nacido berreaba<sup>3</sup> con voz de hombre.

Aunque cabizbajo, el Moñigo decía aquello con orgullo, persuadido de que un hombre bien hombre debe definirse desde el nacimiento. Los primeros de la escuela acusaron<sup>4</sup> su

---

<sup>1</sup> Gemebundas: que gimen profundamente.

<sup>2</sup> Acusado: que destaca de lo normal y se hace muy perceptible.

<sup>3</sup> Berrear: llorar fuerte y estridente.

<sup>4</sup> Acusar: notar los efectos de algo.

35 manifestación con unas risitas de superioridad. En cambio, las niñas miraron al Moñigo con encendida admiración.

Al concluir otra prueba, doña Lola prescindió de otros dos chicos porque desafinaban. Una hora después, Germán, el Tiñoso, fue excluido también del coro porque tenía una voz en transición y la Guindilla "quería formar un coro sólo de tiples".

40 Daniel, el Mochuelo, pensó que ya no pintaba allí nada y deseó ardientemente ser excluido. No le gustaba, además, tener voz de tiple. Pero el ensayo del primer día terminó sin que la Guindilla estimara necesario prescindir de él.

Volvieron al día siguiente y la Guindilla siguió sin excluirle. Aquello se ponía feo. Permanecer en el coro suponía, a estas alturas, una deshonra. Era casi como dudar de la hombría<sup>5</sup> de uno, y Daniel, el Mochuelo, estimaba demasiado la hombría para desentenderse de  
45 aquella selección. Mas a pesar de sus deseos y a pesar de no quedar ya más que seis varones en el coro Daniel, el Mochuelo, continuó formando parte de él. Aquello era el desastre. Al cuarto día la Guindilla mayor, muy satisfecha, declaró:

—Ha terminado la selección. Quedáis sólo las voces puras. —Eran quince niñas y seis niños—. Espero —se dirigía ahora a los seis niños— que a ninguno de vosotros se le vaya a  
50 ocurrir cambiar la voz de aquí al día de la Virgen.

Miguel Delibes: *El camino* (1950).

<sup>5</sup> Hombría: virilidad.

El Moñigo, el Mochuelo y el Tiñoso se precipitaron hacia el ventanuco del pajar sin cambiar una palabra. El Moñigo retiró las telarañas de un manotazo y se asomó a la calle. Inquirió angustiado el Mochuelo:

—¿Salió ya?

5 —Está sacando la silla y la labor. Ya se sienta —su voz se hizo repentinamente apremiante—. ¡El Peón viene por la esquina de la calle!

El corazón del Mochuelo se puso a bailar locamente, más locamente aún que cuando oyó silbar al rápido a la entrada del túnel y él le esperaba dentro con los calzones bajados, o cuando su madre preguntó a su padre, con un extraño retintín, si tenían al Gran Duque como un  
10 huésped de lujo. Lo de hoy era aún mucho más emocionante y trascendental que todo aquello. Puso su cara entre las del Moñigo y el Tiñoso y vio que don Moisés se detenía frente a la Sara, con el cuerpo un poco ladeado y las manos en la espalda, y le guiñaba reiteradamente un ojo y le sonreía hasta la oreja por el extremo izquierdo de la boca. La Sara le miraba atónita y, al fin, azorada por tantos guiños y tantas medias sonrisas, balbuceó:

15 —Buenas tardes, don Moisés, ¿qué dice de bueno?

Él entonces se sentó en el banco de piedra junto a ella. Tornó a hacer una serie de muecas veloces con la boca, con lo que demostraba su contento.

La Sara le observaba asombrada.

20 —Ya estoy aquí, nena —dijo él—. No he sido moroso, ¿verdad? De lo demás no diré ni una palabra. No te preocupes.

Don Moisés hablaba muy bien. En el pueblo no se ponían de acuerdo sobre quién era el que mejor hablaba de todos, aunque en los candidatos, coincidían: don José, el cura; don Moisés, el maestro, y don Ramón, el alcalde.

25 La melosa voz del Peón a su lado y el lenguaje abstruso que empleaba desconcertaron a la Sara.

—¿Le... le pasa a usted hoy algo, don Moisés? —dijo.

Él tornó a guiñarle el ojo con un sentido de entendimiento y complicidad y no contestó. Arriba, en el ventanuco del pajar, el Moñigo susurró en la oreja del Mochuelo:

—Es un cochino charlatán. Está hablando de lo que no debía.

30 —¡Chist!

El Peón se inclinó ahora hacia la Sara y la cogió osadamente una mano.

—Lo que más admiro en las mujeres es la sinceridad, Sara; gracias. Tú y yo no

necesitamos de recovecos ni de disimulos —dijo.

35 Tan roja se le puso la cara a la Sara que su pelo parecía menos rojo. Se acercaba la Chata, con un cántaro de agua al brazo, y la Sara se deshizo de la mano del Peón.

