

Universidad de Córdoba
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Ciencias del Lenguaje
Área de Teoría de la Literatura
y Literatura Comparada

***EL MUNDO NARRATIVO
DE ELENA SORIANO***

M^a de la Paz Cepedello Moreno

Córdoba, 2006

Tesis Doctoral realizada por M^a de la Paz Cepedello
Moreno bajo la dirección de la Dra. D^a M^a de los
Ángeles Hermosilla Álvarez

Córdoba, 2006

A mi padre.

A mi marido y a mi hermana.

A mi madre, siempre.

Con la mayor gratitud, a la Doctora D^a M^a de los
Ángeles Hermosilla Álvarez por su constante aliento,
su cariño y su magisterio irremplazable.

Ella sola desea y se atreve a saber desde dentro, donde ella, la
proscrita, no ha dejado nunca de oír la resonancia de un lenguaje
anterior. Deja hablar al otro lenguaje –el lenguaje de las mil
lenguas que no conoce limitación ni muerte.

Hélène Cixous
«La Risa de la Medusa»

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| 1. CAPÍTULO I: ELENA SORIANO | 9 |
| 1.1. La formación intelectual de Elena Soriano | 10 |
| 1.2. Contexto literario: la narrativa del medio siglo | 19 |
| 1.3. La actividad literaria de Elena Soriano: obra narrativa y ensayística. <i>El Urogallo</i> | 31 |
| | |
| CAPÍTULO II: LA NOVELA DE ELENA SORIANO | 44 |
| 2.1. Introducción | 45 |
| 2.2. La historia: <i>Caza menor</i> frente a <u>Mujer y hombre</u> | 54 |
| 2.3. Los personajes | 71 |
| 2.3.1. Los personajes de <i>Caza menor</i> | 80 |
| 2.3.1.1. Ana | 80 |
| 2.3.1.2. Los lobos de <i>Caza menor</i> | 88 |
| A) Andrés | 88 |
| B) Pascual | 93 |
| C) Emilio | 96 |
| 2.3.1.3. <i>Ana y los lobos</i> | 99 |
| 2.3.2. <i>La playa de los locos</i> | 101 |
| 2.3.2.1. La remitente de <i>La playa de los locos</i> | 101 |
| 2.3.2.2. El destinatario de <i>La playa de los locos</i> | 108 |
| 2.3.3. El matrimonio de <i>Espejismos</i> | 111 |
| 2.3.3.1. Adela, el lado femenino del matrimonio | 111 |
| 2.3.3.2. Pedro, el lado masculino del matrimonio | 118 |
| 2.3.4. Los personajes trágicos de <i>Medea</i> | 125 |

| | |
|---|------------|
| 2.3.4.1. Daniela Valle, la Medea del siglo XX | 125 |
| 2.3.4.2. Miguel Dargelos, el Jasón de <i>Medea</i> | 131 |
| 2.3.5. El personaje femenino en «Mujer y hombre» | 138 |
| 2.3.6. Otros personajes, otras perspectivas | 141 |
| 2.4. El narrador | 148 |
| 2.4.1. El Narrador y la cuestión de la autoría: autor real, autor implícito, narrador-lector real, lector implícito, narratario | 149 |
| 2.4.2. La percepción del narrador: focalización | 152 |
| 2.4.3. Voz narrativa y Niveles narrativos | 155 |
| 2.4.4. Modalidad | 157 |
| 2.4.5. Narrativa Impersonal | 163 |
| 2.4.5.1. El narrador de <i>Caza menor</i> | 163 |
| 2.4.5.2. El psiconarrador de <i>Espejismos</i> | 172 |
| 2.4.5.3. El narrador oculto de <i>Medea</i> | 179 |
| 2.4.6. Narrativa Personal: <i>La playa de los locos</i> | 184 |
| 2.5. El espacio: tipos de escenario y su valor simbólico. El poder de la descripción | 191 |
| 2.5.1. Los paisajes rurales de <i>Caza menor</i> | 196 |
| 2.5.2. El espacio simbólico de <i>La playa de los locos</i> | 204 |
| 2.5.3. El espacio opresivo de <i>Espejismos</i> | 209 |
| 2.5.4. El espacio del exilio de <i>Medea</i> | 215 |
| 2.6. El tiempo narrativo | 221 |
| 2.6.1. El tratamiento del tiempo en <i>Caza menor</i> | 228 |
| 2.6.2. Los tiempos narrativos de <i>La playa de los locos</i> | 237 |
| 2.6.3. Los tiempos narrativos de <i>Espejismos</i> | 244 |
| 2.6.4. Los tiempos narrativos de <i>Medea</i> | 250 |
| 2.7. Conclusiones | 258 |

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO III: EL CUENTO DE ELENA SORIANO | 262 |
| 3.1. Introducción | 263 |
| 3.2. Cuentos y otras narraciones breves: el caso especial de Elena Soriano..... | 270 |
| 3.3. Las tramas | 276 |
| 3.4. Los personajes | 297 |
| 3.5. Los narradores de <i>La vida pequeña</i>: punto de vista, voz y modalización..... | 315 |
| 3.5.1. Cuentos donde el narrador es un personaje | 317 |
| 3.5.1.1. Narradores-protagonista | 317 |
| 3.5.1.2. Narradores-testigo | 324 |
| 3.5.2. Cuentos donde el narrador no es un personaje | 326 |
| 3.6. Los escenarios | 334 |
| 3.7. Los tiempos del cuento | 350 |
| 3.8. Conclusiones | 374 |
| | |
| CAPÍTULO IV: LA AUTOBIOGRAFÍA, <i>TESTIMONIO MATERNO</i> | 376 |
| 4.1. Introducción: Líneas teóricas de los estudios autobiográficos | 377 |
| 4.2. El “pacto autobiográfico” de <i>Testimonio materno</i>: un caso peculiar | 385 |
| 4.3. La enunciación en el discurso autobiográfico de <i>Testimonio materno</i>..... | 397 |
| 4.3.1. La representación del yo en forma de diario | 398 |
| 4.3.1.1. El yo maternal | 400 |
| 4.3.1.2. El yo intelectual | 407 |
| 4.3.1.3. El yo mujer | 411 |
| 4.3.2. La representación del hijo | 415 |

| | |
|---|------------|
| 4.3.2.1. La historia de Juanjo | 415 |
| 4.3.2.2. La reconstrucción textual del personaje Juanjo | 437 |
| 4.4. Conclusiones | 446 |
| BIBLIOGRAFÍA | 449 |

CAPÍTULO I: ELENA SORIANO

1.1. LA FORMACIÓN INTELECTUAL DE ELENA SORIANO

La figura de Elena Soriano resulta ser hoy día, y a pesar de los últimos esfuerzos¹, una de las grandes desconocidas de la literatura española contemporánea. Este desconocimiento se debe, en parte, a la propia autora en tanto víctima de una situación política y vital que más adelante analizaremos y, en parte, a los estudiosos de la literatura de nuestro tiempo que no han sabido hacer justicia a una mujer que ha sido una de las grandes pioneras del discurso femenino en España cuando todavía este concepto no se conocía dentro de los límites de nuestras fronteras. Ella misma hace una pequeña reflexión sobre este “exilio” al que fue sometida al hablar de otros escritores de su generación:

¹ Entre estas tentativas podemos citar el número 73 de la revista *República de las Letras* (Diciembre–Año 2001) dedicado a Elena Soriano y a *El Urogallo* en la que escriben sobre la autora figuras tan relevantes como Josefina Aldecoa, Leopoldo de Luis, Ricardo Senabre o José Luis Abellán entre otros muchos. Por otra parte, no podemos olvidar la magnífica antología dirigida por Anna Caballé bajo el título de *La vida escrita por las mujeres*, cuatro volúmenes en el tercero de los cuales (*Contando estrellas*) se incluye la figura de Elena Soriano como una de las grandes escritoras de la España franquista, pp. 484-501.

Por otra parte, no debemos dejar de citar algunos de los trabajos que vinieron a arrojar alguna luz sobre la figura de Elena Soriano procedentes del panorama crítico americano tales como; «Portraits of the “femme seule” by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité...», *Feminine concerns in contemporary Spanish fiction by women* de Janet W. Pérez en 1988; «Elena Soriano y su materno testimonio», *Estudios en homenaje de Enrique Ruiz-Fornells* de Ana María Fagundo (University of California, Riverside) en 1990 o *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book* de L. G. Levine, E. Engelson y G. Feiman en 1993.

De todas formas, nunca dejó de haber en España lectores “clandestinos” de los grandes escritores vetados, tanto nacionales como extranjeros, y así se formaron unos pocos valores individuales, entre ellos, algunos más o menos silenciados, que deben considerarse como el “exilio interior”, y que sin duda, serán reivindicados un día. Pero el mal hecho por la “ruptura histórica” es irreparable para la vida personal de numerosos escritores españoles que no han llegado a ser quienes eran potencialmente, ni han recibido estímulo ni reconocimiento justo de sus contemporáneos.²

La Europa que vio nacer a Elena Soriano el 4 de febrero de 1917 estaba viviendo un momento histórico sin precedentes en los siglos anteriores y que va a traer consecuencias nefastas para todo el continente en general y para España en particular. En nuestro país el año 1917 es una fecha simbólica porque en ella se hizo patente la crisis del sistema canovista que llevó a la descomposición del modelo de la Restauración. Dicha descomposición comienza en 1898 con la pérdida de las últimas colonias españolas y culmina con la dictadura de Primo de Rivera en 1923. A esta situación hemos de añadir el impacto de la Primera Guerra Mundial que divide a los españoles en aliadófilos (izquierda) y germanófilos (derecha) y el del triunfo de la Revolución Rusa, que agudizó los enfrentamientos sociales en España, todo lo cual supuso un magnífico caldo de cultivo que dará sus peores frutos en 1936.

Bajo estas circunstancias históricas transcurrió la infancia de Elena Soriano. Hija de andaluces, pasó su niñez entre Castilla y Andalucía debido a la profesión de su padre, que era maestro nacional. Aunque estamos de acuerdo con Concha Alborg³ en que los primeros años de la vida de nuestra autora no tienen especial interés, no podemos dejar de destacar que ya a los cinco años leía y a los diez escribía pequeños relatos en forma

² «Novela y cultura española de postguerra (Entrevista con Fernando Álvarez-Palacios)», *Literatura y Vida. III. Ensayos, artículos, entrevistas. Revista literaria El Urogallo*, Barcelona, Anthropos, 1994, p. 96.

Esta entrevista apareció por primera vez en el libro de Fernando Álvarez-Palacios *Novela y cultura española de postguerra*, Cuadernos para el diálogo, Madrid, 1975.

³ En la «Introducción» que Concha Alborg hace a su edición de *Caza menor*, la estudiosa escribe en una nota a pie de página: “La autora casi nunca da detalles de esos años de su infancia; una excepción es la entrevista con Julio Trenas, «Así trabaja Elena Soriano» publicada en *Pueblo*, 27 junio (1957), p. 14. (Hay otros reportajes y entrevistas en que sí habla de su infancia, aunque ésta fuera normal y no tenga interés especial).” p. 7.

de novelitas. De este amor por la literatura que Elena Soriano mostraba desde pequeña da buena cuenta Andrés Sorel:

¡Qué pasión por la literatura! Contemplo sus cuadernos infantiles. Ella misma realizaba las portadas, a las que ponía el precio de 25 céntimos. Y titulaba sus relatos: *Galatea, La tiranicida, La Condesa, La Intrusa, La dama negra, Persa en el cieno...* contaba Elena ocho años de edad. Mis ojos recorren su letra clara, precisa, firme, sus diálogos y descripciones que a veces entremezclaba con dibujos de los personajes... Como el río que apenas nacer ya culebrea por la alta montaña buscando rutas y valles que se abran al desborde de sus aguas, así Elena cabalgaba afiebradamente en pos de la literatura que consumía sus sueños, en la que volcaba su ansia de conocimientos, su pasión creadora, su riqueza imaginativa.⁴

Siguiendo los pasos de su padre, realizó la carrera de Magisterio, que acabaría en 1935, y luego comienza sus estudios en Filosofía y Letras, aunque no consiguió concluirlos. En primer lugar, por el estallido de la guerra civil y, en segundo lugar, por causa de la represión franquista. Así lo cuenta la propia protagonista en una entrevista realizada por Concha Alborg:

C.A.: Una pregunta de tipo biográfico, ¿tú terminaste la carrera?

E.S.: La de magisterio, sí, pero la de filosofía y letras, no, porque me incapacitaron por ser considerada “roja”. Me preparé para las oposiciones auxiliares (que a las facultativas no podía sin la licenciatura) y me pasó uno de esos monstruosos de la posguerra española, te lo digo porque es absolutamente cierto y se puede comprobar. Yo fui expulsada con la calificación máxima después de haber salido las listas en el vestíbulo del Ministerio de Educación. El presidente del tribunal (esto no me importa decirlo), Joaquín María Navascués, me llamó a su despacho y me dijo que evidentemente por mi ejercicio yo sacaré plaza en esa oposición, pero me recomendaba que me retirara porque mi marido había estado en la cárcel. Me dijo

⁴ SOREL, Andrés, «Editorial», *República de las Letras*, 73, Diciembre-Año 2001, p. 6.

que se consideraba cancerbero de su régimen y que por él no pasaba nadie del que tuviera sospecha de no estar con ellos moralmente. Salí llorando de allí.⁵

Éste no va a ser el primer encontronazo que la autora tenga con el régimen dictatorial. De hecho, la figura de Elena Soriano como literata va a venir marcada por la condición represiva de la época, cuestión que más adelante analizaremos pormenorizadamente.

La formación intelectual de nuestra escritora está fuertemente influida, como ella misma ha repetido en numerosas ocasiones, por la escuela realista europea. Entre sus lecturas predilectas se encontraban las obras de Stendhal, Tolstoi, Dostoievski, Balzac, Galdós, etc., pero, como veremos más adelante al estudiar sus obras, sería injusto e incierto señalar a estos autores como los únicos grandes maestros de Elena Soriano. Sus intereses fueron mucho más allá de los clásicos realistas europeos y su literatura viene marcada, asimismo, por otras corrientes más cercanas a la autora:

La primera formación es la que crea mayor y más honda impronta, sin embargo yo premeditadamente no quiero eludir ningún medio técnico. Aunque fui formada en la gran novela realista clásica, pero como he leído después desde Proust a Faulkner, desde Kafka a Virginia Wolf, y a los surrealistas también, pues eso tiene que influir; yo no desdeño ninguna influencia. El mestizaje me parece ideal para el escritor, cuánto mejor sepa asimilar las experiencias de otros escritores y las técnicas que vayan surgiendo, más rica y compleja será su propia obra.⁶

Si la escuela realista se pone de manifiesto fundamentalmente en *Caza menor*, el resto de las corrientes de las que la autora bebe aparecerán fundamentalmente en la trilogía Mujer y hombre, un salto estilístico y temático que la escasa crítica que ha estudiado a Elena Soriano ha considerado abismal si se tiene en cuenta la poca diferencia cronológica que hay entre la primera novela y las tres narraciones posteriores,

⁵ ALBORG, Concha, «Conversación con Elena Soriano», *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXIII, nº 1, enero 1989, p. 121.

⁶ Id., p. 125.

1951 y 1955 respectivamente. No obstante, no podemos perder de vista que si algo caracteriza la escritura de Elena Soriano es la absoluta libertad respecto de cualquier moda literaria imperante. Esto hace que sea una autora difícil de encuadrar dentro del panorama generacional de mediados de siglo XX y que, al mismo tiempo, presente unas constantes que la hacen no sólo hija de su tiempo artístico sino también una auténtica precursora de un discurso femenino tal y como hoy lo conocemos. Nada mejor que las palabras de la propia autora para demostrar esta idea:

Nunca escribo al dictado de las modas formales, porque sé que los *modistas* se pasan de moda constantemente, como decía Baroja; pero tampoco rechazo ningún instrumento válido para mi mejor expresión literaria. Soy fundamentalmente, y a conciencia, una escritora realista, psicologista y crítica, ya que me inspiro siempre en la *condición humana*, en el doble sentido orteguiano de tal concepto: la naturaleza genuina del individuo y las circunstancias sociohistóricas que lo rodean, influyendo y hasta determinando su conducta.⁷

Estas últimas circunstancias sociohistóricas de las que habla Elena Soriano marcaron su vida literaria como tantos otros casos de la generación del medio siglo. Ya hemos hablado de la terrible injusticia que determinó su expulsión de las oposiciones de Auxiliares de Archivos y Bibliotecas en el año 1942, pero ésta no fue, ni muchísimo menos, la peor de sus experiencias con el régimen franquista.

Elena Soriano vivió la guerra civil en Valencia, y al finalizar ésta, contrajo matrimonio con Juan José Arnedo Sánchez y se dedicó forzosamente a la vida familiar como consecuencia de su veto en el concurso público de oposición. Aunque esta circunstancia marcó su vida, hubo otra que la determinó definitivamente: la censura. La primera obra de Elena Soriano, *Caza menor*, aparecida en 1951, fue acogida con gran éxito y una crítica, cuando menos, favorable. Pero no corrió la misma suerte la trilogía Mujer y hombre, y, en concreto, la primera novela de esta serie: *La playa de los locos*. La censura franquista no consideró pertinente la difusión de una obra que atentaba contra los valores femeninos defendidos por el patriarcado dominante en la España de

⁷ «Para una tesis doctoral (Entrevista con J. W. Pennington)», *Literatura y Vida. III. Ensayos...*, *op. cit.*, p. 287.

Esta entrevista apareció por primera vez en *Anales de la Universidad de Auckland*, Nueva Zelanda, 17 de agosto de 1977.

aquellos años⁸. La prohibición de esta novela no sólo truncó una trilogía que podemos considerar un hito en la historia de la literatura de nuestro tiempo sino que destrozó la carrera literaria de una mujer que no conseguiría recuperarse hasta 1969 con la creación de la revista *El Urogallo* de su propia mano.

La playa de los locos aparecerá treinta años después de su escritura, precedida de las siguientes palabras de la autora:

Mi novela *La playa de los locos* jamás consiguió la tarjeta de autorización para imprimirse legalmente. Fue rechazada en su totalidad, de principio a fin, a pesar de que recurrí a todos los medios a mi alcance para salvarla, en un absurdo forcejeo solitario con invisibles enemigos en todos los escalones jerárquicos del Ministerio de Información y Turismo, a lo largo de casi un año; mientras, en mí se formaba y crecía un “complejo” de culpabilidad, de humillación, de persecución y de impotencia, realmente kafkiano; (...) Lo cierto es que el de *La playa de los locos* me hizo daños irreparables de todo orden: su edición carente de difusión y propaganda, repercutió sobre la trilogía entera y anuló sus perspectivas comerciales y mi incipiente actividad novelística. Pero lo más importante de aquella derrota es que me dejó, por mucho tiempo, destrozada y acobardada moralmente, sin estímulo para proseguir mi labor literaria, presa del “complejo” psicológico antes señalado, en el que llegué a sufrir graves crisis depresivas, hasta con ideas suicidas, pues aún era yo lo bastante joven e ingenua para pensar que un escritor que no puede existir ante los demás como tal, ya está muerto esencialmente.⁹

⁸ Compartimos, pues, las ideas de Luis Suñén con relación a la prohibición de esta novela: “No debía caber en la cabeza de aquella gente que una mujer pensara su propia realidad física y, por añadidura, se gustase a sí misma. La protagonista de la novela respondía a esquemas que ni a los hombres ni a las mujeres encargados de velar por la salvación eterna de los lectores podían caberles en sus cabezas más bien obtusas.” «Elena Soriano y Enrique Murillo: Volver y empezar», *Ínsula*, nº 460, Marzo, 1985, p. 5.

A estas razones esbozadas por Suñén para explicar la prohibición de *La playa de los locos* hemos de añadir, además, motivos políticos. Y es que no podemos olvidar que el protagonista de la novela, del que no se especifica claramente su ideología (aunque todos intuimos republicana), desaparece sin dejar rastro al final del relato, exiliado probablemente.

⁹ SORIANO, Elena, «Treinta años después (Prólogo a la 2ª edición)», *Mujer y hombre*, Barcelona, Plaza y Janés, 1986, pp. 8-9.

Las palabras de la autora son, por sí mismas, lo suficientemente reveladoras de la catástrofe vital y literaria que le supuso la prohibición de editar y distribuir *La playa de los locos*. Cuando esta novela apareció en el panorama creativo de mediados de los ochenta no tuvo ni muchísimo menos la repercusión que podría haber tenido de haber sido difundida treinta años antes, cuando fue escrita.

Este tema, el de la censura, junto con otros muchos fueron motivo de preocupación constante a lo largo de la vida de Elena Soriano y así lo deja entrever en las sucesivas entrevistas que estamos citando y en *Testimonio materno*, obra autobiográfica que perfila no sólo los sentimientos de una madre que ha perdido a su hijo sino también los anhelos, frustraciones y reflexiones de una escritora comprometida con su tiempo. Así, por ejemplo, al preguntarle Fernando Álvarez-Palacios por la censura en tanto causante de grandes males de la novela española, Elena Soriano responde:

Desde luego, creo que el setenta por ciento de responsabilidad en los males de la literatura española de postguerra corresponde a una censura establecida sin normas jurídicas y ejercida arbitrariamente durante casi treinta años. Pero pienso que el otro tanto por ciento de dicha responsabilidad puede repartirse entre factores diversos – demasiado complejos para especificarlos aquí-, de los cuales acaso el principal sea el caciquismo intelectual, de derechas y de izquierdas. La política literaria de las capillas, de los santones y de los *gans*, manejando a los críticos y a los escritores, ha contribuido mucho a frustrar valores y a falsificar la historia intelectual de nuestro país, que sin duda, será revisada algún día con el debido rigor.¹⁰

Parejo a la censura hay otro tema de vital importancia en la trayectoria de nuestra autora y que la determina como escritora. Elena Soriano reiteró en numerosas ocasiones que la otra gran razón, junto a la censura, que la llevó a abandonar la literatura temporalmente fue su condición de madre y mujer en la España franquista. El concepto de “exilio interior” ha sido manejado para definir la situación de numerosos

¹⁰ «Novela y cultura española de postguerra (Entrevista con Fernando Álvarez-Palacios)», art. cit., p. 98.

autores de la postguerra¹¹, pero para el caso de la escritora objeto de nuestro análisis hay otro concepto que le sería mucho más apropiado y es el del “exilio dentro del exilio”¹². Este concepto se justifica en tanto que Elena Soriano no sólo tuvo que padecer el aislamiento dentro de un régimen que la discriminaba por ser sospechosa de “roja” sino también el de una sociedad que no veía con buenos ojos que una “madre de familia” se dedicara a tareas tan alejadas de “sus labores” como la escritura.