—¡Por Dios, don Moisés! —cuchicheó en un raptó de inconfesada complacencia—.  
¡Pueden vernos!

Arriba, en el ventanuco del pajar, Roque, el Moñigo, y Daniel, el Mochuelo, y Germán, el Tiñoso, sonreían bobamente, sin mirarse.

40 Cuando la Chata dobló la esquina, el Peón volvió a la carga.

—¿Quieres que te ayude a coser esa prenda? —dijo.

Ahora le cogía las dos manos. Forcejearon. La Sara, en un movimiento instintivo, ocultó la prenda tras de sí, atosigada de rubores.

—Las manos quietas, don Moisés —rezongó.

45 Arriba, en el pajar, el Moñigo rió quedamente:

—Ji, ji, ji. Es una braga —dijo.

El Mochuelo y el Tiñoso rieron también. La confusión y el aparente enojo de la Sara no ocultaban un vehemente regodeo. Entonces el Peón comenzó a decirle sin cesar cosas bonitas de sus ojos y de su boca y de su pelo, sin darle tiempo a respirar, y a la legua se advertía que el corazón virgen de la Sara, huérfana aún de requiebros, se derretía como el hielo bajo el sol. Al concluir la retahíla de piropos, el maestro se quedó mirando de cerca, fijamente, a la Sara.

50 —¿A ver si has aprendido ya cómo son tus ojos, nena? —dijo.

Ella rió, entontecida.

—¿Qué cosas tiene, don Moisés! —dijo.

55 Él insistió. Se notaba que la Sara evitaba hablar para no defraudar con sus frases vulgares al Peón, que era uno de los que mejor hablaban en el pueblo. Sin duda la Sara quería recordar algo bonito que hubiese leído, algo elevado y poético, pero lo primero que le vino a las mientes fue lo que más veces había repetido.

60 —Pues... mis ojos son... son... vidriados y desencajados, don Moisés —dijo, y tornó a reír en corto, crispadamente.

Miguel Delibes: *El camino* (1950).

Resoplando, Bolaño me recordó que hacía veinte años que no veía a Miralles, y que no conservaba ninguna amistad de entonces, alguien que pudiera... Se detuvo en seco y, sin mediar explicación, me pidió que aguardara un momento. Aguardé. El momento se prolongó tanto que pensé que Bolaño había olvidado que yo le esperaba al teléfono.

5 —Estás de suerte, huevón —le oí al cabo. Luego me dictó un número de teléfono—. Es el del Estrella de Mar. Ya ni me acordaba de que lo tenía, pero guardo todas mis agendas de aquellos años. Llama y pregunta por Miralles.

—¿Cuál era su nombre de pila?

10 —Antoni, creo. O Antonio. No lo sé. Todo el mundo le llamaba Miralles. Llama y pregunta por él: en mi época llevábamos un registro con el nombre y la dirección de la gente que había pasado por el camping. Seguro que ahora hacen lo mismo... Si es que el Estrella de Mar existe todavía, claro.

Colgué. Descolgué. Marqué el número de teléfono que me había facilitado Bolaño. El Estrella de Mar todavía existía, y ya había abierto sus puertas para la temporada de verano. Pregunté a la voz femenina que me atendió si una persona llamada Antoni o Antonio Miralles estaba instalada en el camping; tras unos segundos, durante los cuales oí un teclear remoto de dedos veloces, me dijo que no. Expliqué el caso: necesitaba con urgencia las señas de esa persona que había sido un asiduo cliente del Estrella de Mar hacía veinte años. La voz se endureció: aseguré que no era norma de la casa dar las señas de los clientes y, mientras yo oía de nuevo el teclear nervioso de los dedos, me informó de que dos años atrás había informatizado el archivo del camping, conservando únicamente los datos relativos a los ocho últimos años. Insistí: dije que quizá Miralles había seguido acudiendo hasta entonces al camping. «Le aseguro que no», dijo la chica. «¿Por qué?», dije yo. «Porque no figura en nuestro archivo. Acabo de comprobarlo. Hay dos Miralles, pero ninguno de ellos se llama Antonio. Ni Antoni.» «¿Alguno de ellos se llama María?» «Tampoco.»

Esa mañana, excitadísimo y muerto de sueño, le conté a Conchi, mientras comíamos en un self-service, la historia de Miralles, le expliqué el error de perspectiva que había cometido al escribir Soldados de Salamina y le aseguré que Miralles (o alguien como Miralles) era justamente la pieza que faltaba para que el mecanismo del libro funcionara. Conchi dejó de comer, entrecerró los párpados y dijo con resignación:

—¡A buena hora cagó Lucas!

—¿Lucas? ¿Quién es Lucas?

—Nadie —dijo—. Un amigo. Cagó después de muerto y se murió por no cagar.

35 —A ratos me recuerdas a Cerebro, chato —suspiró Conchi—. Si no fuera porque sé que eres un intelectual, diría que eres tonto. ¿No te dije desde el principio que lo que tenías que hacer era escribir sobre un comunista?

—Conchi, me parece que no has entendido bien lo que...

—¡Claro que he entendido bien! —me interrumpió—, ¡La de disgustos que nos hubiéramos ahorrado si me llegas a hacer caso desde el principio! ¿Y sabes lo que te digo?

40 —¿Qué? —dije, sin tenerlas todas conmigo.

La cara de Conchi se iluminó de golpe: miré su sonrisa sin miedo, su pelo oxigenado, sus ojos muy abiertos, muy alegres, muy negros. Conchi levantó su vaso de vino peleón.

—¡Que nos va a salir un libro que te cagas!

45 Hicimos chocar los vasos, y por un momento sentí la tentación de alargar el pie y comprobar si se había puesto bragas; por un momento pensé que estaba enamorado de Conchi. Prudente y feliz, dije:

—Todavía no he encontrado a Miralles.

—Lo encontraremos —dijo Conchi, con absoluta convicción—. ¿Dónde te dijo Bolaño que vivía?

50 —En Dijon —dije—. O en los alrededores de Dijon.

—Pues por ahí hay que empezar a buscar.

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

—Tendrás que inventártela —dijo. —¿Qué cosa?

—La entrevista con Miralles. Es la única forma de que puedas terminar la novela.

Fue en aquel momento cuando recordé el relato de mi primer libro que Bolaño me había recordado en nuestra primera entrevista, en el cual un hombre induce a otro a cometer un crimen para poder terminar su novela, y creí entender dos cosas. La primera me asombró; la segunda no. La primera es que me importaba mucho menos terminar el libro que poder hablar con Miralles; la segunda es que, contra lo que Bolaño había creído hasta entonces (contra lo que yo había creído cuando escribí mi primer libro), yo no era un escritor de verdad, porque de haberlo sido me hubiera importado mucho menos poder hablar con Miralles que terminar el libro.

10 Renunciando a recordarle de nuevo a Bolaño que mi libro no quería ser una novela, sino un relato real, y que inventarme la entrevista con Miralles equivalía a traicionar su naturaleza, suspiré:

—Ya.

La respuesta era lacónica, no afirmativa; no lo entendió así Bolaño.

15 —Es la única forma —repitió, seguro de haberme convencido—. Además, es la mejor. La realidad siempre nos traiciona; lo mejor es no darle tiempo y traicionarla antes a ella. El Miralles real te decepcionaría; mejor invéntatelo: seguro que el inventado es más real que el real. A éste ya no vas a encontrarlo. A saber dónde andará: estará muerto, o en un asilo, o en casa de su hija. Olvídate de él.

20 —Lo mejor será que nos olvidemos de Miralles —le dije esa noche a Conchi, después de haber sobrevivido a un viaje escalofriante hasta su casa de Quart y a un revolcón de urgencia en la sala, bajo la mirada devota de la Virgen de Guadalupe y la mirada melancólica de los dos ejemplares de mis libros que la escoltaban—. A saber dónde andará: estará muerto, o en un asilo, o en casa de su hija.

25 —¿Has buscado a su hija? —preguntó Conchi. —Sí. Pero no la he encontrado.

Nos miramos un segundo, dos, tres. Luego, sin mediar palabra, me levanté, fui hasta el teléfono, marqué el número del servicio de información internacional de Telefónica. Le dije a la operadora (creo que reconocí su voz; creo que ella reconoció la mía) que estaba buscando a una persona que vivía en una residencia de ancianos de Dijon y le pregunté cuántas residencias de ancianos había en Dijon. «Uf», dijo tras una pausa. «Un montón.» «¿Cuántas son un montón?» «Treinta y pico. Tal vez cuarenta.» «¡Cuarenta residencias de ancianos!» Miré a Conchi, que, sentada en el suelo, apenas cubierta con una camiseta, se aguantaba la risa. «¿Es que en esa ciudad no hay más que viejos?» «El ordenador no aclara si son de ancianos», puntualizó la operadora. «Sólo dice que son residencias.» «¿Y entonces cuántas hay en el departamento?»

35 Tras otra pausa dijo: «Más del doble». Con ligero pero apreciable retintín añadió: «Sólo puedo darle un número por llamada. ¿Empiezo a dictárselos por orden alfabético?». Pensé que ése era el final de mi búsqueda: cerciorarme de que Miralles no vivía en ninguna de esas ochenta y pico residencias podía llevarme meses y podía arruinarme, sin contar con que no tenía el menor indicio de que viviese en cualquiera de ellas, y menos aún de que fuese él el soldado de Líster

40 que yo andaba buscando. Miré a Conchi, que me miraba con ojos interrogantes, las manos

tamborileando de impaciencia sobre las rodillas desnudas; miré mis libros junto a la imagen de la Virgen de Guadalupe y, no sé por qué, pensé en Daniel Angelats. Entonces, como si estuviera vengándome de alguien, dije: «Sí. Por orden alfabético».

Javier Cercas: *Soldados de Salamina* (2001)