Para mí ha sido un *handicap* tremendo el ser mujer en España. Yo, quizá vanidosamente, pienso que hubiera sido muchísimo más importante si nazco en Inglaterra, en Francia o en Estados Unidos. A mí me desanimaba el ambiente constante de un realismo rancio, inadecuado, que existía aquí. Y los conceptos generales que existían en la prensa, las críticas cómo eran de ñoñas y pacatas, hasta las de nuestros más famosos como Cerezales¹³, Bartolomé Mostaza. Me elogiaron ¿sabes? pero con una visión estrecha y restringida que a mí nunca me satisfizo. La crítica española de periódico de siempre fue buena conmigo, pero incomprensiva, sin entender nunca lo que yo había escrito.¹⁴

¹¹ Sin ir más lejos uno de los escritos dedicados a Elena Soriano en la revista *República de las Letras* (nº 73, Diciembre, 2001, pp. 37-40) es «El exilio interior de Elena Soriano» escrito por Gregorio Gallego.

¹² Este concepto del “exilio dentro del exilio” fue apuntado por nosotros en una investigación sobre *Memoria de la melancolía* de M^a Teresa León. Al hablar de esta autora esbozábamos este doble exilio al que la mujer de Alberti se vio sometida y que bien podríamos aplicar al caso de Elena Soriano, si bien teniendo en cuenta que nuestra autora nunca llegó a abandonar su país como es el caso de M^a Teresa: “Es evidente que el exilio pesa como una losa sobre los hombros de María Teresa. Pero dentro de este exilio [que en el caso de Elena Soriano sería “exilio interior”] debemos situar un primer exilio del que hablábamos al principio de esta exposición: el exilio que le impone su condición sexual en una parcela, la de la vida pública, destinada tradicionalmente al hombre”.

Estas palabras aparecen publicadas en «Dos autobiografías y una experiencia: M^a Teresa León y Rafael Alberti», *Autobiografía en España: un balance*, eds. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla, Madrid, Visor Libros, 2004, p. 369.

Aunque con numerosas diferencias, un caso que recuerda al de Elena Soriano en tanto que “exiliada interior” es el de Carmen Laforet. Tal y como se recoge en el volumen tercero de *La vida escrita por las mujeres (Contando estrellas)* tras el éxito de *Nada*, la escritora intentó compaginar su vida familiar (cinco hijos) con sus inquietudes literarias y la popularidad que le conllevó su primera novela. Sus esfuerzos fueron vanos.

¹³ Manuel Cerezales se casó con Carmen Laforet en 1946.

¹⁴ ALBORG, Concha, art. cit., p. 116.

Efectivamente, una de las grandes luchas de nuestra autora a lo largo de su vida fue la de adquirir el crédito intelectual que el hombre, por el simple hecho de serlo, conseguía con mucha más facilidad que una mujer de su tiempo y, en este sentido, Elena Soriano se define, con gran valentía, como una mujer feminista¹⁵. Pero esta lucha, que alcanzó su punto culminante con la creación de la revista *El Urogallo*, dirigida y financiada por ella misma desde 1969 a 1975, se vio truncada por la circunstancia más terrible de su vida: la drogadicción y muerte de su hijo Juanjo. El silencio literario¹⁶ volvió a envolver la vida de nuestra autora hasta que, precisamente, la terrible vivencia de la pérdida de su hijo la lleva a construir la obra que mayor éxito le dará de su carrera y la más dolorosa de escribir: *Testimonio materno*. Ella misma afirma:

Para mí han sido siete años de tortura y al mismo tiempo de retrocesos, de vacilaciones, de parones. Había semanas que me desmoronaba y no podía escribir nada, luego continuaba. Al mismo tiempo en mí fue creciendo la conciencia de que era necesario hacerlo. Yo tenía que dejar este testimonio para otras muchas mujeres. El efecto ha superado con creces lo que yo esperaba o quería. No sabes la cantidad de cartas, llamadas, visitas que me han producido ese libro. Algunas, de personas casi analfabetas, otras de gente muy culta.¹⁷

Vemos, al leer estas afirmaciones, que, aun dentro del dolor de madre trágicamente herida, sobresale ese sentido del deber moral con una sociedad formada por miembros que podían estar viviendo las mismas circunstancias terribles que ella había sufrido. No podemos, pues, pedirle más a una autora que ha llevado su compromiso con un momento histórico en el que no se sentía integrada hasta sus

¹⁵ Dice Elena Soriano a Concha Alborg: “Yo me considero una mujer feminista, pero no de las de manifestación pública, sino de las que ejercen el feminismo por sí mismas, individualmente. (...) Uno de los derechos que hay que conquistar es el derecho al crédito intelectual. Como en los bancos que se da crédito de antemano. Los hombres dan crédito a sus amigos, así es en política también. Una mujer todavía en España tiene que probarse, tiene que demostrar que vale mucho, tiene que seguir siendo una Madame Curie en cierto modo. La conquista entonces tiene que hacerse individualmente, en casa, con el marido, con los amigos, conquistar el derecho a la amistad masculina. Que se tome en serio y que la tomen en serio. Que le den crédito.” Concha Alborg, art. cit., pp. 119-120.

¹⁶ Desde la desaparición de la revista *El Urogallo* en 1975 no encontraremos ningún trabajo de Elena Soriano hasta 1986, fecha en la que se edita *Testimonio materno*.

¹⁷ ALBORG, Concha, art. cit., p. 118.

últimas consecuencias. Elena Soriano abandonó este mundo en 1996, con el mismo sentimiento de “eterna insatisfacción” que había marcado su vida¹⁸.

Ni mi obra publicada (...) ni mis proyectos vitales, se han realizado triunfalmente. Y mucho me temo que, a estas alturas de mi existencia, “mi yo y mis circunstancias” no me permitan cumplirlos, (...) en el mundo actual, para que una mujer tenga éxito en cualquier empresa, pública, “tiene que trabajar como un caballo, pensar como un hombre y comportarse como una dama”. Yo no alardeo de encarnar tal modelo en sus tres partes, pero sí le aseguro rotundamente que lo he cumplido siempre en la tercera, lo que en un país como éste y en unas circunstancias como las que me ha tocado vivir desde mi adolescencia a mi actual madurez, acaso explique en buena parte, mis insatisfacciones y frustraciones personales. Si viviera lo suficiente para poder “contarlo todo” con absoluta libertad...¹⁹

1.2. CONTEXTO LITERARIO: LA NARRATIVA DEL MEDIO SIGLO

El contexto literario de la inmediata postguerra viene marcado, fundamentalmente, por el desconcierto ante la nueva situación. Por un lado, desde el punto de vista político, se abre una época de represión, de depuración y de censura que dificulta enormemente la creación literaria. Por otro lado, no podemos perder de vista

¹⁸ Elena Soriano se define como mujer y novelista de esta forma tan cruda: “Fundamentalmente, me considero una mujer sin suerte, tanto en el orden existencial íntimo como en el público y profesional. Mi primera juventud fue malograda por la guerra y la posguerra, en el bando de los vencidos: conocí la penuria local, el éxodo, la cárcel, el manicomio, el cementerio; sufrí expulsión profesional y prohibición de estudios oficiales; y familiarmente, he tenido desgracias terribles (la más reciente la muerte brutal de mi único hijo varón, de veinticinco años, atropellado por un camión, dejándome sólo una hija, también única). Y profesionalmente, las circunstancias políticas de España durante cuarenta años no me han permitido «llegar a ser quien soy» (como aconsejaba un clásico): quiero decir que mi imagen para los demás como escritora no es auténtica. Y ya es demasiado tarde para rectificarla, sobre todo, porque ya he perdido el interés por ella.” Estas palabras han sido recogidas de una entrevista realizada a la autora por Alicia Ramos y publicada en *Literatura y confesión*, Madrid, Aracne, 1982, p. 51.

¹⁹ «En la casa de *El Urogallo* (Entrevista de Aida Cartagena con Elena Soriano)», *Literatura y Vida. III. Ensayos...*, *op. cit.*, pp. 118-119.

Esta entrevista apareció por primera vez en *El Listín diario*, Santo Domingo, República Dominicana, 21 de octubre de 1972.

que un grupo importante de novelistas hubo de emprender el camino del destierro²⁰, otros sufrirán el no menos penoso “exilio interior” y muchos de los novelistas de la generación precedente han desaparecido por causas naturales o bien debido a la contienda. Con relación a esta situación de partida escribe Sanz Villanueva:

Así –y en el exilio o en un definitivo silencio buena parte de los nombres más valiosos de la cultura inmediata anterior- asistimos desde el fin de la contienda a la configuración de un nuevo período de nuestra historia literaria, uniformado por la inexistencia de voces discordantes con el proyecto oficial (aunque sí existieran algunos anecdóticos incidentes en el terreno de la censura). Esta nueva época, en una síntesis global, se caracteriza por un proceso de larga gestación, de difícil realización, en medio de simples síntomas, dudas y tanteos de recuperación de una narrativa que engarce con la tradición realista española, que se sienta más próxima a las vivencias cotidianas del español medio, que logre superar triunfalismos o anécdotas evasivas y que, por fin –y esto ya en la década de los sesenta-, consiga incorporarse a la renovación occidental que en Europa se venía desarrollando desde comienzos de siglo.²¹

Siguiendo a Martínez Cachero en su magnífico estudio *La novela española entre 1936 y 1980*, podemos afirmar que, a pesar de las lamentables condiciones históricas que vive España en estos momentos, encontramos una firme voluntad de reiniciar el camino. Buena cuenta da de ello, por ejemplo, la revista *Escorial*, cuyo número 1 aparece en noviembre de 1940. Otras publicaciones periódicas que colaboraron

²⁰ En este panorama general de la novela de postguerra no vamos a incluir el estado de la narrativa del exilio que, en el estudio de la obra literaria de Elena Soriano, ha de quedar necesariamente al margen. No obstante somos conscientes de la importancia de estas obras para la historia de la literatura española y queremos hacer una leve mención en esta nota al pie.

José Ramón Marra López en *Narrativa española fuera de España* distingue cuatro referentes principales en la narrativa del exilio: el Pasado, el Presente, la Abstracción con su componente intelectualista y simbolista, y la España inventada, junto al problemático regreso.

En cuanto a los narradores que se encuentran en estas condiciones, podemos clasificarlos en dos grupos siguiendo a Sanz Villanueva: los novelistas con obra anterior a 1939, -entre los que destacan Ramón J. Sender, Francisco Ayala, Max Aub, Rosa Chacel y Corpus Barga-, y los novelistas que comienzan a publicar después de la guerra como Manuel Andújar, José Ramón Arana o Segundo Serrano Pocela.

²¹ SANZ VILLANUEVA, Santos, «La prosa narrativa desde 1936», *Historia de la Literatura Española. IV. Siglo XX*, coord. José María Díez Borque, Taurus, Madrid, 1982, pp. 254-255.

decisivamente a dar impulso a la empobrecida situación literaria del momento fueron *El Español* (desde otoño de 1942 a la primavera de 1947), *La Estafeta Literaria* (dio vida a cuarenta números entre marzo de 1944 y 1946) y *Fantasía* (tuvo una vida más corta que las anteriores: desde el 11 de marzo de 1945 al 6 de enero de 1946). Impulsadas por Juan Aparicio, estas tres publicaciones estaban, sin duda alguna, adheridas al régimen vigente, pero esto no impidió que entre sus páginas aparecieran los autores más sobresalientes del momento, algunos partidarios del régimen y otros no tanto²².

Martínez Cachero recoge, a su vez, la labor desarrollada por la Editora Nacional, financiada con el erario público y dirigida desde 1943 por Pedro Laín Entralgo, que dio cabida a los libros de escritores jóvenes como *Javier Mariño* de Gonzalo Torrente Ballester (1943) o *Retorno a la tierra* de Eugenia Serrano (1945). Otras editoriales que favorecerán decisivamente el impulso de la narrativa en estos difíciles años fue la impulsada por José Janés, Juventud o Destino en Barcelona y Espasa-Calpe, La Nave o el Consejo Superior de Investigaciones Científicas en Madrid.

Por lo que se refiere a las tendencias literarias vigentes en la inmediata postguerra, es a la tradición realista a la que la mayoría de nuestros autores se inscriben. Y, precisamente, de entre las tendencias realistas que predominaron en la década de los cuarenta, es la actitud tremendista²³ la que alcanzará mayor calado. En esta línea se sitúa la novela que constituye el disparo de salida de nuestra novelística de postguerra, *La familia de Pascual Duarte*, aparecida en 1942, aunque su novedad era relativa pues se inscribe en una línea estética tradicional que conecta con el pasado lejano y aun el más cercano. Ese mismo año verá la luz *Mariona Rebull* de Ignacio Agustí (primera parte de

²² Martínez Cachero recoge, junto a estas tres publicaciones periódicas, otras revistas que colaboraron decisivamente al resurgimiento del panorama intelectual. Entre ellas, el estudioso destaca el semanario *Tajo* (con la colaboración de Torrente Ballester) o *Misión* (con la colaboración de Álvaro Cunqueiro), el quincenario *Santo y Seña* (incluía cuentos de Azorín), *La Codorniz* (fundada y dirigida por Miguel Mihura), *Medina* (en ella publicó sus primeros cuentos Camilo José Cela) y las revistas mensuales *Leonardo* y *Finisterre*. En *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985, pp. 56-66.

²³ Al intentar definir el “tremendismo”, Martínez Cachero escribe:

“¿Cómo podría definirse el Tremendismo? En un diccionario de la literatura mundial (que cito incompletamente y de segunda mano) puede leerse que es el «desquiciamiento de la realidad en un sentido violento, o la sistemática presentación de hechos desagradables e incluso repulsivos», añadiéndose que «en la literatura española de los años 40 se produjo una decidida tendencia a lo tremendista; para Ángel del Río se trata de «[...] un realismo que acentuaba las tintas negras, la violencia y el crimen truculento, episodios crudos y a veces repulsivos, zonas sombrías de la existencia. Esto, en cuanto al material novelesco; respecto al lenguaje, desgarró, crudeza y, en alguna ocasión, una cierta complacencia en lo soez [...]» Id., p. 115.

la serie «La ceniza fue árbol») quien viene a representar una de las líneas más conformistas con la situación y uno de los restauradores del realismo decimonónico del que Elena Soriano no se sustraerá, al menos, en su primera novela.

En 1945, y por obra y gracia del «Nadal», se dará a conocer Carmen Laforet y su *Nada*. La importancia de los premios²⁴ literarios en esta fecha no puede escapar a nuestro somero resumen de la situación de la narrativa de postguerra. No olvidemos, por ejemplo, que uno de los más grandes narradores del siglo XX, Miguel Delibes, se dio a conocer en 1947 con la obtención de este mismo galardón a su novela *La sombra del ciprés es alargada*. Martínez Cachero escribe respecto a la importancia de este premio:

Debe repararse en la confianza que los novelistas, jóvenes y desconocidos o muy poco conocidos, tenían por entonces en el premio «Nadal» (...); fueron bastantes los nombres dados a conocer mediante la publicación en «Ancora y Delfín», serie de Ediciones Destino, de las novelas premiadas, finalistas o, simplemente, destacadas; otras veces, esas novelas y sus autores quedaban en condiciones muy favorables para que distintas editoriales los acogieran.²⁵

Verdaderamente, la labor de los premios²⁶ en general y del Nadal en particular fue muy importante y dio a conocer grandes autores que desarrollarían una gran labor en años sucesivos a la concesión del premio. No es el caso de Carmen Laforet puesto que

²⁴ No deja de ser interesante la opinión que, respecto a los premios literarios, tiene Elena Soriano:

“Me parece que los premios literarios se limitan a seguir modas, a sancionarlas socialmente, a difundirlas entre el gran público. Pero de ninguna forma creo que condicionen de un modo decisivo el espíritu de época, y mucho menos, que marquen «nuevos cauces» a los géneros”. Palabras recogidas de la «Novela y cultura española de postguerra (Entrevista con Fernando Álvarez-Palacios)», art. cit., p. 99.

O bien

“Yo lo ignoro porque nunca he concurrido a premios. Supongo que como siempre las oportunidades dependían de las amistades. Carmen Laforet me ha comentado que su marido, Cerezales, influyó mucho en lo del premio Nadal porque conocía al jurado, porque le sugirió que lo presentara y la apoyó. De Elena Quiroga se dice que el regalo de bodas que le hizo su marido, Dalmiro de la Válgoma que es secretario perpetuo de la academia de la historia, fue el premio «Nadal». Eso no les quita ningún mérito pero quizás sin haber tenido ese apoyo no hubieran alcanzado lo mismo.” Concha Alborg, art. cit., p. 121.

²⁵ MARTÍNEZ CACHERO, José María, *op. cit.*, p. 181.

²⁶ A continuación recogemos una relación de estos premios extraídas del estudio de Martínez Cachero: premio «Miguel de Unamuno» de Ediciones «Patria Hispana», premio «Lecturas» de las barcelonesas Ediciones «Hymnsa», el premio «Fastenrath», el premio oficial «José Antonio Primo de Rivera», premio «Internacional de Primera Novela» creada por el editor José Janés, el premio «Miguel de Cervantes», el premio «Enrique Larreta» y el premio «Valencia». Id., pp. 91-97.

las narraciones que sucedieron a *Nada* (caso de *La isla de los demonios* o *La mujer nueva*) no alcanzan ni la calidad ni el éxito de la primera.

La línea tremendista comenzada por Cela en 1942 alcanza uno de sus puntos culminantes en 1950 con una obra de Darío Fernández Florez, *Lola, espejo oscuro*, que, además de obtener gran éxito en su momento, supo aunar la herencia de la picaresca con el tremendismo en boga. Pero fueron otros los autores que se dan a conocer en esta década y que, sin embargo, van a confirmar su valía en la segunda mitad de siglo. Éste es el caso del ya citado Miguel Delibes o de Gonzalo Torrente Ballester. Este último con obras como *Javier Mariño* (1943) y *El golpe de estado de Guadalupe Limón* (1946) subvierte, en cierto modo, el realismo tradicional a través del juego intelectual que le permite el uso de la parodia, el humor o la ironía.

No son muchos los títulos que han sobrevivido de esta época pero, como dice Martínez Cachero, quizá sea bastante con que la novela echara a andar.

Somos conscientes de que este brevísimo estado de la cuestión no resume en ningún caso la situación de la narrativa española de los años cuarenta. No obstante sí hemos querido rescatar, a modo de botón de muestra, los casos más sobresalientes en tanto que nos permiten establecer las bases para comprender los modos narrativos que se van a desarrollar en la década siguiente y en la que más claramente podemos circunscribir la obra de Elena Soriano. Por otra parte, tampoco podemos perder de vista que nuestra autora presenta obras como *Caza menor* que incluye muchos de los rasgos que caracterizan la narrativa de los años cuarenta de la que, sin duda bebe y le sirve de referente para dar sus primeros pasos novelescos.

La renovación sistemática de la novela se realiza en los años cincuenta, entre otros motivos, porque nuestros narradores descubren las posibilidades de las nuevas técnicas narrativas practicadas por grandes renovadores de la novela mundial. En primer lugar hemos de señalar la dificultad para clasificar y catalogar los autores que están escribiendo durante los años cincuenta. Ante este escollo seguimos a Eugenio G. de Nora²⁷ y diferenciamos tres generaciones diferentes en esta época: en primer lugar nos encontramos a los nacidos entre 1890 y 1905 “Barea, Díaz Fernández, Sender, Arconada, [...] representan, en general, una recuperación más o menos neta del realismo frente a la narración intelectualista o destemporalizada, y sobre todo contra la prosa

²⁷ DE NORA, Eugenio G., *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 65-66.

deshumanizada anterior”²⁸; en segundo lugar los escritores nacidos entre 1905 y 1920 y de los que nos ocuparemos a continuación por ser el grupo que no sólo presenta mayor interés sino también es el grupo en el que se integra Elena Soriano; y en tercer y último lugar, los nacidos a partir de 1922.

Este segundo grupo, los nacidos entre 1905 y 1920, está formado por autores que, por un lado, ya estaban considerados como Torrente Ballester, Cela, Gironella, Delibes o Laforet, y por otros novelistas que se dieron a conocer esos años. Estos últimos novelistas son divididos por Eugenio G. de Nora en tres grupos atendiendo a las direcciones que sigue su narrativa. Por un lado separa los que dentro de una línea marcadamente realista muestran cierto impulso de renovación formal y presentan cierta tendencia al planteamiento de unas cuestiones intelectuales o morales que predominan en el relato. Entre ellos, el estudioso incluye a Núñez Alonso, Luis Landínez, Gabriel Celaya, José Suárez Carreño, Ricardo Fernández de la Reguera, Luis Romero, Elena Soriano²⁹, José Luis Sampedro, José Luis Castillo Puche y Dolores Medio. A este grupo en general, y a Elena Soriano en particular, quizá le sean apropiadas las palabras de Sanz Villanueva respecto a una de las tendencias principales de los narradores de mediados de siglo:

De esta manera, algunos de esos escritores se detuvieron en una literatura objetivista y testimonial, sin que llegaran a plantear la novela como vehículo de concienciación cívica ni a ofrecer por su mediación soluciones políticas. Su testimonio es más contenido y se realiza desde concepciones humanitarias antes que políticas; en ellos aflora una aguda concepción de la injusticia, un sentimiento vivo de la problemática de la persona –soledad, humillación, frustración, impotencia, pero no llegan a reducir el mundo a una lucha social.³⁰

En segundo lugar el autor clasifica a los que él llama “narradores puros” para referirse a aquellos autores que se mueven dentro de las fórmulas más o menos remozadas del realismo tradicional. Entre ellos se incluyen J. M. Souvirón, J. J. Mira,

²⁸ DE NORA, Eugenio G., *op. cit.*, p. 132.

²⁹ Eugenio G. de Nora fue uno de los primeros estudiosos que incluyó a Elena Soriano dentro de la nómina de novelistas del medio siglo en la obra anteriormente citada.

³⁰ SANZ VILLANUEVA, Santos, *cap. cit.*, pp. 278-279.

M. Mur Oti, J. A. Jiménez Arnau, M. Pombo Angulo, A. M. de Lera, P. Álvarez Fernández, E. Nácher, S. March, A. Lizón, R. M. Cajal, J. M. Jove, T. Salvador, E. Serrano y C. Castroviejo. En tercer y último lugar de Nora distingue a esos autores que, “frente a ese criterio de tradición realista, popularista y masiva de la narración, obedecen más o menos abiertamente a un imperativo de selección, y tiende a una novela estética, en la que el refinamiento y la calidad de la prosa son valores sustantivos”³¹. Dentro de este grupo se presentan P. Crusat, E. Galvarriato, P. Álvarez, E. García Luengo, M. Sánchez Camargo, E. Azcoaga, I. M. Gil, C. Martínez Barbeito, C. de Santiago y P. De Lorenzo.

La mayor parte de los estudiosos conviene en que el nuevo rumbo adoptado por la novela en la década de los cincuenta viene marcado por la aparición de *La colmena*, publicada por vez primera en Buenos Aires en 1951 (aunque ya fue escrita en 1945), con la que Cela daba el carpetazo definitivo a la línea del tremendismo que él mismo había iniciado con *La familia de Pascual Duarte*³². Así pues, vemos cómo la novela, en esta nueva década, avanza desde la angustia existencial tremendista a las inquietudes sociales en un sentido muy amplio. ¿Qué supuso *La Colmena* en la evolución de nuestra narrativa? Aportó, por un lado, dos grandes reducciones, tal y como señala Martínez Cachero, temporal y espacial³³ y, por otro, un “poblado censo de personajes, sin que ninguno de ellos posea entidad protagonista”³⁴. La unidad de la novela, entre la aparente dispersión de temas, personajes y técnicas, está fundamentada en el ambiente de miseria que a lo largo de ella se respira, en la atmósfera social y moral que la envuelve además de las ya citadas reducciones espaciales y temporales.

Progresivamente, en el año 1954 se darán a conocer autores como Ignacio Aldecoa, Jesús Fernández Santos, y Juan Goytisolo; Ana María Matute (que ya en 1952

³¹ DE NORA, Eugenio G., *op. cit.*, p. 133.

³² Otra de las novelas que contribuyeron a esta renovación formal fue *La noria* (1952) de Luis Romero, que ofrece una visión panorámica de la ciudad de Barcelona a través de una larga treintena de personajes. Tales procedimientos serán utilizados también por Delibes en *Mi idolatrado hijo Sisí* de 1953 y *Diario de un cazador* de 1955.

³³ Esta innovación de reducción temporal introducida por *La Colmena* fue muy bien aprovechada por Elena Soriano especialmente en su trilogía *Mujer y hombre* y particularmente en la novela *Espejismos* donde toda la acción se desarrolla en un hospital y en apenas unas horas (desde el ingreso de la protagonista hasta su salida del quirófano). Sobre la innovaciones del tratamiento del tiempo en la novela española del siglo XX, vid. Darío Villanueva, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977.

³⁴ MARTINEZ CACHERO, José María, *op. cit.*, p. 168.

había obtenido el Premio Café Gijón por su novela *Fiesta al noroeste*) publica *Pequeño teatro* y, sucesivamente, aparecen *El Jarama* de Rafael Sánchez Ferlosio en 1955, *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité en 1957, *Central eléctrica* de Jesús López Pacheco en 1958, *Nuevas amistades* de Juan García Hortelano en 1959, *Encerrados con un solo juguete* de Juan Marsé, etc. Se estructura, de este modo, la llamada “generación del 54” cuyas aportaciones se orientan en torno a dos líneas básicas: el neorrealismo o realismo objetivista y el realismo crítico o social³⁵. Ambas perspectivas comparten una actitud comprometida con la sociedad del momento y presentan al narrador como testigo que denuncia las injusticias sociales de cualquier naturaleza. La actitud de los autores que se dan a conocer a principios de los 50 viene caracterizada de una forma quizá algo injusta con los creadores de la década precedente por estas palabras de Juan Goytisolo:

Creo que el grupo de jóvenes que empezamos a escribir a partir de 1950 [...] tenemos como denominador común una actividad crítica, más o menos despiadada según los casos, hacia el mundo concreto que nos ha tocado vivir. Los escritores anteriores, salvo una o dos excepciones, me parecen mucho más blandos, más conformistas y alejados, por tanto, de la realidad nacional. [...] Su idealismo, su clasicismo huero creó un estilo retórico que sólo ha dejado huella en las reseñas de los castillos que envuelven las cajas de cerillas de la Fosforera española.³⁶

³⁵ Recogemos la opinión de Elena Soriano sobre el realismo social en la novela española:

“La expresión *realismo social* me parece muy ambigua y confieso que la mayoría de sus representantes españoles me han hecho recordar las novelas decimonónicas de Eugenio Sué, Luis del Val. Para mí, todo realismo es, por antonomasia, *social*, tanto si refleja los problemas de los oligarcas y de las clases medias como los del proletariado. Ya se sabe que el realismo social de cierto grupo de novelistas y poetas españoles de los años cincuenta-sesenta empleaba tal denominación para designar eufemísticamente obras con *intenciones* políticas de protesta, denuncia, redención, etc. Pero la verdad es que de buenas intenciones también está empedrado el infierno literario. Por otra parte, la atribución de tales intenciones y la clasificación consiguiente en el grupo, fueron, en general, interesadas, arbitrarias y hasta ridículas, en algunos casos. También es tópico hoy que el marchamo de «escritor social» fue patente de corso para la ineptia literaria y que la mayoría de nuestras *novelas sociales* carecen de eficacia revulsiva sobre nuestra sociedad y sobre la mentalidad nacional, bien por torpeza expresiva, por autocensura y censura, bien por elemental carencia de valores *literarios* fundamentales: imaginación, estilo, potencia creadora, libertad de pensamiento... De todos modos, considero que del movimiento mal llamado *realismo social* debe estimarse positivamente la buena voluntad de réplica al triunfalismo que dominaba oficialmente en el país por aquella época.” «Novela y cultura española de postguerra (Entrevista con Fernando Álvarez-Palacios)», art. cit., p. 97.

³⁶ MARTINEZ CACHERO, José María, *op. cit.*, p. 172.

Estas palabras fueron recogidas por Martínez Cachero, según expresa en una nota a pie de página, de una carta que desde París le envía Juan Goytisolo a unas preguntas de Luis Sastre y aparecidas en la página 8, número 173 con fecha 15 de julio de 1959 en *La Estafeta Literaria*.

Con relación a los temas tratados por las novelas de esta época, Gil Casado³⁷ realiza la siguiente clasificación: a) Novelas sobre la abulia en la que caen los protagonistas. De este tipo de narraciones el mejor ejemplo quizá sea *El Jarama*; b) Novelas sobre el campo, centradas en el atraso de la vida rural española. Desde el punto de vista formal suelen presentar el mundo a través de las conversaciones de los personajes dentro de escuetas descripciones que los sitúan en un ambiente. *Dos días de septiembre* viene a ser una buena representación en tanto que su autor, Caballero Bonald, evita emitir juicios directos dejando al lector que saque sus propias conclusiones; c) Novelas sobre el obrero y el empleado, que están dentro del mismo ámbito de la queja de una situación precaria y miserable como nos ofrece *Central eléctrica* de J. López Pacheco y d) Novelas sobre la vivienda, centradas fundamentalmente en la proliferación de chavolas en los grandes núcleos urbanos levantadas por inmigrantes que acudían a las ciudades en busca de una mejor situación vital que no llegarán a conseguir. Una buena muestra nos la ofrece *La resaca* de Juan Goytisolo.

El núcleo básico de autores neorrealistas hizo sus primeras apariciones públicas en *Revista Española*, donde trabajaron Aldecoa y Sánchez Ferlosio. Precisamente fue *El Jarama* la novela que más decididamente marcó la tendencia de la narrativa del medio siglo hasta el punto de convertirse en punto de referencia de toda la corriente neorrealista e incluso del realismo social. Sánchez Ferlosio tiende al conductismo, es decir, frente a la novela psicológica, frente al novelista omnisciente y el personaje protagonista, se pretende “reducir la realidad psicológica a una sucesión de conductas y comportamientos” y considerar solamente real “lo que podría percibir un observador puramente exterior, representado en una situación por el objetivo de un aparato fotográfico” en palabras de Claude-Edmonde Magny³⁸. El lector no conoce a los personajes por lo que hacen sino por lo que dicen de manera que el diálogo se convierte en el *casus movendi* de la obra. Darío Villanueva³⁹ destaca como grandes novedades

³⁷ GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

³⁸ MAGNY, Claude-Edmonde, *La era de la novela contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Goyanarte, 1972, p. 47.

³⁹ VILLANUEVA, Darío, «*El Jarama*» de Sánchez Ferlosio. *Su estructura y significado*, Universidad de Santiago de Compostela, 1973. Un ejemplo ilustrativo de esta corriente es el que realiza Ignacio Aldecoa en sus cuentos (Cfr. M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, “La técnica objetiva en un relato

formales de la obra el equilibrio y armonización del objetivismo narrativo en las escenas miméticas de la realidad y de la omnisciencia subjetiva en la elaboración poética de las descripciones de la naturaleza, la extrema reducción espacial y temporal que anteriormente habíamos citado y el perfecto equilibrio entre la fidelidad a la lengua hablada y su fecunda proyección estética.

Por su parte, la línea del realismo social, aún más críticamente acusadora, está representada por obras de Jesús López Pacheco que “como buen poeta ha sabido ceñirse, al narrar, a lo sustantivo, desechando todo formalismo para atenerse estrictamente a los hechos y a los hombres que los protagonizan”; Antonio Ferres que con *La piqueta* “comprobamos una vez más lo relativo y secundario de las técnicas narrativas en sí mismas, a la hora de determinar los rasgos y el carácter dominante de una novela, su orientación ideológica y su valor estético”; Armando López Salinas, “vigoroso narrador, patente desde su primera novela publicada, *La mina* (1960) y Alfonso Grosso, cuya adscripción al socialrealismo puede ser más discutible si tenemos en cuenta su propensión a la brillantez estilística manifestada sobre todo en *La zanja*”.

Con la publicación en 1962 de *Fin de fiesta* de Juan Goytisolo, se cierra el periodo de florecimiento de la novela social, cuyas preocupaciones temáticas e ideológicas se diluyen ante el imperio de las estructuras; concluye asimismo la primera etapa de la producción novelística de Goytisolo, probablemente el escritor más significativo de su generación. Seis novelas edita este autor hasta la fecha citada anteriormente: *Juegos de manos* (1954), *Duelo en el Paraíso* (1955), *El circo* (1957), *Fiestas* (1958), *La resaca* (1958) y *La isla* (1961). Con relación a esta etapa de la producción de Goytisolo escribe Eugenio G. de Nora:

Nos hallamos así ante unos libros en los que el aspecto formal del estilo, relativamente silvestre, contrasta en extremo con la evidente agilidad y habilidad narrativa e incluso constructiva del autor (...); libros, en su núcleo más íntimo, extrañamente distendidos entre la realidad y la imaginación, entre el imperativo de verdad, impuesto por la ética social del escritor, y el vuelo de una fantasía nutrida, según

de Ignacio Aldecoa: «En el kilómetro 400», *Seminario de Teoría de la Literatura*, Universidad de Cádiz, 1992, pp. 315-330).

creo, ante todo, en el afán de evasión y tendencia al juego peligroso de los disfraces.⁴⁰

Pero no todo fue novela social en estos años, pues encontramos destacados autores, entre los que se encuentra Elena Soriano, que prefirieron reactualizar el realismo tradicional de la novela. Entre ellos podemos citar a aquellos que, ya conocidos en la década anterior, continuaron escribiendo en los años sucesivos en líneas que se alejaban del realismo social imperante. Éste es el caso de Gonzalo Torrente Ballester con su trilogía «Los Gozos y las Sombras», integrada por *El señor llega* (1957), *Donde da la vuelta el aire* (1960) y *La Pascua triste* (1962). Precisamente este alejamiento de la moda imperante en los años cincuenta junto con sus antecedentes políticos falangistas quizá pueda explicar la falta de éxito de este autor que, aunque su primera novela, *Javier Mariño*, apareció en 1943, no conocería el éxito rotundo hasta 1972 con *La saga/fuga de J. B.*⁴¹

Sin descartar completamente el contenido social sí destaca Juan Antonio Zunzúnegui en la década de los 50 por su apego a la tradición realista más clásica (Balzac, Dickens, Galdós...). Esta mezcla se pone de manifiesto claramente en *Esa oscura desbandada* (1952) o *La vida como es* (1954) en las que se plantea el eterno problema de la falta de amor en la humanidad incluso entre personas familiarmente unidas.

En la misma línea se inscribe José María Gironella y su polémica trilogía sobre la vida española de antes, durante y después de la guerra que comienza con *Los cipreses creen en Dios* (1953) y completan *Un millón de muertos* (1961), y *Ha estallado la paz* (1966). La intención del autor al comenzar esta serie fue expresada por el mismo en una entrevista:

⁴⁰ DE NORA, Eugenio G., *op. cit.*, pp. 298-293.

⁴¹ Leamos las interesantes palabras que, de la situación de Torrente Ballester, escribe Martínez Cachero: “ni siquiera el premio de la Fundación «Juan March», 1959, a *El señor llega*, ni la crítica favorable que fueron obteniendo los volúmenes de la serie «Los gozos y las sombras» (...) consiguieron destacar algo más el nombre de su autor, acaso porque éste procedía a contracorriente de la moda narrativa imperante. Otros dos títulos posteriores: *Don Juan* (1963) (...) y *Off-side* (1969), no conocieron mejor fortuna; seguía Torrente en lo suyo y padecía las consecuencias de su actitud: «En este país, donde el mérito mayor es escribir con los riñones, quien lo haga con la cabeza está perdido». La mala racha solamente se quebraría en 1972.” José María Martínez Cachero, *op. cit.*, p. 336.

La trilogie à laquelle je travaille depuis plusieurs années soit une réponse à Malraux, à Koestler, à Hemingway et même à Bernanos, que j'admire beaucoup, mais qui a accumulé les erreurs dans *Le Grands Cimetières sous la lune*. Tous donnent une vision fautive, incomplète et folklorique de mon pays. Tous ces romans commencent avec la guerre, alors qu'il faudrait expliquer comment s'est creusé cet abîme inflanchissable entre deux parties de la nation. Dans l'ouvrage à laquelle je travaille en ce moment, je voudrais présenter ce héros inconnu : l'Espagnol moderne.⁴²

Por supuesto, la aparición de estas tres novelas no fue indiferente a la opinión crítica. Así, Luis Emilio Calvo-Sotelo (en una serie de artículos publicados en el diario *Ya* entre abril y mayo de 1961) pone en entredicho la pretendida veracidad histórica de Gironella y su presunción de imparcialidad. Por su parte, Juan Luis Alborg (en *La Estafeta Literaria*, nº 217, 1961) arremetía contra los valores estéticos de *Un millón de muertos*. Pero, como escribe Martínez Cachero, no se puede negar la importancia de la empresa de Gironella, así como la nobleza de intención y habilidad narrativa puestas a su servicio.

Entre tanto, Sánchez Ferlosio, que se había elevado como uno de los mejores representantes del realismo social con *El Jarama* (1955), se dio a conocer con una novela sin precedentes dentro de la tónica dominante del medio siglo con el nombre de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*. Difícilmente clasificable, tal vez, podríamos decir con Eugenio G. de Nora que nos hallamos ante una "fantasía" o relato fantástico.

Vemos, pues, que podemos encontrar "fugas creativas" en el dominio del realismo social. Las aquí recogidas no son las únicas, ni muchísimo menos, pero sí nos han parecido las más representativas para cerrar un apartado dedicado a la labor creativa en la complicada realidad de la España del medio siglo⁴³.

⁴² MARTÍNEZ CACHERO, José María, *op. cit.*, p. 212. Estas palabras reproducidas por el estudioso fueron tomadas, según expresa la nota a pie de página número 116, de una entrevista realizada por Jeanine Delpech para *Les nouvelles littéraires*, París, 30-XI-1950, p. 1.

⁴³ Cuando Fernando Álvarez-Palacios le pregunta a Elena Soriano sobre las corrientes literarias que ella ha vivido, responde: "Yo tomo y uso siempre con cautela las denominaciones *novela social*, *realismo crítico*, *realismo mágico*, etc. Con frecuencia, se trata de simples etiquetas manejadas por los «modistas» literarios y, por ello, pasan fácilmente de moda. Casi nunca pueden aplicarse con exclusividad a las obras literarias verdaderamente grandes, que tienen todos esos caracteres y muchos más. Y por el contrario, con frecuencia, obras menores son calificadas con cualquiera de tales marchamos sin justificación objetiva y el consiguiente asombro del lector independiente y formado. Ahora, la moda es la «novela experimental», cuando en rigor ¿qué obra de arte auténtica no lo es? Sin embargo, es cierto que

1.3. LA ACTIVIDAD LITERARIA DE ELENA SORIANO: OBRA NARRATIVA Y ENSAYÍSTICA. *EL UROGALLO*.

Hemos revisado hasta aquí la formación intelectual de Elena Soriano y el contexto literario en el que desarrolló su labor literaria. Veamos en el último apartado de este capítulo en qué obras se concreta la actividad literaria de nuestra autora.

Su trayectoria comienza en 1951 con *Caza menor*, una novela editada por Saturnino Calleja en su colección «La Nave», muy prestigiosa en aquel momento. Nos encontramos ante una novela de más de cuatrocientas páginas difícilmente clasificables dentro de la narrativa del medio siglo. Quizá uno de los aspectos que más se ha destacado de esta obra, y no por ello deja de ser cierto, es su clara influencia realista, es más, no aventuraríamos nada si decimos que nos encontramos ante una narración claramente decimonónica. Ello, sin embargo, no resultó ser un escollo para que fuera magníficamente acogida en su momento y disfrutara de gran éxito de crítica. Algunas de las opiniones más favorables a la novela son las de María Alfaro que la considera como “una de las mejores que se han escrito durante estos últimos años en lengua castellana”⁴⁴ o Eugenio G. De Nora al calificarla como “primera novela excepcional”⁴⁵. Por su parte, Juan Luis Alborg tiene una opinión quizá menos favorable y optimista de esta obra primeriza:

Caza menor es casi una novela de costumbres. Lo es en gran parte por la morosa atención con que se describen los menudos y cotidianos hechos de la vida en la casona, por la rigurosa puntualidad

los escritores españoles se han lanzado últimamente a experimentar fórmulas –nuevas para nosotros, ya viejas en otras literaturas- y acaso esta búsqueda, tan confusa por el momento, nos lleve a valiosos hallazgos individuales, acaso a formar por primera vez una «escuela narrativa española», acaso, en fin, logre la emancipación del coloniaje intelectual que padecemos desde hace más de tres siglos. Ojalá...” «Novela y cultura española de postguerra (Entrevista con Fernando Álvarez-Palacios)», art. cit., pp. 98-99.

⁴⁴ ALFARO, María, «Una escritora española: Elena Soriano», *Cuadernos Americanos*, 17, 1959, p. 512.

⁴⁵ DE NORA, Eugenio G., *op. cit.*, p. 153.

con que se nos da cuenta de mil detalles innecesarios que, sin variar esencialmente, en tantos otros libros hemos visto descritos. Una vez más, hemos de denunciar esa herencia decimonónica que casi ninguno de nuestros escritores ha sabido sacudirse en sus primeras novelas.⁴⁶

La acción de la obra transcurre en una gran casa de campo donde vive una familia bien acomodada formada por un padre regente de un negocio maderero, una madre abúlica y aniñada y tres hijos bien diferentes entre sí que no parecen tener las suficientes dotes o inquietudes para continuar con la empresa del cabeza de familia. Son precisamente estos tres hijos los que llevan el peso argumental de la novela en tanto que vienen representados por tres personalidades absolutamente lejanas entre sí: Pascual, un exseminarista, frustrado intelectualmente, pedante y ambicioso, Andrés, el cazador empedernido dotado de belleza y de alegría pero también mujeriego y despreocupado y Emilio, tosco y primario, que dedica su vida al trabajo y a comer como una bestia de carga. El conflicto estalla cuando muere el cabeza de familia y Emilio se casa con una muchachita pueblerina, Ana, que inmediatamente atraerá la atención de los cuñados. El nudo sentimental que se entrelaza entre la joven esposa y los tres hermanos desembocará en la muerte de Ana cuando huía hacia casa de sus padres. A partir de este momento la desintegración de la “Casa Nueva”, como la llaman los criados, sobreviene de forma inexorable a lo que se une el estallido de la guerra civil. En resumen podemos decir que el foco argumental de la novela se centra en la lucha entre los tres hermanos como trasunto de lo que será la lucha cainita que vivirá nuestro país durante la guerra civil y con la que se cierra la narración⁴⁷.

⁴⁶ ALBORG, Juan Luis, «Elena Soriano», *Hora actual de la novela española*, Vol. 2, Madrid, Taurus, 1962, p. 353.

⁴⁷ Se da, en torno a esta novela, una cuestión controvertida y es el supuesto plagio que de ella parece ser que hizo Carlos Saura en su película *Ana y los lobos* (1972). Elena Soriano no ahorra amargas acusaciones para el cineasta en sucesivas entrevistas en las que se le pregunta por la cuestión. Así, le dice a Concha Alborg en «Conversación con Elena Soriano»: “La película de Saura, *Ana y los lobos*, es un plagio redomado de *Caza menor*; hasta en el nombre de Ana de la protagonista y usando frases enteras. Cuando apareció la película, antes de que muriera Franco, yo fui a la Sociedad de Autores y planteé el caso. El asesor jurídico me dio la razón. Es que Saura es muy buen director pero sin escrúpulos. Daniel Sueiro también tenía otra denuncia contra él, pero el poder de Saura es tan grande que nunca conseguí nada.” p. 124.

En otra entrevista realizada por Alicia Ramos, al preguntarle por la cuestión la estudiosa, Elena Soriano responde sin tapujos: “Se trata de un plagio descarado –no sé si atribuirle a Saura o a su guionista, Rafael Azcona, que era contertulio mío de café cuando se publicó la primera edición de dicha novela en 1951 y al que dediqué por entonces un ejemplar-, por supuesto perseguible jurídicamente en cuanto lo planteé ante la Sociedad de Autores; aunque allí mismo, al consultar hace tiempo, me advirtieron que Saura es un enemigo muy poderoso, que viene logrando anular otras frecuentes demandas

En 1955 verá la luz, o mejor dicho, “casi” verá la luz, la trilogía que Elena Soriano, quizá de forma precursora, denominó MUJER Y HOMBRE. Las tres novelas que integran este conjunto, *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea* no forman, en absoluto, una unidad argumental en tanto que las tres narraciones desarrollan historias completamente dispares entre sí. Sin embargo, como la propia autora reconoce, estas partes de un todo, se unen en una de las preocupaciones que harán a Elena Soriano una escritora peculiar en su tiempo, la preocupación de la mujer por “la pérdida de los atractivos femeninos y la imposibilidad de mantener encendida la llama de la pasión por parte del varón”⁴⁸. Dice nuestra autora:

Creo, con Nietzsche, que el ser humano es “voluntad de poder” y que la mujer, instintivamente, conoce cuál es su *poder* en una sociedad machista y judeocristiana como la española. Yo he querido presentar tres ejemplos de esta realidad de las relaciones de mujer y hombre, “a la española” y en una determinada época.⁴⁹

Esa fue su intención no conseguida, como todos sabemos, por obra de la censura que prohibió la impresión y circulación de la primera de las narraciones, *La playa de los locos*. La trama de esta novela es muy sencilla: una mujer que, veinte años después, vuelve al lugar donde conoció a su único amor, perdido por causa del estallido de la guerra civil, para intentar recuperar un pasado imposible. Lo realmente audaz de esta narración quizá sea su forma, una extensa carta imaginaria, que ella le escribe a su amado desaparecido bajo el encabezamiento de “Querido mío” y que, en realidad, sirve de soporte del monólogo interior en el que está cifrada la novela⁵⁰.

por plagios en sus películas, la mayoría “collages” realizados, desde luego, con un talento extraordinario. Debo decirle que en dos ocasiones me han entrevistado reporteros de dos diarios madrileños – concretamente, de «El País» y de «Pueblo»- con el honesto propósito de sacar este incalificable asunto a la luz pública, y que en ambos casos ha funcionado la “censura interior” de los periódicos y dichas entrevistas conmigo no se han publicado. Está bien claro que se quiere evitar el escándalo, para no dañar el prestigio de Saura y de Azcona, que tienen intereses e influencias muy importantes en el turbio mundo del cine... y la prensa.” Alicia Ramos, «Elena Soriano», *Literatura y confesión*, Madrid, Aracne, 1982, p. 54.

⁴⁸ Id., p. 49.

⁴⁹ Id., p. 58.

⁵⁰ Efectivamente, la novela presenta la forma de “carta de amor” según ha sido caracterizada por Celia Fernández Prieto: “Su rasgo dominante viene dado por el tipo de relación que vincula a remitente y destinatario, que requiere su representación textual como *sujetos enamorados* y *ausentes* uno del otro. En esta medida la carta de amor es inseparable del imaginario cultural que en cada momento histórico

La capacidad de introspección de la protagonista no tiene nada que ver, ni en calidad ni en intensidad, con la que presentaba la muchachita de *Caza menor* (aunque no podemos perder de vista que este personaje femenino, Ana, tiene más profundidad, si se quiere feminista, de la que hasta ahora le ha dado la crítica). Y es que no se puede negar el salto temático y estilístico que Elena Soriano ha dado en los cuatro años que distan desde la primera novela hasta la aparición de la trilogía. Nuestra autora abandona algunos de los rasgos más tediosos de la tradición realista decimonónica y compone una serie donde la mujer toma la palabra desde su perspectiva, aunque sea, como en este caso, para denunciar una situación de represión sexual a la que estuvo sometida en su juventud y que determinó y determina su frustrado presente.

Como ya habíamos apuntado anteriormente, la prohibición de *La playa de los locos*, no sólo truncó una trilogía que nunca llegó a tener la repercusión literaria que debiera haber tenido de haberse publicado en 1955, sino que acabó, al menos temporalmente, con la trayectoria creativa de una brillante escritora que hoy día debería estar incluida dentro del canon de las iniciadoras de la “escritura femenina” en las letras españolas.

Espejismos sitúa al lector, de nuevo, ante una mujer que atraviesa una profunda crisis existencial en tanto debe enfrentarse a una intervención quirúrgica. Como en la novela anterior, han transcurrido una serie de años, pero en este caso no de amarga separación e inevitable olvido, sino de rutina matrimonial. Otra vez nos sitúa Soriano ante una mujer que cree haber perdido los atractivos físicos que la hicieron digna de la atención constante de su marido, otra vez la comunicación entre ambos sexos se hace imposible, otra vez el pasado y el presente se entremezclan en un discurso donde el motivo de su título, espejismos, adquiere pleno significado.

Si el tiempo nos aparecía apretado en *La playa de los locos*, en *Espejismo*, el tiempo “real” de la acción transcurre en apenas unas horas, mientras que el tiempo “ficticio” de la rememoración se alarga en días incluso. Este abismo de diferencia entre el tiempo en el que transcurren los hechos (el traslado de la mujer al hospital, su ingreso y entrada-salida del quirófano) y el tiempo del recuerdo viene a acentuar otros de los aspectos más importantes de la novela y es la incomunicación entre ambos cónyuges. Una incomunicación que afecta a ambos pero que cada uno vive de diferente manera:

delinea el concepto del amor, sus estrategias retóricas, su repertorio de vocablos, metáforas, imágenes, o símbolos”. «Apuntes para una teoría de la carta de amor», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 5, septiembre de 2001, p. 20.

mientras Pedro, el marido, se evade de la situación anodina que vive su matrimonio en brazos de una jovencita, la esposa, Adela, emite unos sordos gritos de frustración, desengaño y tristeza que no dejan al lector indiferente. Si duras habían sido las palabras que la protagonista de la primera novela de la trilogía había utilizado para definirse a sí misma, más duras aún resultan las que ahora reproducimos de Adela y que resumen perfectamente la terrible situación en aquellos años de la “perfecta casada”:

¿Cómo decirte, a ti ni a nadie, sin parecer vulgar y ridícula, la simple y amarga verdad única: que me siento defraudada, traicionada, olvidada, derrotada, incomprendida? ¡Una mujer incomprendida! Ya salió la gran frase, que hace reír a todo el mundo, y dar la réplica consabida: “No te quejes, no tienes ningún derecho a sentirte infeliz. A pesar de todo, el mejor destino de una mujer es ser casada y vivir a la sombra de un hombre. Y el tuyo es trabajador, y te quiere y te respeta y te da un hogar cubierto de necesidades. Y, para colmo, tienes un hijo sano y hermoso... ¿Qué más quieres? No puedes pedir más...” Sí, ya lo sé, que es inútil y grotesco pedir más, porque no lo hay. Ya sé que mi matrimonio es eso que se llama un matrimonio normal y feliz y que mi vida es una vida normal y cumplida de mujer, y que mi única perspectiva es el ser matrona honesta que debe abandonarse a la fealdad, a la sequedad o a las grasas, a los trajes serios, a la repostería, a las labores y a las prácticas devotas... Y aceptar mi destino. Pero, ¿es pecado que me parezca demasiado duro e injusto?⁵¹ (p. 122)

Coincidimos con Juan Luis Alborg en que la narradora, por boca de la protagonista, hace una cruda, pero no por ello menos cierta, disección de la intimidad femenina en una etapa muy determinada de la vida y un momento histórico igualmente muy concreto. De hecho, quizás esta segunda narración resulte más estremecedora que la primera en tanto que en *La playa de los locos* asistimos a un momento de plenitud amorosa e ilusionante que, aún no llegando a consumarse, puede llegar a resultar reconfortante y tierno para el lector. En *Espejismos*, Elena Soriano no consiente tregua alguna porque no nos permite vislumbrar apenas la etapa de felicidad matrimonial. De lleno, la narradora nos introduce en el desencanto, en la desidia, ya desde la propia cita

⁵¹ La edición de *Espejismos* que manejamos es la incluida en la edición de la trilogía Mujer y hombre llevada a cabo por Plaza y Janés en 1986.

que encabeza la novela: “Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo y tome su cruz y sígame” (p. 99).

*Medea*⁵² viene a representar mejor que ninguna dentro de la trilogía, la lucha entre los sexos: no ya mujer y hombre sino más bien mujer contra hombre, utilizando palabras de Concha Alborg. Como su propio título nos hace intuir, Elena Soriano reelabora el antiguo mito⁵³ en una pareja de luchadores víctimas de la postguerra española en el exilio argentino: Daniela Valle y Miguel Dargelos.

Daniela representa a la Medea del siglo XX, una bella actriz cuya carrera se agosta y que está dispuesta a todo por mantener el amor de Miguel, el moderno Jasón, que la desprecia a pesar de haber llegado a una inigualable posición política gracias a ella. En su lugar, nuestro protagonista ha decidido colocar a una jovencita, mucho más acomodaticia que su esposa. Frente a la narradora de *La playa de los locos* y a Adela de *Espejismos*, Daniela es una mujer arrebatadora, llena de fuerza, de vitalidad y de inconformismo, luchadora hasta la extenuación y con escasos escrúpulos si de defender a Miguel se trata. Por el contrario, el actual Jasón se caracteriza por una frialdad a prueba de bombas y por su desprecio a las mujeres a las que considera inferiores.

Quizá, de la trilogía completa, sea la novela menos valorada y, también, menos estudiada. Así, Juan Luis Alborg considera que, desde el punto de vista constructivo,

⁵² Con relación al título de la novela la autora introduce en la edición que manejamos una advertencia que consideramos interesante y, por lo tanto, la transcribimos textualmente: “Al publicarse esta obra en 1955, llevaba el título de *Medea 55*, referencia cronológica innecesaria, a juicio de numerosos críticos y lectores. Reconocido el error por la autora –ya que el mito de Medea es intemporal– y conservando el texto íntegro, sin variante alguna, ha suprimido definitivamente la cifra 55 en todas las subsiguientes ediciones.” (p. 189).

La edición de *Medea* que utilizamos y de la que sacaremos todas las citas es la incluida en la trilogía *Mujer y hombre* editada por Plaza y Janés en 1986.

⁵³ Entre los diferentes elementos que han venido caracterizando el discurso femenino encontramos el tema del mito clásico desde una perspectiva absolutamente subversiva en relación al tradicional tratamiento que el sistema patriarcal ha dado a estas constantes temáticas de la literatura universal. Así, tanto en poesía como en novela encontramos en muchas ocasiones una actitud distanciadora, irónica y trágica en la voz femenina que denuncia el papel al que ha estado relegada desde la Antigüedad. Los versos de Teresa Ortiz sobre el mito de Penélope son muy ilustrativos de esta posición de la que hablamos: “Tal como prometió ha vuelto el rey de Ítaca. / Ha sido un largo viaje. / Por ti desafié la ira de los dioses. / (...) / Y aunque rogué a los dioses no ver esta mañana / de nada me ha servido. / (...) / Mas Ítaca eras tú, mi prudente Penélope / que guardaste mi casa, defendiste mi hacienda. / (...) / Al igual que esta tierra he sido sólo un sueño. / Demoré cuanto pude tu estancia lejos de ella. / Yo fui Circe, Nausícaa... Ítaca no existió. / Tu vuelta me condena al reino de las sombras. / Muertos los pretendientes ya todo es como antes. / (...) / ¿Los pretendientes, dices?... Soy demasiado vieja. / Casi no te recuerdo y nunca esperé a un héroe. / Sí, mi nombre es Penélope.” Estos versos han sido tomados de la antología de poesía escrita por mujeres elaborada por Manuel Francisco Reina bajo el título *Mujeres de carne y verso*, Madrid, La esfera de los libros, 2002, p. 301.

Medea supone un claro retroceso respecto a las otras dos novelas que conforman Mujer y hombre:

Diríase un planteamiento teatral a base de tres actos, y teatral es, en efecto, la forma de su desarrollo. Los mismos antecedentes del problema se nos dan en la entrevista de las dos mujeres a lo largo de una conversación forzada que recuerda demasiado a esos recursos teatrales en que unos personajes sacan a cuento las cosas que el espectador necesita saber, pero que es inverosímil que se repitan entre ellos.

(...) La novelista esta vez ha colocado ante sí a sus héroes, pero les ha seguido prestando la voz; y con este regalo han perdido ambos. La escritora, que cuando explica por su cuenta es precisa, profunda, sugerente, cálida y humana, pierde su pulso cuando se queda de espectadora.⁵⁴

Sin embargo, no todas las opiniones son tan poco halagüeñas con esta obra como demuestran las palabras que Concha Alborg, de forma muy somera, le dedica a *Medea* en la «Introducción» que la estudiosa escribe para su edición de *Caza menor*. Decidida a revalorizar la trilogía (en la introducción a la que hemos aludido, titula sus palabras dedicadas las tres obras *Una revaloración de la trilogía «Mujer y hombre»*) Alborg no ahorra elogios para *Medea* y escribe

El mensaje feminista que se desprende de la trilogía es evidente: mientras que existan las desigualdades en una sociedad como la de la posguerra española, o en cualquier otra –ejemplificado por la alusión clásica de *Medea*- no podrá haber verdadera comunicación y comprensión entre las mujeres y los hombres.⁵⁵

La censura de *La playa de los locos* truncó, como habíamos dicho anteriormente, las aspiraciones literarias de Elena Soriano y la sumió en un silencio creativo del que no saldría hasta la aparición de *Testimonio materno* en 1985. No obstante, estos treinta años en los que nuestra autora no publica nada de creación (lo cual no significaba que

⁵⁴ ALBORG, Juan Luis, cap. cit., pp. 367-368.

⁵⁵ ALBORG, Concha, «Introducción» a *Caza menor*, cit., p. 33.

no estuviera escribiendo) son muy fructíferos en la trayectoria crítica e intelectual de Soriano. Nos estamos refiriendo, sin duda, a la revista *El Urogallo*, creada, dirigida y financiada por ella misma desde 1969 a 1976. De dónde surgió esta idea y cómo se puso en marcha habla la propia Elena a Alicia Ramos:

Nació de uno de mis impulsos románticos –todavía, muy de tarde en tarde, tengo alguno, que siempre se rompe las alas contra mi mala suerte- y con el deseo de hacer en España una *revisión libre de conceptos*, recogiendo muestras de la literatura de todos los géneros y de todos los escritores del mundo, sin más limitación que la calidad y la representatividad de los autores, dando paso franco a los jóvenes, incluso a los inéditos. Estuve varios años rumiando la idea de tal *revista*, en el sentido genuino de esta palabra; incluso con su formato y su título, simbólico de total libertad e independencia. Me decidí a solicitar la autorización obligada, en cuanto se abrieron un poco las puertas a la libertad de expresión con la Ley de Imprenta llamada “de Fraga”, pero tardé en conseguirla más de dos años, en el momento que dicho ministro franquista, al ser cesado, ordenó la aprobación en bloque de numerosos expedientes relegados.⁵⁶

Durante sus casi siete años de vida, *El Urogallo* se convirtió, probablemente, en una de las más completas y comprometidas revistas de la segunda mitad del siglo XX. Basta revisar su lista de colaboradores para darse cuenta del trabajo exhaustivo que tuvo que realizar Elena Soriano y de la importancia que, en los círculos intelectuales más prestigiosos, tenía la revista⁵⁷. De las pretensiones de esta publicación periódica da

⁵⁶ RAMOS, Alicia, cap. cit., pp. 52-53.

⁵⁷ De la importancia que la revista *El Urogallo* alcanzó en su momento nos da cuenta unas palabras pronunciadas por Aida Cartagena en una entrevista que ella le realiza a Elena Soriano con motivo del tercer aniversario de la revista: “Quise entrevistarla porque está realizando una labor extraordinaria que beneficia tanto a los intelectuales formados que sólo tienen un idioma, como a los nuevos. *EL UROGALLO* viene a ser para mí como fue *SUR* en la Argentina durante veinticinco años: su directora, Victoria Ocampo, es una mujer de toda la América. Por ella, sabíamos los de mi generación lo que pasaba en la literatura europea. Ella tenía una formación por su educación en Francia e Inglaterra y nos ponía en las manos, con *SUR*, traducciones magníficas. Pero sin descuidar lo mejor hispanoamericano. Pienso, al leer *EL UROGALLO*, por su internacionalidad y depurada selección, que es usted la gran Victoria Ocampo de la literatura de España. Créame, sinceramente creo que *EL UROGALLO* llena plenamente la misión con la que se expresa y define en la leyenda que acompaña a la imagen del pájaro que lleva en contraportada cada número.” «En la casa del *El Urogallo* (Entrevista de Aida Cartagena con Elena Soriano)», art. cit., p. 123.

buena cuenta la leyenda que acompaña a la imagen del pájaro que lleva en la contraportada cada número: “El urogallo es ave rara de la fauna septentrional, que vive solitario y libre en algunos bosques umbrosos de occidente. No vuela alto ni luce plumaje de vistosos colores ni su canto es pertinaz, agudo, dulce o halagüeño a los oídos, como el de tantos pájaros triunfales: más bien es un canto áspero y grave, brotado de su ser únicamente por amoroso celo y que al delatar su presencia a los cazadores, puede hacerle morir. Consciente del mismo riesgo *El Urogallo* literario sólo canta por celo intelectual”.

Entre sus páginas, los lectores ávidos de aquellos años pudieron descubrir poemas inéditos de Pablo Neruda, *Los padres* de Juan Benet, *Historias fingidas y verdaderas* de Blas de Otero, *Sé com és blanc d’alta neu* de Salvador Espriu, *Sucesos de jardín* de Jorge Guillén, *Canto de inocencia* José Ángel Valente, *Demiurgia verbal* de E. M. Cioran, *El hijo* de Francisco Ayala, *Stravinsky* de Óscar Esplá, *El mundo visto al telescopio* de Philippe Sollers, *¿Cómo es posible no escribir?* de Marguerite Duras, *Genovés* de Rafael Alberti, *Meditación ante un retrato* de José Hierro, *Angelitos negros* de Francisco Umbral y magníficas colaboraciones de Ernesto Sábato o Mario Vargas Llosa⁵⁸.

La desaparición de *El Urogallo* vino determinada por muchos factores, como la propia autora ha reconocido en numerosas ocasiones. En primer lugar, y como a tantas otras revistas les sucedió, su muerte fue producto de un agotamiento económico y moral: económico porque Elena Soriano fue, en solitario, la que financió la publicación durante los casi siete años de su existencia; y moral, porque a su vez ella era la fundadora, editora, directora y redactora. Como la propia Soriano reconoce “calculé mal y perdí mi dinero y mi tiempo personal, hasta que mis resistencias se agotaron”⁵⁹.

Tampoco podemos pasar por alto una penosísima circunstancia vital que aceleró, asimismo, la desaparición de *El Urogallo*: los terribles problemas personales de su hijo Juanjo que provocaron la trágica muerte del mismo en 1977. La desaparición del único vástago varón de nuestra autora, además, trajo una magnífica y terrible consecuencia literaria para nuestra autora: *Testimonio materno*.

Esta entrevista fue publicada por primera vez en *El Listín Diario*, Santo Domingo, República Dominicana, 21 de octubre de 1972.

⁵⁸ Todas estas colaboraciones que hemos citados han sido extraídas de la «Antología de textos de *El Urogallo*» que la revista *República de las letras* recoge en su número 73.

⁵⁹ RAMOS, Alicia, cap. cit., p. 53.

Terriblemente lúcidas son las 600 páginas que conforman este libro que, en ocasiones, ha resultado difícil de encuadrar desde el punto de vista genérico y estructural. Desde el punto de vista genérico, porque son muy confusas las fronteras que permiten establecer si nos encontramos ante una obra autobiográfica donde Elena Soriano narra su experiencia de la maternidad o ante una obra biográfica de la trayectoria vital de Juan José Arnedo Soriano, a lo tendríamos que añadir ese ir y venir de la autora entre la narración y el ensayo⁶⁰. Desde el punto de vista estructural porque, como la propia Soriano indica:

Los hechos, excepto el primer capítulo, están referidos por orden cronológico, pero no de manera continuada, sino con incrustaciones constantes de fragmentos escritos por mí en distintos momentos de los siete años posteriores a la muerte de mi hijo. Como estas incrustaciones no están hechas por orden cronológico, la estructura del libro me resultó dificultosa, ya que estas reflexiones, noticias, estudios, desahogos sentimentales, protestas, imprecaciones, conjeturas, etc., están incluidas con referencia al hecho que se cuenta en aquel momento, aunque las reflexiones tengan fechas diferentes y algunas ni tengan fecha. Esto, literalmente, técnicamente, da al libro cierta originalidad, pero quizá constituya también una molestia para el lector.⁶¹

Pero de lo que no cabe duda es que lo que caracteriza *Testimonio materno* es el dolor. Esta extensa obra apareció casi ocho años después de la muerte de Juanjo en un trágico accidente de tráfico y supuso un éxito editorial que la autora, sin duda alguna, no

⁶⁰ Los problemas genéricos que plantea la autobiografía serán tratados en el capítulo dedicado a tal género en esta tesis. No obstante no queremos dejar de citar unas reflexiones sobre las dificultades que el gran especialista Philippe Lejeune encontró para definir la autobiografía: “¿Es posible definir la autobiografía? (...) Al hacerlo, me he tropezado en mi camino con las discusiones clásicas que siempre suscita el género autobiográfico: relaciones entre la biografía y la autobiografía, relaciones entre la novela y la autobiografía. Problemas irritantes por la repetición de los argumentos, por la zona difusa que rodea el vocabulario empleado, y por la confusión de problemáticas procedentes de campos sin posible comunicación entre ellos.”

Estas palabras de Lejeune han sido tomadas de la traducción que Ángel G. Loureiro llevó a cabo del primer capítulo del libro del estudioso francés *Le pacte autobiographique* (Paris, Seuil, 1975, pp. 13-46) y publicó en *Suplementos Anthropos*, nº 29, Diciembre, 1991, p. 47.

⁶¹ «Encuentro con Elena Soriano (Entrevista con Antonio Núñez)», *Literatura y Vida. III. Ensayos...op. cit.*, p. 213.

Esta entrevista apareció por primera vez en la revista *Ínsula*, junio 1986.

había conocido con anterioridad y es que, como escribe Ana María Fagundo, el relato que se hace de la vida del hijo no es algo relativo solamente a ella ni a la familia sino que es algo que nos atañe a todos porque al hablar de Juanjo y de sus terribles circunstancias, Elena Soriano está retratando toda una época y toda una juventud atenazada por la amenaza de la droga.

Consideramos que pocas veces una trágica muerte vital ha traído como consecuencia una resurrección literaria tan notable. Tras la aparición de *Testimonio materno*, nuestra autora reunió en un solo volumen una colección de relatos escritos en muy diferentes momentos de su vida y así lo expresa el título de dicha colección, *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora* (Barcelona, Plaza y Janés, 1989)⁶².

Estructurada cronológicamente, abarca exactamente cuarenta años de creación cuentística de esta autora, desde 1949 con «El perfume» a 1989 con «El vídeo perfecto». Los llamados “Cuentos de antes” fueron escritos entre 1949 y 1958 y son cinco narraciones de extensión breve a excepción de la última «El testigo falso». Seis son los “Cuentos de ahora”, redactados entre 1986 y 1989, de mayor extensión, en general, y que muestran respecto a los anteriores, aparte de la obvia desigualdad de tiempo histórico en que están emplazados, una nueva concepción del personaje femenino. Con relación a la cuestión de cómo nace la idea de reunir relatos de distintas épocas en un solo volumen Elena Soriano responde:

Obedece a mi temperamento de escritora testimonial de mi país, no soy historicista porque veo falsificar la historia ante mis ojos por el poder constantemente, tampoco futurista, porque los profetas engañan; simplemente trato de testimoniar sobre mi tiempo, y pensé que ya que había dado una visión de mi tiempo y de mi vida personal en *Testimonio materno*, era cuestión de presentar una cosa distinta al público para que no me encasillaran como una mujer que sólo escribe sobre la droga o sobre la juventud. Se trata de publicar una serie de historias imaginarias que den una visión de la pequeña vida española.⁶³

⁶² En 1996 aparecerá una nueva edición de cuentos de Elena Soriano bajo el título *Tres sueños y otros cuentos* (Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996), y que sólo añadirá estos “tres sueños” a los relatos ya aparecidos en 1989.

⁶³ HERNÁNDEZ, Esteban, «La pasión inútil. (Entrevista con Elena Soriano)», *El Urogallo*, nº 42, noviembre 1989, p. 80.

Los deseos de Elena Soriano se vieron cumplidos porque esta colección de relatos amplió nuestras miras de lectores sobre la gran capacidad creadora de la autora⁶⁴. Pero si algo completa la panorámica general de la actividad intelectual de nuestra autora fue la aparición de los tres volúmenes de *Literatura y Vida* donde se recogen, entre otras cosas, los magníficos ensayos que Elena Soriano escribió y publicó desde los años cincuenta.

El primer volumen, aparecido en 1992, está compuesto por 25 ensayos en los que la autora analiza, con una aguda visión profética, no sólo aspectos literarios que van desde «La angustia en la novela moderna» hasta uno de sus temas predilectos «El donjuanismo femenino», sino también aspectos de orden filosófico, e incluso social, en «*Bacchus*, de Cocteau» o «La culpa de André Gide». Y es que como Carlos Gurméndez escribe en el prólogo a este primer volumen de *Literatura y vida*:

Elena Soriano en estos ensayos es como una adivina angélica, pues saca a la luz los demonios ocultos de la existencia, y señala tendencias, a veces nocivas o trágicas, del mundo contemporáneo. No es la soñadora que podría parecer entonces, es una científica social que nos previene contra las situaciones futuras, al verlas emerger de las corrientes enrevesadas de la Historia.⁶⁵

El segundo volumen de esta colección se sitúa, temáticamente, en la misma línea que el anterior, como no podía ser de otro modo, no obstante presenta una estructuración diferente y, quizá, más correcta. *Literatura y Vida. II. Defensa de la literatura y otros ensayos* está dividido en cuatro secciones perfectamente delimitadas y que muestran a la perfección las principales preocupaciones literarias y no tanto de nuestra autora. El apartado I incluye exclusivamente «Defensa de la literatura. Apuntes para un ensayo interminable». En concreto doce “apuntes” que nuestra autora fue

⁶⁴ A pesar de la calidad de los relatos que conforman *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora* resulta extremadamente difícil encontrar a nuestra autora incluida en alguna de las antologías del cuento contemporáneo que tanto están proliferando en los últimos años como la de Ángeles Encinar y Anthony Percival, *Cuento español contemporáneo* de 1993 o la de José María Merino, *Cien años de cuentos: 1898-1998*, de 1998.

⁶⁵ GURMÉNDEZ, Carlos, «Prólogo. Profecía y Utopía», *Literatura y Vida. I. Artículos y ensayos breves*, Barcelona, Anthropos, 1992, pp. 7-8.

publicando en doce números diferentes de *El Urogallo*, revista que, como ya sabemos, ella misma dirigía.

La sección II, bajo el título «Práctica de la literatura» recoge tres trabajos editados o pronunciados en conferencias en torno al cuento y las revistas literarias y que vienen a completar la panorámica literaria del apartado I. En tercer lugar nos encontramos con un capítulo muy interesante y bajo el sugerente título de «La mujer». Entre los ensayos recogidos en esta sección, destacan, a nuestro entender, aquellos dedicados a figuras femeninas que han supuesto un paso adelante en la creación literaria escrita por mujeres. Tal es el caso de «La personalidad de Concepción Arenal. Una adelantada para su tiempo» o «Escritoras de “los cincuenta”»

El volumen se cierra con una «Miscelánea» que recoge, en palabras de Carlos Gurméndez “artículos sobre temas incidentales y distintos, aunque siempre relacionados entre sí y con los tratados en las secciones anteriores, por el común denominador del libre pensamiento crítico de la autora”⁶⁶.

Quizá el tercer ejemplar de esta trilogía de ensayos, artículos y conferencias sea el más heterogéneo pero no por ello menos interesante. Al igual que en el segundo volumen, encontramos que éste está dividido en diferentes secciones donde la capacidad crítica y visionaria de Elena Soriano quizá alcanza su máxima expresión probablemente porque los escritos de este tercer volumen están repletos de una subjetividad y apasionamiento impulsado por las propias vivencias de la autora. Dichas vivencias se ponen de manifiesto en secciones como «La censura» donde da cuenta del truncamiento que sufrió su trilogía por la prohibición de *La playa de los locos* o en «La cuestión palpitante» en las que alcanza un protagonismo relevante los problemas de la juventud actual y su relación con el mundo de las drogas: es más, Elena Soriano abre esta sección con la «Explicación necesaria (Prólogo del libro *Testimonio materno*⁶⁷)».

Por otra parte, en este volumen se incluyen algunas entrevistas que le realizaron a la autora donde se pueden descubrir infinitas actitudes no sólo literarias sino también éticas que rigieron su trayectoria literaria y vital.

⁶⁶ GURMÉNDEZ, Carlos, «Presentación» a *Literatura y Vida. II. Defensa de la literatura y otros ensayos*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 8.

⁶⁷ Estas cuestiones que tanto preocuparon a Elena Soriano y de las que da buena muestra literaria en *Testimonio materno* encajan perfectamente con uno de los temas que caracteriza el discurso femenino: la maternidad y la llamada “ética del cuidado”. Vid. Victoria Sau, *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*, Barcelona, Icaria, 1995.

**CAPÍTULO II: LA NOVELA DE
ELENA SORIANO**

2.1. INTRODUCCIÓN

Antes de introducirnos de lleno en el análisis de la obra novelística de Elena Soriano hemos considerado necesario establecer, en esta breve introducción, las bases teóricas de las que vamos a partir para adentrarnos en el universo novelesco de nuestra autora de interés porque, como escribe Ricardo Senabre en «Un género de aluvión», “de todas las modalidades literarias que convencionalmente denominamos «géneros», la novela es la forma que ofrece contornos más borrosos.”⁶⁸

En primer lugar, para el análisis de la obra de Elena Soriano, se partirá de planteamientos epistemológicos de naturaleza narratológica. Como es pertinente dentro de la Teoría de la Literatura, lo que nos interesa es el discurso literario. Se analizará, pues, la historia como una cadena de sucesos donde se insertan personajes, escenarios, acciones y acontecimientos, y el discurso como una estructura de expresión a través de la cual se comunica un sentido. Pero no podemos perder de vista que ambas entidades: historia y discurso, no aparecen como dos sistemas aislados entre sí, más bien todo lo contrario, los consideraremos, como ya señaló Chatman, como dos realidades

⁶⁸ SENABRE, Ricardo, «Un género de aluvión», *Metáfora y novela*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2005, p. 9.

interrelacionadas en tanto haya elementos de la narración que aparecen en ambos planos. Por ejemplo:

De los sucesos de una historia se ha dicho tradicionalmente que constituyen una ordenación llamada «trama». Aristóteles definió la trama (*mitos*) como la «disposición de los incidentes». La teoría narrativa estructuralista mantiene que esta disposición es precisamente la operación que realiza el discurso. Los sucesos de una historia son transformados en una trama por el discurso.⁶⁹

Como de todos es conocido, fue el Formalismo Ruso quien, partiendo de la Poética de Aristóteles, se aventuró a fijar un modelo de análisis narrativo orientado hacia las formas del relato. Su objetivo era aislar los procedimientos por medio de los cuales un conjunto de elementos constituyen una estructura narrativa o dicho en palabras de Jakobson, buscaban descifrar aquello que marcaba la *literariedad* de un texto, es decir “lo que hace de una obra dada una obra literaria”⁷⁰. Así, tal y como recoge Garrido Domínguez⁷¹ en *El texto narrativo*, los formalistas rusos, se interesaron preferentemente no sólo por el origen de la novela en tanto género sino también por la estructura de la narración. De esta manera el concepto de “función” acuñado por Propp⁷² en 1928 se llegará a convertir en una pieza clave de los posteriores estudios narratológicos, y es que no podemos perder de vista que las teorías de los formalistas rusos no fueron conocidas y difundidas en Occidente hasta la segunda mitad del siglo XX gracias a la labor de rescate llevada a cabo por el neo-formalismo francés. Así escribe Claude Bremond respecto a Propp:

Le nom de Propp commence à n’être plus tout à fait inconnu en France. La traduction américaine de son ouvrage sur la *Morphologie du conte populaire russe*, l’article de C. Lévi-Strauss sur

⁶⁹ CHATMAN, Seymour, *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, versión española, notas y bibliografía Santiago Gubern Garriga-Nogués, Madrid, Taurus, 1990, p. 45.

⁷⁰ JAKOBSON, Roman, «Nouvelle poésie russe», *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973, p. 46.

⁷¹ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁷² PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1971.

la *Structure et la Forme*, les mentions et les cours de divers chercheurs ont attiré l'attention sur une œuvre qui, faute sans doute d'un climat favorable, n'eut pas en son temps, ni surtout en son pays, le retentissement qu'elle méritait.⁷³

Fueron los miembros más sobresalientes del Estructuralismo francés quienes acogieron como válido el proyecto de los formalistas rusos y lo utilizaron para implantar el paradigma semiótico⁷⁴ en el campo de los estudios sobre el relato. Del mismo modo que los investigadores del este de Europa partieron de las reflexiones aristotélicas sobre el relato para la elaboración de su propia teoría de la construcción del discurso narrativo, las aportaciones de investigadores como Claude Bremond, Kate Hamburger o Gérard Genette no están exentas de la huella del filósofo griego⁷⁵.

La escuela francesa pretendía elaborar modelos descriptivos que fueran válidos de forma general. Más allá de las creaciones singulares, los narratólogos se interesaron más por el sistema narrativo en su intento de construir una gramática del texto que diera cuenta de todos los relatos: una *Narratología*. Así lo resume Todorov:

Estudiar la «literariedad» y no la literatura: ésta es la fórmula que, hará pronto cincuenta años, señaló la aparición de la primera tendencia moderna en los estudios literarios: el Formalismo ruso. Esta frase de Jakobson pretende redefinir el objeto de la investigación; no

⁷³ BREMOND, Claude, «Le message narratif», *Communications*, n° 4, 1964, p. 4.

⁷⁴ Un ejemplo magnífico de la implantación del paradigma semiótico en el campo de los estudios sobre el relato nos lo dan las palabras de Bremond en el inicio de su artículo «La lógica de los posibles narrativos»:

“El estudio semiológico del relato puede ser dividido en dos sectores: por una parte, el análisis de las técnicas de narración y, por otra, la investigación de las leyes que rigen el universo narrado. Estas leyes mismas derivan de dos niveles de organización: a) reflejan las exigencias lógicas de toda serie de acontecimientos ordenada en forma de relato debe de respetar so pena de ser ininteligible; b) agregan a estas exigencias válidas para todo relato, las convenciones de su universo particular, característico de una cultura, de una época, de un género literario, del estilo de un narrador y, en última instancia, del relato mismo.” Claude Bremond, «La lógica de los posibles narrativos», *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 87.

⁷⁵ Esta huella aristotélica de la que hablamos se puede rastrear en la definición de relato que incluye el lúcido estudio de Claude Bremond citado en la nota inmediatamente anterior a ésta; las consideraciones de Kate Hamburger (*Logique des genres littéraires*) al afirmar que a partir de la definición aristotélica del arte como mimesis de acciones se concluye que los únicos géneros literarios son el drama y el relato en tercera persona en tanto que sólo ellos se ajustan a las exigencias de verosimilitud y constituyen formas de ficción en el total sentido de la palabra o la división de Genette de dos tipos de relatos: relato de hechos y relato de palabras incluida en *Figuras III*.

obstante, uno se ha engañado bastante tiempo sobre su verdadera significación, pues no apunta a sustituir el enfoque trascendente (psicológico, sociológico o filosófico) que reinaba hasta entonces por un estudio inmanente; en ningún caso uno se limita a la descripción de una obra, la que por otra parte no podía ser el objetivo de una ciencia (y, por cierto, aquí se trata de una ciencia). Sería más justo decir que, en lugar de proyectar la obra sobre otro tipo de discurso se la proyecta aquí sobre el discurso literario. Se estudia, no la obra, sino las virtualidades del discurso literario que la han hecho posible; es así como los estudios literarios podrán llegar a ser una ciencia de la literatura.⁷⁶

Y Roland Barthes:

¿Cómo oponer la novela a la novela corta, el cuento al mito, el drama a la tragedia (se lo ha hecho mil veces) sin referirnos a un modelo común? [...] Para limitarnos al periodo actual, los formalistas rusos, Propp, Lévi-Strauss nos han enseñando a distinguir el siguiente dilema: o bien el relato es una simple repetición fatigosa de acontecimientos, en cuyo caso sólo se puede hablar de ellos remitiéndose al arte, al talento o al genio relator [...] o bien posee en común con otros relatos una estructura accesible al análisis [...] nadie puede combinar (producir) un relato, sin referirse a un sistema implícito de unidades y de reglas.⁷⁷

⁷⁶ TODOROV, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural...*, *op. cit.*, p. 155.

Precisamente de esta teoría que defiende Todorov se desprenden sus palabras introductorias a la *Gramática del Decameron*:

“Podríamos preguntarnos también: ¿se trata aquí de una gramática de la narración, es decir, de todos los relatos, o solamente del *Decameron*? Desgraciadamente el estado actual de nuestros conocimientos no nos permite dar una respuesta simple. Nos hemos esforzado, a lo largo de este trabajo, en llegar al más elevado nivel de abstracción; en apuntar, por tanto, a la estructura del relato en general y no a la de un libro. De momento es imposible decir hasta que punto la estructura puesta de relieve aquí es universal o, por el contrario, propia solamente del *Decameron*; para ello sería necesario analizar, en una perspectiva semejante, no todos los relatos, pero sí muchos de épocas, países, géneros y autores diferentes. Es posible que no hayamos encontrado en esta colección de cuentos más que una parte de las categorías propias de la gramática de la narración.” Tzvetan Todorov, *Gramática del Decameron*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973, pp.21-22.

⁷⁷ BARTHES, Roland, «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

Sin embargo, aunque partamos de los presupuestos narratológicos, el análisis de la obra narrativa de Elena Soriano se llevará a cabo superando la concepción estructuralista de tipo inmanente. Hablamos de superación, porque, como ya han señalado algunas teorías, es cuestionable el concepto de “literariedad”⁷⁸ y la exclusividad del método para dirimir el estatuto literario de un texto. Alguna de estas teorías fue posterior a los años sesenta como la Pragmática literaria, y otras, como la producción teórica de Bajtin, son cronológicamente muy tempranas (años 30 y 40), pero recuperadas tardíamente coincidiendo con los años setenta. Y es que ya Todorov percibió a finales de los años 30 esta limitación del método estructuralista para el análisis de los textos literarios. Así, propuso en «Literatura y significación», estableciendo las bases de lo que años después sería la Pragmática literaria, la posibilidad de estudiar la narración “como un proceso de enunciación”⁷⁹. La enunciación⁸⁰ supone el acto de usar la lengua para emitir un mensaje en un contexto determinado. En ese acto existen marcas que hablan de la posición del emisor frente al receptor, al contexto espacio-temporal y al contenido del enunciado. De esta manera el estudio de las obras literarias ha virado hacia la búsqueda de los rastros de la enunciación dentro del texto y las relaciones supra textuales que se establecen entre el emisor y los receptores.

La teoría que se conoce con el nombre de “Pragmática literaria” vino a cuestionar, recogiendo ideas⁸¹ de muy diferente origen, la idoneidad del concepto de *lengua literaria* como un elemento aislado y objetivable que pueda definir por sí sólo y ciñéndose exclusivamente al texto en qué consiste “lo literario”. Así pues, la Pragmática

⁷⁸ Vid. WEINRICH, Harald, «Al principio era la narración», *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 99-114.

⁷⁹ TODOROV, Tzvetan, «Literatura y significación», *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971, p. 99.

⁸⁰ Vid. BENVENISTE, Émile, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, México, Siglo XXI, 1981, p. 83.

⁸¹ Esta teoría parte, por un lado, de Wittgenstein en tanto que fue él quien, en 1953 (*Investigaciones filosóficas*) planteó la concepción del significado como un valor de uso en el contexto de situación de habla. Por otro lado Charles Morris había insistido en la necesidad de estudiar las relaciones que con el signo mantienen emisor y receptor. A esto tenemos que añadir la creación de una nueva unidad de análisis, superadora de la frase, que fue el texto por parte de las llamadas “poéticas textuales” y que trajo consigo la obligación de analizar el contexto de producción y de recepción de ese texto. Y, por último, no podemos olvidar, el uso de un concepto clave dentro de la Pragmática, el concepto de “acto de habla” (*speech act*) de Austin y Searle y que hizo centrar el estudio de lo literario en la cuestión de qué tipo de acto de habla realiza el autor de un texto literario.

prefirió hablar de un uso literario del lenguaje o una comunicación literaria porque concebía el hecho literario no como una estructura verbal diferente de las demás sino como una comunicación social diferenciada⁸² que puede verse representada por el siguiente cuadro:



Precisamente a partir de la consideración del hecho literario como un proceso de comunicación se explica en palabras de Iser la intervención de la obra en el mundo, en las estructuras sociales dominantes y en la literatura anterior⁸³. Desde esta perspectiva se justifica la importancia del efecto de la censura en la producción de nuestra autora y las razones que llevaron a prohibir la impresión y difusión de *La playa de los locos*.

Por otra parte, no vamos a obviar en nuestro análisis la incalculable aportación teórica de Bajtin con sus conceptos de dialogía e intertextualidad. La obra de Elena Soriano nos presenta una pluralidad de voces que dialogan entre sí y numerosos elementos temáticos y formales de la tradición literaria (el título de la tercera novela de la trilogía ya mencionada *Medea* es un claro ejemplo) que debemos considerar a la luz de las reflexiones teóricas del crítico que cifró el género novela como un universo plurilingüe donde se establece un diálogo de voces que remiten a un momento histórico y a un situación social.

Por otro lado vamos a tener muy presente la Poética de la ficción en tanto que es precisamente desde ésta desde la que se justifica el título de esta investigación, porque esta teoría es la que contempla dentro de la literatura la posibilidad de construir Mundos. El paso que va de la Pragmática a la Poética de la Ficción ha sido muy bien sintetizado por Pozuelo en su *Poética de la ficción*⁸⁴. Este paso acontece cuando

⁸² Escribe Genette: “lo esencial del *Discours du récit*, empezando por su título, reposa sobre el supuesto de esa instancia enunciativa que es la narración, con su narrador y su receptor, ficticios o no, representados o no, silenciosos o charlatanes, pero siempre presentes en lo que para mí es, me temo, un acto de comunicación.” Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998, p. 69.

⁸³ ISER, Wolfgang, «Introducción», *El acto de leer: teoría del efecto estético*, trads. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987, p. 11.

⁸⁴ “Otro autor perteneciente a la corriente pragmática y deudor también de Frege es Searle, pero tiene la ventaja –precisa José María Pozuelo (p. 82)- de situar el orden ficcional en el horizonte pragmático y no en el semántico. Sin embargo, para él la ficción literaria no sería un hablar pleno y auténtico sino un fingimiento de que se realizan actos ilocutivos, tesis que ha sido corregida

empieza a cuestionarse las aseveraciones de Richard Ohmann respecto a la ausencia de fuerza ilocutiva en las oraciones del discurso que conforman la obra literaria⁸⁵.

Como otras muchas, la teoría de la ficción vino a intentar dar respuesta a qué sea “lo literario”, o mejor dicho, el uso artístico del lenguaje y para ello volvió a partir de Aristóteles. Así escribe Gérard Genette en *Ficción y dicción*:

Sólo puede haber creación por el lenguaje, si éste se convierte en vehículo de mimesis, es decir, de representación o, mejor dicho, de *simulación* de acciones y acontecimientos imaginarios, si sirve para inventar historias o, al menos, para transmitir historias ya inventadas. El lenguaje es creador, cuando se pone al servicio de la ficción, y yo no soy tampoco el primero en proponer que se traduzca *mimesis* por *ficción*. Para Aristóteles, la creatividad del poeta no se manifiesta en el nivel de la forma verbal, sino en el de la ficción, es decir, de la invención y la disposición de la historia.⁸⁶

El estatuto de la ficcionalidad ha sido un tema central dentro de las últimas teorías sobre la literatura. De ello da buena cuenta obras como las de Wayne C. Booth⁸⁷, que propone una ética de la ficción; Umberto Eco⁸⁸, con su teoría de los mundos

recientemente por G. Genette: los textos de ficción son aseveraciones “que disimulan, en tanto actos de habla indirectos, actos ficcionales que son ellos mismos por ser actos de lenguaje *sui especie*, por definición, «serios»” (p. 85). Tanto a un planteamiento como a otro contraponen Pozuelo la argumentación de Félix Martínez Bonati: el error está en no haberse percatado de que el discurso literario no pertenece al autor como locutor, porque éste no es quien habla en literatura, sino a una fuente de lenguaje que se establece imaginaria, cuyos actos son serios, y desde la cual se otorga valor de verdad a lo narrado.” M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, «José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, 256 págs.», *Glosa*, n^o 5, 1994, p. 315.

⁸⁵ Para Richard Ohmann “una obra literaria es un discurso cuyas oraciones carecen de la fuerza ilocutiva que le correspondería en condiciones normales. Su fuerza ilocutiva es mimética”. De esta forma, los actos de lenguaje se convertirían en el texto literario en “cuasi actos de habla”. Richard Ohmann, «Los actos de habla y la definición de literatura», *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco-Libro, 1986, pp. 28 y 29.

⁸⁶ GENETTE, Gérard, *Ficción y dicción*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1993, pp. 15-16.

⁸⁷ BOOTH, Wayne C., *The Company We Keep. An ethics of Fiction*, Berkeley, University of California Press, 1990.

⁸⁸ ECO, Umberto, *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.

posibles; Riffaterre⁸⁹ sobre la construcción de la realidad en la novela realista o Genette, como acabamos de ver. Pero no podemos olvidar la aportación española al respecto como la de Francisco Ayala o Félix Martínez Bonati⁹⁰, quien ya en 1960 tenía elaborado una teoría de la ficción de la que partieron autores como Smith, Dolezel o Mignolo.

El concepto de “verosimilitud” es, pues, el que mejor explica la relación que se establece con el receptor del mensaje literario en el establecimiento de un pacto (pacto ficcional) en tanto que éste admite la construcción de un mundo, por muy “fantástico” que éste pueda ser, en términos no de veracidad sino de verosimilitud, siempre y cuando ese mundo sea coherente consigo mismo.

Nuestro empeño de analizar la obra novelística de Elena Soriano a la luz de aquellos aspectos teóricos que nos resultan pertinentes de las corrientes que hemos recorrido hasta ahora se justifica plenamente con las palabras de Pozuelo:

Lo literario se indaga, tras la crisis de los modelos estructuralistas, no en el conjunto de rasgos verbales o propiedades de la estructura textual, sino en el ámbito de ser una modalidad de producción y recepción comunicativa. Y en esa modalidad ocupa lugar preeminente la ficcionalidad.

Este contexto científico que obligó a la teoría de la literatura a mirar la definición del estatuto ficcional desde el lado de su caracterización topológica: qué lugar ocupa como discurso de realidad, y al margen de las condiciones de su textualidad, ha producido una quiebra no deseada de la trayectoria histórica de la poética y ha tenido consecuencias poco afortunadas.⁹¹

Es, precisamente, esta quiebra de la que habla Pozuelo la que nosotros queremos evitar en esta tesis pues consideramos que se pueden integrar de manera adecuada perspectivas teóricas diversas que más que contradecirse consiguen superponerse

⁸⁹ RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1990.

⁹⁰ MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.

⁹¹ POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, p. 65.

ampliando las perspectivas desde las que se puede abordar el estudio de cualquier obra literaria. Así opina Bobes Naves en relación con el estudio de la novela:

La novela puede ser estudiada bajo todos esos aspectos, como el producto de un sujeto, como un medio para determinadas relaciones sociales, como un acto social que produce unos efectos y unas reacciones, etc., y también como un objeto que puede considerarse en sí mismo, en un análisis inmanente referido al conjunto del texto y sus aspectos, o a cualquiera de sus unidades y categorías o a las relaciones de su esquema.⁹²

Por último habrá que considerarse la recepción de la obra, que en el caso especial de Elena Soriano adquiere matices muy destacados atendiendo a los problemas ocasionados por la censura y la prohibición de *La playa de los locos*. Lo que nos permite dar el salto final hacia la consideración del lector, a la luz de la Estética de la recepción viene derivado de problemas ficcionales como el “efecto de lectura” o el de los “vacíos”. Así lo señala Iser al decir:

La lectura como una actividad guiada por el texto refiere retroactivamente el proceso de reelaboración del texto, como efecto, sobre el lector. Este efecto recíproco debe ser designado como una interacción⁹³

En el proceso de lectura, una obra provoca en el lector, gracias a los vacíos, un placer estético en el sentido etimológico del término porque “mientras los espacios vacíos muestran una relación dejada en blanco, liberan el carácter referencial de las posiciones descritas a favor de los actos de representación del lector; «desaparecen» cuando esta referencia queda imaginada”⁹⁴.

De todos es sabido que el lector no ha estado completamente ausente de las reflexiones sobre el hecho literario pues ya Aristóteles tenía en cuenta al espectador de la tragedia en relación con la finalidad catártica de estas obras dramáticas. Pero no será

⁹² BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La novela*, Madrid, Síntesis, 1993, p.28.

⁹³ ISER, Wolfgang, *op. cit.*, p. 255.

⁹⁴ Id., p. 280.

hasta los años setenta cuando, gracias a la estética de la recepción, el lector aparezca dentro de los estudios teóricos-literarios con un protagonismo del que no había gozado antes. Para esta corriente sólo cuando una obra es leída llega a su realización estética, sólo así se convierte en la conciencia del lector en objeto estético⁹⁵. Las teorías elaboradas por la estética de la recepción se fundamentan en la Fenomenología de Husserl como demuestra la aplicación de Roman Ingarden del programa fenomenológico a la obra literaria estableciendo así las bases sobre las que se edifica la estética de la recepción alemana genialmente representadas por W. Iser⁹⁶ y H. R. Jauss⁹⁷. Del primero tomaremos su concepción del hecho literario como una intersección entre la lectura y los constructos textuales y del segundo su consideración del público como elemento co-creador que somete el «horizonte de expectativas» de la obra a una constante revisión debido a la lectura histórica.

2.2. LA HISTORIA: CAZA MENOR FRENTE A MUJER Y HOMBRE

Una de las distinciones que ha resultado ser más operativa dentro de la teoría de la narración fue la que se estableció entre *historia* y *discurso*. Sin embargo, como ya anunciábamos en el epígrafe anterior, esta distinción no convierte a ambas realidades en dos entidades separadas drásticamente e irreconciliablemente. Muy al contrario, todo acontecimiento (historia) que se quiera relatar es necesariamente enunciado a través del discurso.

La operatividad de la distinción mencionada, por muy obvia que nos pueda parecer hoy día, comenzó a ser efectiva a partir del interés de los formalistas rusos por clasificar los elementos de una historia, su ordenación y estructuración dentro de la

⁹⁵ En este sentido, ya Mukarovsky hablaba de que la literatura es un “artefacto” que sólo se convierte en objeto estético en la conciencia del receptor en «Función, norma y valor estético como hechos sociales», *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, trad. Anna Anthony-Vi-Sová y ed. Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, p. 98.

⁹⁶ ISER, Wolfgang, *op. cit.*

⁹⁷ JAUSS, Hans Robert, *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trads. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.

narración. Fue Tomachevski quien, en 1925, estableció las bases sobre las que se asienta el principio más básico de la teoría de la narración al definir y diferenciar lo que él llamó “fable” de “sujet”:

On appelle fable l'ensemble des événements liés entre eux qui nous sont communiqués au cours de l'œuvre. La fable pourrait être exposée d'une manière pragmatique, suivant l'ordre naturel, à savoir l'ordre chronologique et causal des événements, indépendamment de la manière dont ils sont disposés et introduits dans l'œuvre.

La fable s'oppose au sujet qui est bien constitué par les mêmes événements, mais il respecte leur ordre d'apparition dans l'œuvre et la suite des informations qui nous les désignent.⁹⁸

De estas palabras se deduce, pues, que una única “fable” puede dar lugar a muy distintos “sujet”. Pero lo que en este epígrafe nos interesa específicamente es la “fable” en tanto “conjunto de acontecimientos que constituyen el componente narrativo de una obra, hechos o episodios que están vinculados por unas relaciones de causalidad y de continuidad en la sucesión temporal”⁹⁹.

El interés de los formalistas rusos por estudiar los acontecimientos de una historia y el modo en que estos acontecimientos se entretajan para dar lugar al relato tuvo como fruto importantes aportaciones teóricas como las de Propp en *Morfología del cuento* o Todorov en *Gramática del Decamerón*. El primero partió de la existencia de una serie de motivos repetidos y encadenados en el cuento popular ruso y aportó el concepto fundamental de función definido como “la acción de un personaje desde el punto de vista del desarrollo de la intriga”¹⁰⁰. El segundo, sirviéndose de la lúcida teoría de Propp, se propuso conseguir una gramática general del relato a partir de los cuentos de Bocaccio porque según Todorov “cada cuento particular no es más que la realización de una estructura abstracta, una realización que estaba contenida, en estado latente en

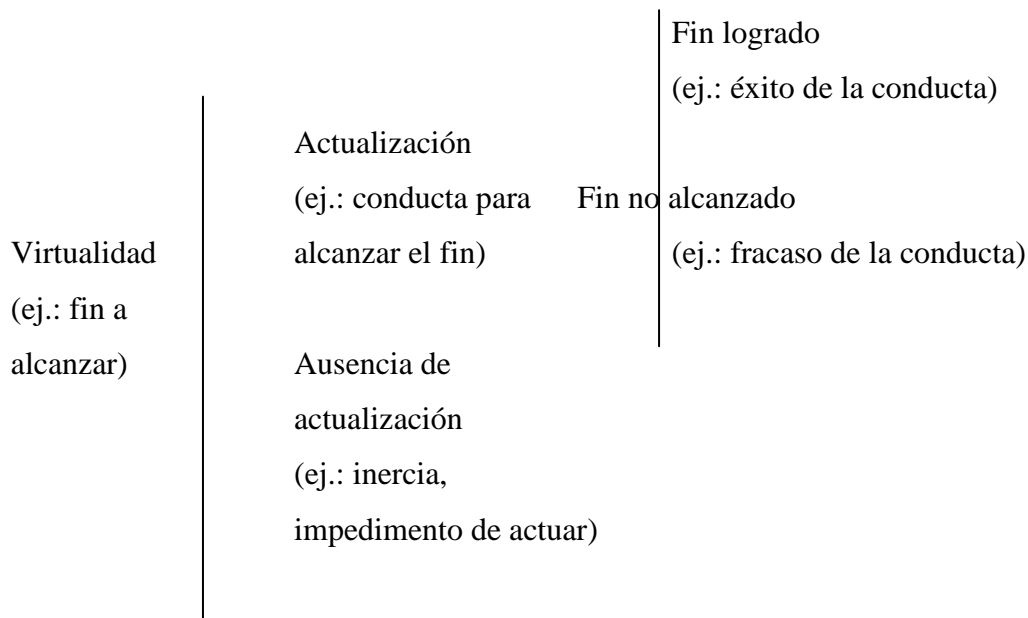
⁹⁸ TOMACHEVSKI, Boris, «Thématique», *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, p. 268.

⁹⁹ ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001, p. 406.

¹⁰⁰ PROPP, Vladimir, *op. cit.*, p. 33.

cada una de las realizaciones posibles”¹⁰¹. Sin embargo, a pesar de los importantes logros que ambos estudios, entre otros, supusieron para una teoría general de la narración, no podemos decir que los modelos propuestos sean universalizables y aplicables a todo relato¹⁰².

El intento de superación de este escollo vino de la mano de Bremond y Barthes con distinto resultado. Frente al modelo cerrado de Propp, Bremond propone un sistema abierto de posibilidades que se pueden realizar o no, en «La lógica de los posibles narrativos»¹⁰³, estableciendo un modelo de virtuales bifurcaciones para cada punto de la historia. Así se recoge este modelo en la página 88 del artículo citado:



El gran problema de este modelo, en su intento de superar las limitaciones del esquema de Propp, es su excesiva generalización que impide que sea aplicable al estudio del relato literario en un estrato más complejo que el de la simple frase.

Fue Barthes, probablemente, quien vino a realizar la aportación más clarificadora en lo que al análisis de los acontecimientos de la historia se refiere. En su «Introducción al análisis estructural del relato» se plantea qué jerarquía y relación se establece entre una serie de sucesos para que configuren un relato, es decir, para que

¹⁰¹ TODOROV, Tzvetan, *Gramática del Decamerón*, op. cit., p. 35.

¹⁰² La dificultad de llegar a modelos universalizables es reconocida ya por el propio Todorov en sus palabras introductorias a la *Gramática del Decamerón*. Vid. nota 76.

¹⁰³ BREMOND, Claude, «La lógica de los posibles narrativos», cap. cit., p. 88.

estos sucesos se conviertan en acontecimientos y por lo tanto hagan avanzar la acción. Su solución fue separar funciones “nucleares” de las funciones “catálisis”¹⁰⁴, pues mientras las primeras son las que contribuyen determinadamente al desarrollo de la historia, las segundas son acciones que vienen a completar el desarrollo de las primeras pero no son imprescindibles para la evolución de la intriga¹⁰⁵.

De semejante forma concibe Chatman el estudio de los acontecimientos de una historia y separa los sucesos narrativos en: “núcleos” y “satélites”:

Los núcleos son momentos narrativos que dan origen a puntos críticos en la dirección que toman los sucesos. En la estructura hay nudos o ejes, ramificaciones que obligan a hacer un movimiento en una de dos (o más) posibles direcciones. [...]

Un suceso secundario de la trama, un *satélite*, no es crucial en este sentido. Puede ser suprimido sin alterar la lógica de la trama, aunque está claro que su omisión va a empobrecer estéticamente la narración.¹⁰⁶

Esta diferenciación para analizar los acontecimientos de la historia es la que vamos a utilizar para enfrentarnos al estudio del contenido de las novelas de Elena Soriano. Las historias narradas en las novelas de nuestra autora ya fueron resumidas en

¹⁰⁴ Escriben Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes:

“Para Roland Barthes, las unidades narrativas deben determinarse en una perspectiva funcional: todos los segmentos de la historia que constituyen el término de una correlación, desempeñando una papel significativo en la construcción de la diégesis, son considerados unidades funcionales de la narrativa.

Barthes establece dos clases de unidades funcionales: las unidades distribucionales, que tienen siempre como correlativo unidades del mismo nivel, estructuradas sintagmáticamente, y unidades integrativas, cuya funcionalidad se satura en un nivel superior. Dentro de las unidades distribucionales, Barthes distingue las funciones cardinales o núcleos de las catálisis. Las funciones cardinales son las unidades-bisagra de la narrativa: representan las acciones que constituyen los momentos centrales de la historia, garantizando su progresión en una o en otra dirección.” Carlos Reis y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, p. 111.

¹⁰⁵ Esta división de Barthes es claramente heredera de la realizada por Tomachevski en 1925 entre “motifs associés” y “motifs libres”:

“Les motifs d’une oeuvre son hétérogènes. Un simple exposé de la fable nous révèle que certains motifs peuvent être omis sans pour autant détruire la succession de la narration, alors que d’autres ne peuvent l’être sans que soit altéré le lien de causalité qui unit les événements. Les motifs que l’on ne peut exclure sont appelés motifs associés; ceux que l’on peut écarter sans déroger à la succession chronologique et causale des événements sont des motifs libres.” Boris Tomachevski, «Thématique», cap. cit., pp. 269-270.

¹⁰⁶ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, pp. 56-57.

el capítulo primero de esta tesis. Es ahora ocasión de reparar en los núcleos y los satélites que conforman los acontecimientos de cada una de las narraciones.

Como buena novela de clara herencia decimonónica, *Caza menor* presenta una historia cuyo protagonismo sólo es comparable al de los personajes. Comienza situando al lector ante una familia que vive del negocio maderero gracias al trabajo incansable de don Andrés, el padre, y alguna ayuda de sus tres hijos (tres personalidades muy diferentes entre sí y que más adelante analizaremos):

Sin preámbulos, abordaron el tema usual de sus conversaciones: los pinos, las maderas, el transporte el almacén...¹⁰⁷
(p. 57)

O bien:

Hablaban de los árboles en un tono especial, como de seres vivos explotables que se debían apreciar sobremanera. Igual que granjeros de sus bueyes y sus mulas. Este concepto, hasta cierto punto justificable, se extremaba en don Andrés hasta otorgar a cada uno de aquellos seres vegetales una personalidad consciente y una sensibilidad casi humana. (p. 108)

Entre las ocupaciones de la familia está también la de la caza, que nos es presentada igualmente muy al comienzo de la novela a través de la primera aparición de uno de los protagonistas: Andrés, uno de los tres hijos y que adquirirá un gran protagonismo en el capítulo XVIII al narrar pormenorizadamente la costumbre instaurada por el padre de familia de celebrar un gran ojeo el día de alzar la veda legal para la caza menor.

El primer acontecimiento nuclear de la historia ocurre apenas comenzada la novela, en el capítulo VII, al morir don Andrés, el cabeza de familia en el sentido más patriarcal del término. A partir de este momento la narración toma un nuevo rumbo como demuestran las palabras premonitorias del guarda de la finca donde vivían:

Juan dijo:

¹⁰⁷ La edición de *Caza menor* que manejamos y de la que tomaremos todas nuestras citas es la realizada por Concha Alborg, Madrid, Castalia, 1992.

-Se desmuró la “viga maestra”. Ahora veremos cómo se tiene en pie la Casa Nueva. (p. 126)

A pesar de que, como se pone de manifiesto en el capítulo VIII, las relaciones familiares y los papeles que cada uno de los personajes desempeña en la Casa Nueva no se ve alterada tras la muerte del padre en principio, comprobaremos en el transcurrir de la novela, como la desaparición de don Andrés marca un antes y un después en la historia.

Este acontecimiento nuclear va seguido de otro, esta vez protagonizado por Emilio, el menor de los hijos, y Ana, un nuevo personaje que alterará la vida de la familia y la relación entre sus miembros drásticamente. El suceso al que nos referimos es la boda entre ambos marcada por el formulismo rígido de la época y la falta de relación entre dos personas que se convierten en marido y mujer. De hecho, a pesar de la importancia de este acontecimiento en la historia, el narrador apenas lo despacha con un breve párrafo al comienzo del capítulo X:

Se celebró el matrimonio en mayo, aunque en el pueblo de la novia existía la superstición de que casarse en el mes de los solteros traía mala suerte¹⁰⁸. Por el luto del novio, no hubo más invitados que los familiares íntimos, y se suprimió el tradicional bailoteo. Y después de la ineludible comilona de bodas, la pareja emprendió el viajecito de rigor a la capital. (p. 150)

A partir de este momento la historia se convierte en una sucesión de acontecimientos satélites, algunos de mayor trascendencia que otros y, en ocasiones, anticipadores de los últimos sucesos nucleares. Los acontecimientos a los que nos referimos pasan por los sucesivos intentos de Ana por adaptarse a su nueva situación familiar y por establecer buenas relaciones con los dos hermanos de su marido: Andrés y Pascual -con el segundo bajará al pueblo con frecuencia para asistir a las oraciones, escuchará atenta sus enseñanzas y paseará por el campo; con Andrés a través del cuidado de los perros y sus salidas a cazar-, los desencuentros irreconciliables entre los

¹⁰⁸ Uno de los principales satélites anticipadores de la historia lo encontramos en este fragmento. El narrador aclara que casarse en mayo, tradicionalmente, traía mala suerte. En el matrimonio entre Ana y Emilio esta mala suerte hace acto de presencia en sucesivas ocasiones y culmina con la muerte de la esposa.

hermanos como los provocados por la negativa de Pascual a prestar dinero a Andrés para la compra de un podenco imprescindible para la caza o las habladurías maliciosas de los criados sobre las relaciones que Ana mantenía con sus cuñados.

Hablábamos antes de satélites anticipadores de acontecimientos posteriores clave. Uno de ellos tiene lugar en el capítulo XIV a raíz del encuentro entre Andrés y Ana en el desván de la casa. Este encuentro involuntario e inofensivo se volverá en contra de ambos personajes cuando son sorprendidos en un jovial baile de disfraces por Pascual:

-¿Bailamos?- exclama de pronto Andrés.

Y sin guardar la respuesta de ella, atónita, se inclina y ciñe su talle revestido por el traje de 1900.

En este instante, ve las caretas que Ana dejó en el suelo. Las coge rápido, sin soltar a su pareja, y coloca una sobre el rostro de ella y otra sobre el propio. [...]

Un crujido en la puerta... ¡Pascual! La pareja suspende el baile, se desprende. Ana quiere iniciar una carcajada invitadora a la complicidad o a la comprensión. Pero es cortada en seco por la mirada fría y curiosa con que Pascual la recorre de alto a bajo, en su atuendo de carnaval. (pp. 201-202)

Si de la narración de las relaciones entre Andrés y Ana se intuye una atracción entre ambos (satélites anticipadores¹⁰⁹), como en el caso de los acontecimientos nucleares anteriores: muerte de don Andrés y boda de Emilio, que se presentaban correlativos, ahora el narrador nos presenta dos núcleos correlativos, consecuencia uno de otro: el beso de Andrés y la huida y muerte de Ana. Todo sucede rápidamente y en capítulos consecutivos: en el capítulo XXVI Andrés besará a Ana sin pensar en sus consecuencias y sin pretender llegar más allá. Pero ésta no será la interpretación que Ana le dé a ese encuentro fatal, y los sentimientos que este beso le ha inspirado le provocan tal miedo que, cuando Andrés quiere hablar con ella para aclarar lo ocurrido y desembarazarse de una situación tan incómoda, ella decide huir despavorida a casa de

¹⁰⁹ No queremos dejar pasar esta ocasión para poner un ejemplo de otro de estos satélites anticipadores:

“La miró de cerca a los ojos, concentrando toda su fuerza sugestiva, arrolladora-. ¡Vente conmigo! ¡Hace una tarde única para cazar al acecho! [...] Entonces Ana se alzó automáticamente, con la mente vacía por completo de toda reflexión. Lo único que experimentaba era una confusa sensación de arrastre por un poder irresistible, que le producía a un tiempo goce y pesadumbre infinita.” (p. 344).

sus padres para evitar este encuentro. Su huida traerá como consecuencia otro gran acontecimiento nuclear en la historia: otra muerte, la de Ana, en el capítulo XXVII:

El puentecillo, con sus pretilos enyesados, blanqueaba ya ante sus ojos. Y entre el retumbar dolorosísimo del cerebro ardiente, oyó un instante la fresca, apacible voz del agua entre las peñas. Dio un latigazo más fuerte, descomunal, a la yegua, al enfilear el estrecho paso, franqueado por sendos marmolillos...

-¡Madre, madre! –suspiró, entre llanto y risa, al salir despedida hacia el espacio y percibir en todo su ser una definitiva sensación de vuelo, de huida perfecta... (p. 366)

Como sabemos, el desgrane de la casa comenzó con la muerte del padre pero éste se agudiza a raíz de la desaparición de Ana bajo una aparente mejora de las relaciones fraternales que en realidad sólo esconde una profunda apatía vital. El propio narrador así lo explica en el capítulo XXVIII:

La muerte de Ana pareció aunarlos como no lo consiguió la vida de su padre, consagrada a tal fin. En lo sucesivo, desapareció la violencia en su trato, aunque sería inexacto decir que se hizo estrecho, cariñoso y comunicativo, o que hubo rectificaciones de temperamento y conducta en cada cual. Lo que ocurrió, simplemente, es que dejaron de manifestarse abierta hostilidad, que no volvieron a disputar en absoluto, que dejaron de hallar placentero su tradicional deporte. (p. 370)

Dos muertes¹¹⁰ marcan un cambio de rumbo en la novela. La de don Andrés, a lo que se une el matrimonio entre Emilio y Ana, ya ha sido analizada; la de Ana vendrá acompañada con un cambio en la situación política del país que nos abocará hacia el triste final de la novela, trasunto de la terrible situación que vivirá España en esos años.

¹¹⁰ Otra muerte de un miembro familiar que no queremos dejar de citar es la de la madre. La importancia de esta desaparición es tan poco relevante como el papel que la “Bolita” desempeña a lo largo de la novela. Veámoslo:

“La muerte de doña Julia –un tránsito repentino, sentada en su sillón y escuchando su radio de galena- ocasionó un mediano dolor, puesto que media vida era la suya y semimuerte liberadora le sobrevino.” (p. 406).

Si alguna consecuencia tiene esta muerte es la de dar a los hermanos la excusa perfecta para abandonar definitivamente la empresa que con tanto ahínco había levantado don Andrés.

Los acontecimientos satélites anticipan el final, es decir, el derrumbe de la Casa Nueva: el malestar social y el consiguiente advenimiento de la república se dejan sentir a través de la actitud y las intervenciones de los criados, el fallecimiento de doña Julia da pie a Pascual para el reparto de la herencia y su marcha definitiva del hogar familiar, la muerte de Emilio a manos de milicianos, que toman la casa para servirse de ella como cuartel general, o la huida, finalmente, de Andrés al monte para intentar salvar su vida. Todo ello desemboca en la imagen final que nos transmite el narrador en la que el hermano cazador observa cómo se derrumba la Casa Nueva:

Y veía cómo la silueta simplota y maciza, consustancial al paisaje, cambiaba, se quebraba, se deshacía a intervalos breves, [...] ¡Pero ocurría de un modo sobrenatural, sin que nada ni nadie, visiblemente, la tocara! [...]

Al último impacto, vio desmoronarse la esquina del sudoeste, la única en pie, donde estaba la alcoba de sus padres. Aquella bomba postrera fue el punto final irremisible. Volvió la espalda y echó a correr, casi despeñándose, por la montaña abajo. (p. 453)

El salto que Elena Soriano da entre *Caza menor* y la trilogía Mujer y hombre resulta ser uno de los casos más peculiares en la evolución de la obra de un autor en esos años. Frente al discurso decimonónico que acabamos de analizar en el que la historia tiene un alto protagonismo en demérito de otros elementos del discurso literario, en las novelas que constituyen la trilogía que a continuación vamos a abordar, la historia no es que pierda importancia sino que los sucesos de ésta, sobre todo en *La playa de los locos* y en *Espejismo*, se reducen extraordinariamente. Frente a esta reducción, cobran mayor protagonismo otros elementos de la narración como la forma del discurso, el tratamiento del tiempo, el monólogo interior o la caracterización del personaje femenino.

El primer acontecimiento núcleo de la breve historia que compone *La playa de los locos* se produce con la vuelta de la narradora y protagonista de la historia a un lugar de trascendental importancia en su vida: un pequeño pueblecito de costa donde veraneó diecinueve años atrás y donde conoció al amor de su vida:

Llevaba muchos años proyectando esta venida, retardándola con temor y deleite, preparándome para ella minuciosamente. Y al final estoy aquí. Pero llena de asombro por mi inesperada insensibilidad, por mi fría fatiga, y acosada por la peor pregunta: *¿Por qué he venido...?* (p. 14)¹¹¹

Desde el comienzo de la novela sabemos cuál es el objetivo de la narradora al volver al lugar de su idealizado romance:

Pero voy a intentar orientarme, analizar y explicarlo todo, a ti y a mí misma, ahora que, por primera vez en casi veinte años, estoy completamente lúcida [...] Y puede que todavía, en el repaso minucioso de todo, en su mismo análisis implacable, vuelva a transfigurarme y a sentirme feliz de nuevo. (p. 14)

y cuál fue el final de dicho romance:

Y bien sabes que esto no es una imagen, sino expresión exacta de lo que sucedió: dentro del agua tibia y clara del verano nos despedimos aquel día, diciéndonos «Hasta luego», y no hemos vuelto a vernos jamás. (p. 13)

A partir de las citadas explicaciones y, casi, justificaciones, de la escritura de la novela-carta y del regreso de la narradora a la playa de su juventud, las páginas transcurren en un magnífico proceso de introspección psicológica de la protagonista copado por el análisis del pasado en contraste constante con su situación en el momento de la escritura. Estamos ante un discurso en el que predominan los sentimientos y las sensaciones y, por lo tanto, la acción no transcurre porque no pasa nada. Las casi cien páginas que ocupa la narración de la historia de amor de 1936 en combinación con el relato de la vuelta de la protagonista al mismo pueblo de veraneo diecinueve años después y que constituye una sucesión de acontecimientos satélites¹¹², en ocasiones

¹¹¹ La edición de *La playa de los locos* que manejamos es la incluida en la edición de la trilogía *Mujer y hombre* llevada a cabo por Plaza y Janés en 1986.

preconizadores del final que ya conocemos, están enmarcadas por dos acontecimientos nucleares, el encuentro y separación de la pareja. De ellos dos, destaca, sin duda, el segundo, no sólo por las razones de la marcha de él sino por las consecuencias que este alejamiento tendrá para la vida de la narradora.

Si en *Caza menor* un cambio radical en la situación política del país precipita el final de la novela, en *La playa de los locos*, el estallido de la guerra civil y los sobreentendidos compromisos políticos del protagonista marcan también el final de la primera novela de la trilogía:

Avanzamos hasta hacer pie y nos detuvimos, con el agua bullente casi al cuello, a mirar y escuchar la llamada. Sí, allí, al borde del agua, había dos hombres, agitando los brazos, gritando tu nombre con indefinible entonación, entre alegre y dramática. Los miraste, primero con curiosidad, guiñando los ojos para identificarlos. Y cuando lo lograste, vi en tu cara un gran estupor. Sólo dijiste, muy serio:

-Ah, ya sé... Hasta luego.

Volviste una vez la cabeza y me dirigiste una prometedora sonrisa. Y te fuiste con ellos. ¡Y no he vuelto a verte más...! (p. 79)

La crítica situación política del país obliga a la narradora no sólo a abandonar el pueblo de vacaciones sino también a exiliarse de España durante la contienda y los primeros años de la postguerra. Si hasta este momento la narración había sido fundamentalmente reflexiva a partir de ahora la introspección psicológica de la narradora se extiende hasta el final de la novela cuando un último acontecimiento nuclear cierra el relato. La protagonista comprende que su amor murió durante el enfrentamiento bélico, que su regreso a la playa de los locos ha servido para reconocer esta pérdida y que la carta que escribía a este tú sin nombre no tiene destinatario que pueda leerla:

¹¹² Estos acontecimientos satélites pueblan la extensa analepsis donde la narradora relata los más mínimos, en ocasiones ñoños, detalles de la relación mantenida entre estos dos personajes sin nombre. Como muestra, un botón:

“Cuando volví a la playa, aún descalza, con mis sandalias en la mano, tú ya estabas vestido. Yo me había puesto la chaqueta de lana sobre la blusa, no sólo por frío, sino también por resguardar la somera evidencia de mi pecho bajo la única prenda: me desazonaba saber que tú sabías exactamente la ropa que llevaba sobre mi cuerpo; que, sin duda, la habías curioseado cuando dejaste la tuya próxima.” (p. 50).

Y, de pronto, he tenido una revelación, una gran evidencia absoluta: tú estás muerto. Hace mucho tiempo que no existes: tanto tiempo como el que llevo esperándote. Pero ha sido precisa esta peregrinación sonámbula, este viacrucis conmemorativo, para saberlo.

[...] Siento una gran serenidad y una resignación infinita. Todo está consumado, incluso nuestro amor. Esta carta no es necesaria: voy a arrojarla al mar. Y ahora mismo, me iré de aquí para siempre. (p. 96)

A pesar de la distancia temática y formal que hay entre la primera novela de la trilogía y la segunda, encontramos que en el análisis de los acontecimientos nucleares y los satélites hay muchas similitudes. De nuevo estamos, ante una novela eminentemente reflexiva, en este caso a dos voces, y por lo tanto, la acción se reduce drásticamente.

El narrador en tercera persona nos sitúa en muy pocas páginas ante la situación encadenando unos pocos acontecimientos nucleares: un matrimonio que abandona su casa para dirigirse a un hospital, el ingreso de la mujer, Adela, para someterse a una operación a causa de una grave enfermedad que todos intuimos como cáncer y la entrada en el quirófano. Entre estos sucesos principales se intercalan algunos satélites de muy escasa importancia (el número de habitación donde se aloja Adela, la visita de la monja) y sobre todo, profundas reflexiones de la protagonista en torno a la muerte, la vida matrimonial (especialmente la propia) o el paso del tiempo, que son los auténticos núcleos de interés de esta primera parte de la novela:

Todos estamos así siempre: pendientes en el vacío, en ese mismo tris de morir o seguir viviendo un poquito más. Igual que esas arañitas que en el espacio cuelgan de un hilo finísimo, invisible, sin saber que están a merced de quien las observa: si se quiere, se las deja; si se quiere, se las da un papirotazo, y nada ya... ¿Quién nos da a nosotros ese papirotazo hacia la nada? ¡La nada! Oigo hablar de eso, alguna vez he leído algo, pero no lo entiendo, no puedo concebirlo. Y tampoco logro hacerme idea de lo contrario: el más allá, el purgatorio, el cielo, el infierno. (p. 112)

A partir de la entrada en el quirófano de Adela, el foco de interés de la narración vira hacia Pedro, su marido, que se queda en la sala de espera aguardando la salida de su mujer de este trance. Si hasta este momento habíamos escuchado principalmente las reflexiones de la enferma, la soledad en la que queda el esposo permite al narrador introducirnos en el universo reflexivo de éste donde asistimos a la narración de una pequeña historia: durante unas vacaciones que Adela y el hijo del matrimonio pasan en el campo, Pedro conoce a una muchacha con la que empieza a salir sin confesarle, por supuesto, que es un hombre casado. El verano acaba, la familia de Pedro regresa y él continúa con su doble vida. Para sorpresa del lector, el título de la novela se justifica en cuanto comprendemos que toda esta aventura del marido parece una ensoñación pues en su aparente reflexión se incluye la muerte de Adela y un nuevo matrimonio con la muchacha con la que mantiene una relación ilícita cuando sabemos que su auténtica esposa se debate entre la vida y la muerte en el quirófano.

El final de esta historia se precipita cuando Adela sale de su operación sana y salva y el marido descubre que la muerte de ésta no ha sido más que un espejismo. Pero al lector le queda la duda de si será también una ensoñación su relación con la muchacha descrita con tanto detalle en casi la mitad de la novela. Como el título de esta segunda parte de Mujer y hombre, el lector se queda con sensación de espejismo:

Se incorporó, casi con dolor de miembros, se puso en pie, todavía con rigidez pasmada de sonámbulo... Vio venir, por la húmeda perspectiva del pasillo, la rodante camilla que parecía proclamar sordamente su significativa presencia. [...]

«¡No, no, Adela mía, nunca la volveré a ver! ¡Lo juro! (p. 185)

Quizá más aún que en la novela anterior, en *Espejismos* podemos decir que casi no pasa nada. La historia se reduce a dos sucesos nucleares: ingreso y operación de Adela, salida exitosa del quirófano. El resto de la narración forma parte o bien de la introspección psicológica del matrimonio o de la no muy clara ensoñación del marido.

Medea se separa claramente de las dos novelas precedentes que conforman la trilogía desde varios puntos de vista. En primer lugar, y es lo que nos interesa ahora, es la única que se basa en un mito clásico, lo reelabora y lo adapta a una situación directamente relacionada con la historia reciente de España. Ya había señalado García

Peinado, en *Hacia una teoría general de la novela*, que la importancia del mito en la época contemporánea se va a acentuar mediante el proceso de subjetivación de la literatura, ya que:

Se acude a los mitos en busca de rotundidad expresiva y han vuelto éstos con fuerza para suscitar en los lectores sentimientos que acentúan los enigmas y las contradicciones del hombre moderno.¹¹³

De nuevo la protagonista de la narración vuelve a ser una mujer, pero sus rasgos son bien diferentes de las figuras femeninas centrales de *La playa de los locos* y *Espejismos*. De nuevo encontramos que la historia se centra en las relaciones entre los dos sexos pero la forma de estructurar esta historia desemeja de las anteriores en tanto que mientras que las dos primeras avanzaban como un continuo donde se alternaban momentos presentes y relatos pasados, *Medea* se organiza en tres momentos cuasi teatrales de diferente extensión y que reproducen el esquema clásico de la tragedia.

La narración comienza con un acontecimiento nuclear desde el punto de vista de la historia, y es el encuentro entre dos mujeres: Daniela y Misia Alba. Ambas mujeres se dan cita en un hotel para analizar los sucesos que, encadenados, han desembocado en el estado de cosas que principia el relato:

Al verse, las dos mujeres se abrazaron estrechamente, sollozando, la una sin hablar, la otra –la visitante-, mezclando entrecortadas exclamaciones tristes y alegres, apelativos tiernos y protectores, como si tratase con una niña muy pequeña y asustada. Más de un minuto estuvieron anegadas en besos y lágrimas, en su agrídulce histeria, que parecía complacerlas. (p. 191)

A raíz del encuentro entre estas dos mujeres se inicia el repaso de la vida de Daniela desde su encuentro con Miguel, el otro gran protagonista de la historia. Como ya anunciábamos, la novela se articula en tres grandes movimientos: el primer movimiento se concentra en el capítulo primero, tiene como acontecimiento nuclear el encuentro entre las dos mujeres, pero, además, tiene integrada la historia del pasado de

¹¹³ GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco Libros, 1998, p.77.

una pareja que constituye otra “narración” en sí misma formada a su vez por hechos nucleares y satélites. Centrémonos, pues, en esta segunda historia.

Daniela y Miguel son una pareja de exiliados españoles que se refugian en un país latinoamericano donde los acoge y protege Misia Alba, primer acontecimiento nuclear de esta “segunda” historia. En torno a esta llegada se agolpan una serie de sucesos satélites que caracterizan a la pareja y la sitúa en el país receptor: la presentación en sociedad de ambos, la dedicación al séptimo arte de Daniela¹¹⁴, las ambiciones políticas de Miguel que ocasionan que la pareja tenga que huir de nuevo, los continuos sacrificios de la actriz por la carrera de su marido, etc. El segundo acontecimiento nuclear de la historia de esta pareja es la muerte de una hija en común:

¡Sí, y nosotros también llegamos tarde, hasta para que muriera en nuestros brazos! Porque cada uno estábamos cogidos por nuestra ambición. Sin embargo, yo siquiera, acudí inmediatamente, mientras que él permaneció, como siempre, ignorante de cuanto no fuera su *idea*, a cien leguas de la única verdad, confiado absurdamente en mi función, en el poder defensor de la mujer, de la madre, de la eterna salvaguardia de la especie... (p. 211)

Si la situación de la pareja ya era crítica antes de la desaparición de la hijita, este acontecimiento nuclear, rodeado de otros satélites, aboca al matrimonio a su separación definitiva, el tercer y último suceso nuclear de esta “segunda” historia, hace escasamente un mes.

A partir de este instante la narración vuelve al momento actual de la pareja: Daniela ha descubierto, primero, que Miguel tiene la intención de volver a casarse y, segundo, que espera un nuevo hijo del hombre de su vida (aunque éste no lo sabe todavía), sin duda el otro gran acontecimiento nuclear de la historia principal de esta novela:

¹¹⁴ Por un momento la narración de la historia adquiere una estructura de “caja china”, pues dentro del relato de la segunda historia se introduce una breve leyenda portuguesa: la historia de la «Dama del Pie de Cabra». Vid. p. 197. Se trata de lo que Genette llamó, en *Figuras III*, relato metadieético (pp. 287-289) y Bal, en *Narratologie*, relato hipodieético porque “el prefijo hipo- representa más la situación de dependencia y subordinación del nivel hipodieético al relato intradieético o dieético.” (p. 35).

-¡Pero volvamos de una vez a él, mi piba! –Misia Alba sentía auténtico rubor por tantas volubles disgresiones-. Dime, en fin, qué te ocurre, qué les ocurre a los dos ahora.

-Es bien simple y vulgar: quiere casarse con otra mujer y yo voy a tener un hijo suyo. (p. 207)

El segundo núcleo de la historia va adornado de acontecimientos satélites que informan de los pormenores que han llevado a la situación actual de Daniela: cómo ha descubierto por los periódicos los planes de boda de su marido o el ocultamiento del embarazo a Miguel. Este primer capítulo y primer gran movimiento de la novela se cierra con un suceso satélite que anuncia el segundo gran giro de la novela: la promesa de Misia Alba de hablar con Miguel Dargelos.

El segundo gran movimiento de la novela se reparte entre los capítulos II y III. El segundo capítulo se abre con el tercer acontecimiento nuclear de la historia principal: el encuentro entre Misia Alba y Miguel. De la conversación entre ambos se concluye que el matrimonio entre los protagonistas no es válido al oficiarse en unas circunstancias políticas especiales, que el moderno Jasón verdaderamente pretende casarse de nuevo y que lo único que va a hacer por Daniela es entrevistarse con ella para darle su último adiós.

El capítulo III recoge una pormenorizada analepsis sobre los inicios de la relación entre Miguel y Daniela a través de los recuerdos del protagonista. De nuevo encontramos una segunda historia dentro de la narración principal, formada lógicamente por núcleos y satélites. Con relación a los núcleos hemos de destacar el encuentro entre la pareja en una masía, la traición de uno de los tenientes republicanos que estaba a sus órdenes, el matrimonio entre los protagonistas y la lucha incansable de Daniela hasta los últimos días de su unión.

Esta analepsis (en posición central), como en la tragedia, actúa de puente entre el primer movimiento de la historia y el final trágico que se prelude. Este final se precipita en los dos últimos capítulos de la novela con dos grandes acontecimientos nucleares y consecuencia el segundo del primero.

El capítulo IV contiene el cuarto núcleo de la historia: el encuentro entre Daniela y Miguel. La conversación entre ambos acaba, como en la obra de Eurípides: la dureza del nuevo Jasón que no renuncia al nuevo matrimonio a pesar del hijo que Daniela

espera y la actitud vengativa de la moderna Medea que parece planear un aborto (trasunto de la matanza que realiza la heroína clásica):

Él la miró con mayor frialdad y distancia que nunca y dijo por última vez:

-Lo siento mucho. No puedo hacer nada.

[...]

-Sólo mereces mi odio. Pero ni eso puedo ya darte. Eres una pobre mujer, sólo una pobre mujer...

Entonces, ella creyó percibir burla y ultraje, y reaccionó: toda crispada, se aproximó más a él, casi hasta tocarle con su rostro desencajado:

-Pero, ¿tú crees que puedes arrojarme a un lado, como un limón exprimido?

[...]

-¡Tu novia recibirá mi regalo de bodas!

[...]

Pero luego, poco a poco, fue resurgiendo y alzándose en ella la otra fuerza demoníaca y fatal de su naturaleza: recobró fuerzas, corrió al teléfono, marco el número de cierto médico sin escrúpulos que conocía y le pidió con urgencia día y hora de consulta. (pp. 286-287)

El último capítulo gira en torno a una nueva figura femenina: la joven y recientísima esposa de Miguel la mañana siguiente a la noche de bodas. El acontecimiento nuclear que cierra la novela va acertadamente precedido de un encadenamiento de satélites que acrecienta la tensión: el despertar de la novia, la recepción de una serie de regalos de bodas acompañados de un extraño paquete gris y la llamada de su reciente esposo.

El final de *Medea* se abre simultáneamente al extraño paquete gris. Éste estaba repleto de documentos que contaban la vida de Miguel Dargelos y Daniela Valle y culminaba con una carta dirigida a la nueva esposa narrándole todos los hijos que había engendrado su esposo y que ella misma había destruido, el último hacía sólo tres días. Este último acontecimiento nuclear ha destrozado la posible felicidad de la nueva pareja

y cierra de forma absolutamente monstruosa la novela de la misma forma que Eurípides cerraría su genial tragedia en el siglo V a. C.

2.3. LOS PERSONAJES

Una opinión muy generalizada sobre el estudio del personaje en la narrativa es la de la falta de profundidad y la excesiva simplicidad en la consideración de un estatuto narrativo de tal importancia. Las teorías en torno al personaje narrativo han oscilado entre dos grandes propuestas: el enfoque psicológico y el enfoque estructural-actancial.

El modelo psicológico vinculaba el estudio del personaje y su caracterización al ámbito de la persona, es decir, se indagaba en los individuos que poblaban los discursos narrativos en tanto seres reales, de carne y hueso, cuyo comportamiento y actitudes corrían paralelas a la de los seres humanos. Lo señala M^a del Carmen Bobes en su estudio sobre la novela:

Esta idea del personaje, como ser humano, con referencias sociales en tipos, incluso en individuos, resulta clara para el lector que generalmente se acoge a las referencias de personas vigentes en su tiempo para comprender las descripciones y las funciones que la novela le da de sus entes de ficción.¹¹⁵

El enfoque psicológico del personaje tuvo su auge en el siglo XIX, cuando el interés de la estética romántica por la subjetividad y el desarrollo de la disciplina psicológica hacen que los estudios teóricos centren su atención en el mundo interior del personaje y en su visión de la existencia. Contra esta perspectiva, en ocasiones excesivamente reduccionista, reaccionaron autores como Todorov¹¹⁶ que considera intolerable el ceñimiento del estudio del personaje exclusivamente a la psicología. Pero, a pesar de la reacción de los estructuralistas, el enfoque psicológico no se agotó y, muy

¹¹⁵ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La novela, op. cit.*, p. 147.

¹¹⁶ DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.

al contrario, dio origen a perspectivas teóricas que realizaron importantes contribuciones en esta parte de la narratología a lo largo del siglo XX: la perspectiva psicocrítica, hija del psicoanálisis, y la perspectiva sociocrítica que estudia el personaje en relación con un paradigma ideológico real y que es hija del marxismo.

El psicoanálisis, por su parte, estudia el personaje con relación al autor del que considera un trasunto y al que hay que reconocer. La teoría sociocrítica, representada por Lukács y Goldmann, concibe al personaje como reflejo del medio social en el que vive. Ambas corrientes, como escribe Garrido Domínguez, “tienden a una anulación del personaje en beneficio del autor, su personalidad, o las estructuras ideológicas de una determinada sociedad”¹¹⁷. Será Bajtin quien equilibre esta balanza en su obra *Estética de la creación verbal*, al decir que el autor se expresa a través de sus propios personajes pero sin confundirse con ellos¹¹⁸. Esto quiere decir, como escribe Garrido Domínguez que

El autor mantiene obviamente relaciones con el personaje, pero se superpone a él en cuanto que abarca en su visión todo el universo de la novela: la conciencia de todos y cada uno de los personajes. Así, pues, el autor manifiesta en cada momento un *excedente de visión* que le permite estar mejor informado que todos ellos conjunta o separadamente, y conferirles una condición artística y respetar su identidad.¹¹⁹

No queremos abandonar este breve repaso del enfoque psicológico sin detenernos en las aportaciones de la teoría literaria feminista francesa, heredera del psicoanálisis y del marxismo¹²⁰, por sernos especialmente útil para el análisis de los personajes femeninos de la trilogía Mujer y hombre.

Afirmamos que el feminismo francés es heredero del marxismo en tanto que los primeros grupos feministas se formaron en un ambiente intelectual politizado dominado

¹¹⁷ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 74.

¹¹⁸ Vid. BAJTIN, Mijail, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Madrid, Siglo XXI, 1992, pp. 136-182.

¹¹⁹ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 75.

¹²⁰ Hasta tal punto es así que, como escribe Toril Moi: “Uno de los primeros [grupos de mujeres] decidió llamarse «Psychanalise et Politique».” Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1999, p. 105.

por el marxismo en general y por el maoísmo en particular. Pero también hay que tener en cuenta que es hijo del psicoanálisis porque el feminismo francés partió de la base de que éste daría lugar a una teoría imprescindible para la reflexión sobre la opresión de la mujer en la sociedad patriarcal. Esta afirmación encuentra su refrendo cuando, al estudiar a las principales teóricas feministas francesas –Cixous, Irigaray y Kristeva-, comprobamos su deudo con Lacan por su interpretación de Freud.

Las aportaciones de Cixous con relación al concepto de “escritura femenina” (*écriture féminine*) tuvieron una importancia trascendental en el debate intelectual de los años setenta en Francia. Según la autora francesa los textos femeninos persiguen romper la lógica falocéntrica que ha dominado los discursos literarios a lo largo de la historia y por tanto acabar con el sistema de oposición binaria hombre/mujer y las consiguientes características que cada uno de estos conceptos conlleva. Incluso llega a rechazar el concepto de escritura femenina en tanto que esta denominación se mantiene dentro de las coordenadas falogocéntricas tradicionales. Lógicamente no habla Cixous del sexo del autor del discurso sino de la construcción de éste desde aquel lugar donde “lo Otro” ha sido relegado y, por fin, empieza a manifestarse con voz propia, diferente, más abierta y abarcadora, donde las diferencias no se anulan por discriminadoras sino que se fomentan por enriquecedoras. Escribe Cixous:

Esta práctica nunca se podrá *teorizar*, encerrar, codificar, lo que no significa que no exista. Pero siempre excederá al discurso regido por el sistema falocéntrico; tiene y tendrá lugar en ámbitos ajenos a los territorios subordinados al dominio filosófico-teórico.¹²¹

Luce Irigaray parte de una interesante crítica a la teoría freudiana sobre la feminidad así como de un repaso a las obras de filósofos occidentales desde Platón hasta Hegel para concluir que la mujer, en nuestra cultura, ha estado fuera de la representación, o mejor dicho, ha sido el lado negativo del sujeto masculino representado¹²². Si, como Irigaray ha constatado, a la mujer se le ha negado

¹²¹ CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, pról. y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995, p. 54.

¹²² Algunas consideraciones interesantes sobre las teorías de Luce Irigaray se encuentran en la introducción que Giulia Colaizzi hace al volumen misceláneo editado por ella misma bajo el título *Feminismo y Teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 13-28.

constantemente la condición de sujeto, la construcción de un discurso femenino supone una nueva forma de contar las cosas en tanto que una voz femenina abandona su condición de objeto del discurso patriarcal para enunciar su realidad distinta a través de un lenguaje específico de la mujer que la teórica francesa denomina *le parler femme*.

Resulta curioso cómo Julia Kristeva, que se negó a definir a la “mujer” por considerar que este concepto no existía como tal sino como producto de un patriarcado, que negaba ser feminista, ha llevado a cabo algunas de las mayores aportaciones a la teoría literaria francesa en esta vertiente. No elaboró, pues, ninguna teoría sobre la feminidad, aunque sí subrayó la marginalidad de la mujer, como de otros grupos, en el sistema.

Lo cierto es que, a pesar de las diferencias observables entre estas tres autoras, todas ellas comparten, en palabras de Gastón Vera, la opinión de que:

La mujer, hasta ahora, ha sido reprimida por el falocentrismo en una especie de decapitación, que tiene que ser eliminada a través de la escritura, por la cual se expresará el inconsciente femenino. Además de ser las mujeres más “cuerpo” y más “bisexuales” también son más “inconsciente”, es decir, más literatura. Sólo a través de la liberación de ese inconsciente y de la liberación de su libido, reconstruirán una nueva forma de escribir.¹²³

La posición teórica de estas autoras nos interesa especialmente porque Elena Soriano, en su trilogía Mujer y hombre, pone en práctica discursiva, en los años cincuenta, planteamientos cercanos a los que las feministas francesas estaban exponiendo en los sesenta. Toril Moi resume la posición de las tres teóricas en las siguientes palabras:

Estas feministas ponen un énfasis especial en la diferencia.
Enalzando el derecho de las mujeres a mantener sus valores

¹²³ GASTÓN VERA, Elena, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992, p. 66.

La mujer como sujeto y objeto en la literatura española ha sido también analizada por M^a José Porro en textos del siglo de oro. Vid. *Mujer “sujeto” / mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.

específicos de mujer, rechazan la «igualdad» por considerarla un intento encubierto de hacer que las mujeres se vuelvan como los hombres.¹²⁴

Como reacción a la visión del personaje como entidad psicológica, los formalistas rusos propusieron el segundo modelo antes citado (estructural-actancial) según el cual el personaje importaba al estudio de las narraciones por su condición de agente subordinado a la acción¹²⁵ (Tomachevski, por ejemplo, llegó a negar al personaje cualquier importancia narrativa, visión que luego suavizaría). Así lo resume Bobes Naves:

Los formalistas (...) prefieren determinar al personaje por su función en el relato, en el que lógicamente el personaje no es más que una construcción verbal, y un rol por relación a la función en la que interviene, de donde se desprende su valor como elemento de construcción de un orden sintáctico.¹²⁶

A partir de esta consideración del personaje como producto de una trama y de sus aspectos como meramente funcionales, las posibilidades de clasificación y sistematización a las que aspiraban los formalistas rusos se ampliaron considerablemente. Propp, en su *Morfología del cuento*, diferencia siete “esferas de acción” a las que llama personajes y que se definen por su función en la trama. Así, una esfera de acción puede ser desempeñada por distintos sujetos de igual modo que un solo sujeto puede ejercer distintas funciones. Estos personajes son el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa y su padre, el héroe, el mandatario y el héroe falso.

¹²⁴ MOI, Toril, *op. cit.*, p. 108.

¹²⁵ Esta concepción del personaje es heredera de la visión de Aristóteles, presente en su *Poética*, según la cual, lo importante es la acción, no los hombres que la realizan. Escribe Aristóteles: “El más importante de estos elementos es el entramado de las acciones, pues la tragedia es imitación no de hombres, sino de una acción y de una vida; así pues, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que los caracteres se los van adaptando a causa de sus acciones. De manera que las acciones y el argumento son el fin de la tragedia y el fin es lo más importante de todo.

Es más, sin acción no puede haber tragedia, en cambio, sin caracteres sí puede haberla.” *Poética*, pról., trad. y notas de Antonio López Eire, Madrid, Ediciones Istmo, 2002, pp. 45 y 47.

¹²⁶ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La novela, op. cit.*, p. 147.

Los narratólogos franceses continuaron con el punto de vista formalista de los personajes y así, Greimas, en *Semiótica estructural: investigación metodológica*, parte del modelo de Propp aplicable a un corpus reducido para elaborar un esquema actancial universal y capaz de ser aplicable a cualquier relato. La importancia del personaje para Greimas se cifra en la función que éste realiza en la trama y adopta el concepto de “actante”¹²⁷ para definir la actuación de aquel porque “un número restringido de términos actanciales basta para dar cuenta de la organización de un microuniverso”¹²⁸. Diferencia el estudioso seis categorías de actantes distribuidas en tres oposiciones binarias: “sujeto” vs “objeto”¹²⁹, “destinador” vs “destinatario”¹³⁰ y “adyuvante” vs “oponente”¹³¹.

Agrupados estos seis actantes en tres parejas de oposición, se articuló un esquema tan generalizado que lo hacía muy útil para analizar los grandes rasgos de un discurso narrativo pero no para caracterizar la multitud de personajes de la narrativa literaria, especialmente contemporánea.

Por su parte, Bremond, si bien valora positivamente los intentos de Greimas por descubrir las leyes universales que rigen la actuación de los personajes de una narración, considera que, en la estructura del relato, se debe tener más en cuenta a los personajes. A pesar de esta opinión, Bremond establece un inventario sistemático de los principales papeles narrativos a partir de las funciones básicas que, según él, están presentes en todo relato: el agente y el paciente. A partir de estas dos figuras el crítico desarrolla un

¹²⁷ Concepto utilizado inicialmente en lingüística por Tesnière para designar “los seres o las cosas que, por cualquier concepto y de algún modo, incluso como simples figurantes y de manera más pasiva, participan en el proceso.” Vid. Lucien Tesnière, *Elementos de sintaxis estructural*, Madrid, Gredos, 1983, p. 169.

¹²⁸ GREIMAS, Algirdas Julian, *Semántica estructural. Investigación metodológica*, versión española Alfredo de La Fuente, Madrid, Gredos, 1971, p. 270.

¹²⁹ Sobre esta oposición reflexiona Greimas: “Parece posible concebir que la transitividad, o la *relación teleológica*, como hemos sugerido llamarla, situada en la dimensión mítica de la manifestación, aparezca, como consecuencia de esta combinación sémica, como un semema que realiza el efecto de sentido «deseo»”. *Íbid.*

¹³⁰ Al hilo de esta pareja de oposición Greimas opina que “las dos categorías actanciales parecen constituir, hasta ahora, un modelo simple centrado enteramente sobre el Objeto, que es a la vez objeto de deseo y objeto de comunicación.” *Id.*, p. 273.

¹³¹ A estas dos últimas categorías actanciales atribuye Greimas “dos tipos de funciones bastante distintas:

1. Las unas que consisten en aportar la ayuda operando en el sentido del deseo, o facilitando la comunicación.
2. Las otras que, por el contrario, consisten en crear obstáculos, oponiéndose ya sea a la realización del deseo, ya sea a la comunicación del objeto.” *Íbid.*

complejo esquema de papeles en sus diferentes tipos posibles (el influenciado, el beneficiario, la víctima, el influyente, el degradador, el protector, el frustrado, etc.) con sus interrelaciones en las diferentes etapas del proceso narrativo, de acuerdo con las leyes que rigen la “lógica del relato”¹³².

Todorov, en la línea de Bremond, considera que el personaje merece más atención de la que hasta ese momento se le había concedido en los estudios al respecto y así escribe:

En esta literatura [se refiere textualmente a la occidental clásica], el personaje nos parece jugar un papel de primer orden y es a partir de él que se organizan los otros elementos del relato. (...) Nos detendremos en un tipo de personajes que es relativamente el mejor estudiado: el que está caracterizado exhaustivamente por sus relaciones con los otros personajes. No hay que creer que, porque el sentido de cada elemento de la obra equivale al conjunto de sus relaciones con los demás, todo personaje se define enteramente por sus relaciones con los otros personajes.¹³³

Sin embargo, a pesar de esta opinión, en su acercamiento a *Les Liaisons dangereuses*, Todorov se centró, para el estudio de los personajes, en las relaciones que se establecen entre ellos a través de las cartas que componen íntegramente la novela y que se reducen a tres: deseo, confidencia y participación.

Barthes, en «Introducción al análisis estructural del relato», se sitúa en la misma línea que los narratólogos antes citados: el personaje, en tanto concepto teórico, es secundario y ha de estar subordinado completamente a la trama. De este modo se define al personaje

Por su participación en una esfera de acciones, siendo esas esferas poco numerosas, típicas, clasificables; por esto hemos llamado aquí al segundo nivel de descripción, aunque sea el de los personajes, nivel de las Acciones: esta palabra no debe, pues, ser interpretada acá

¹³² Vid. BREMOND, Claude, *Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973, p. 135.

¹³³ TODOROV, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», cap. cit., p. 165.

en el sentido de los pequeños actos que forman el tejido del primer nivel, sino en el sentido de las grandes articulaciones de la *praxis* (desear, comunicar, luchar).¹³⁴

Más tarde, en su obra *S / Z*, Barthes rectificará en cierto modo este concepto de personaje y llegará a admitir que éste tiene su propio código y está dotado de rasgos y de personalidad.

En resumen, las importantes aportaciones del funcionalismo con relación a la noción de personaje la podríamos sintetizar utilizando las palabras de Bobes Naves:

El funcionalismo señala como elemento fundamental del relato las acciones y las situaciones en sus valores funcionales (funciones), y sólo por relación a ellas se dibujan los actantes, es decir, los sujetos involucrados en las acciones. Los personajes son los actantes revestidos de unos caracteres físicos, psíquicos o sociales que los individualizan. Los rasgos psicológicos, las conductas sociales, el aspecto físico y las cualidades morales de los personajes son concreción en cada relato de los sujetos funcionales (actantes) exigidos por las funciones.¹³⁵

Con esta teoría general de los narratólogos resultaba muy difícil elaborar un esquema que integrara aquellos aspectos del personaje que el estructuralismo había despreciado y que fuera, al mismo tiempo, universalizable y aplicable a todo relato. En este intento se encuadra la famosa clasificación de Forster quien divide a los personajes en dos grandes grupos: personajes planos o aquellos que están contruidos generalmente en torno a una sola cualidad y se mantienen prácticamente inamovibles a lo largo de todo el relato. Frente a ellos Forster sitúa al personaje redondo como entidad compleja, en ocasiones ambigua, que tiene una vida más allá de la propia novela¹³⁶.

¹³⁴ BARTHES, Roland, cap. cit., p. 30.

¹³⁵ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *La novela, op. cit.*, pp. 144-145.

¹³⁶ FORSTER, Edward Morgan, *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983, pp. 74-84.

Para referirse a lo que se ha dado en llamar "personaje plano" Unamuno utilizaba la expresión de personaje rectilíneo, en tanto su cualidad de no variabilidad a lo largo del relato. En contraposición a este concepto, el escritor del 98, habla, con una terminología propia de él, de personaje agónico, resaltando así su capacidad de evolución en ideas, criterios, actitudes y conductas en el desarrollo de la historia. Vid. José R. Valles Calatrava et alii, *Diccionario de narratología*, Salobreña, Alhulia, 2002, p. 503.

Los estudios post-estructuralistas, entre los que destaca la estética de la recepción, incorporaron la figura del lector en la construcción del personaje. Uno de los trabajos más clarificadores al respecto es *L'effet-personnage dans le roman* de Vincent Jouve donde el autor concibe esta entidad novelesca como el producto de una interacción entre el texto y el lector. Así escribe:

Les figures construites par le texte ne prennent sens qu'à travers de la lecture. Le sujet lisant, en dernière instance, celui qui donne vie à l'œuvre.¹³⁷

O bien :

Dans tout roman, l'image des personnages est donc un mixte entre les données objectives du texte et l'apport subjectif du lecteur.¹³⁸

Una teoría integradora de la línea francesa y anglosajona la ofrece Chatman quien, en el capítulo 3 de su obra *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, y bajo el epígrafe «Hacia una teoría abierta del personaje», afirma:

Una teoría del personaje viable debería conservarse abierta y tratar a los personajes como seres autónomos y no como simples funciones de la trama. Debería mantener que el personaje es reconstruido por el público gracias a la evidencia declarada o implícita en una construcción original y comunicada por el discurso a través del medio que sea.¹³⁹

¹³⁷ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf Écriture, 1992, p. 13.

¹³⁸ Id., p. 52.

¹³⁹ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, p. 128.

2.3.1. Los personajes de *Caza menor*

Vamos a ocuparnos, primero, del análisis descriptivo de los personajes de la primera novela de Elena Soriano para pasar, a continuación, al estudio de su funcionalidad dentro del discurso porque como escribe Bobes Naves “los personajes son en el relato unidades funcionales en torno a los cuales se estructura el discurso”¹⁴⁰.

2.3.1.1. Ana

A pesar de las grandes diferencias entre la opera prima de nuestra autora y su trilogía posterior, Mujer y hombre, es evidente que en todas sus novelas se presenta una clara confrontación entre los personajes femeninos y los masculinos. En *Caza menor* este enfrentamiento se establece entre Ana y los tres hermanos de la familia que habitan la Casa Nueva, es decir, su marido (Emilio) y sus dos cuñados (Andrés y Pascual).

La primera aparición de Ana acontece en el capítulo IX, cuando su novio y la familia de éste van a pedir su mano y su presentación física nos la ofrece el narrador a través de los ojos de Andrés:

Andrés, que se había puesto de pie, la observó con mirada irónica y experta: le dio, al pronto, la sensación exacta de una paloma buchona. En parte, por el perfil, de nariz y labio superior un poco prominentes y de mentón pequeño, retraído hacia una incipiente sotabarba, que no restaba gracia al cuello ondeante por su extremada juventud; y en parte, por el porte empujado, la espalda derecha, la cintura delgada, el pecho alto y demasiado saliente. Pero principalmente, por su especialísima manera de andar: rápida y algo rígida, a pasos breves. (p. 146)

Los ojos de Andrés serán los que escudriñen a Ana más pormenorizadamente, hasta dar con el término que según él la define con mayor precisión: *gacelismo*¹⁴¹ (p.

¹⁴⁰ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1993, p. 87.

¹⁴¹ Sobre este concepto escribe Concha Alborg en una nota a pie de página: “*Gacelismo*: término usado por Elena Soriano para indicar la condición femenina como la de una gacela; es decir atrayente y huidiza al mismo tiempo.” «Introducción» a *Caza menor*, cit., p. 149.

149). Y es que, la afición de Andrés por la caza lo lleva a contemplar lo que lo rodea con ojos de cazador. Por ese motivo comparará a su cuñada con una paloma buchona o con una gacela. El campo semántico de la “caza” preside toda la novela desde su propio título y crea una red de isotopías semánticas que, referidas al tema del amor y del erotismo, se revelan muy significativas.

Y los ojos... Los ojos eran francamente hermosísimos, con aquella expresión a la vez tan provocativa y tan tímida, tan conmovedora y tan apaciguante... Y aquel *gacelismo* de su ser todo, en fin... (p. 346)

Si bien el aspecto físico de Ana¹⁴² no ocupa un lugar preeminente en la narración no va a ocurrir lo mismo con su carácter, un carácter bastante más complejo de lo que se ha venido considerando, lleno de matices muy interesantes desde el punto de vista femenino.

Los primeros momentos de la llegada de Ana a la Casa Nueva están plagados de las impresiones de los miembros de su reciente familia en la nueva esposa: le pareció que doña Julia tenía el aire llorón, que Andrés se burlaba veladamente de todos al hablar y que Pascual mantenía ese aire respetable de aquel que ha estudiado para cura (p. 155) y de un claro propósito de nuestra protagonista por hacerse con la aceptación de todos ellos¹⁴³:

-Aquí no hay ama de casa; yo lo seré, con la ayuda de Dios.
(p. 159)

Y también:

Su vanidad femenina sentía un vago anhelo de mecerse entre
nubes de admiración y de provocar el entusiasmo varonil... (p. 173)

¹⁴² Aparece un leve apunte sobre la edad de Ana en el capítulo XIV: “Este caserón campesino, sin embargo, no tiene historia; es –precisamente su nombre lo indica- demasiado reciente, cuenta apenas veinte años. ¡Pero veinte años son tantos para quien apenas los ha cumplido!...” (p. 197).

¹⁴³ El esfuerzo de Ana por ganarse la aceptación de su nueva familia se justifica plenamente ante estas palabras del narrador que resumen la consideración que los hermanos tenían de su nueva inquilina: “Ahora la presencia de Ana parecía forzar a los tres al disimulo de su mutua aversión. Tal vez por subconsciente reacción ante el eterno femenino, aunque lo encarnase una muchacha tan insignificante como aquella aldeana, apocada y solícita con todos como un simple criadita nueva...” (p. 175).

Ese intento casi obsesivo de aceptación la lleva a esforzarse sobremanera para agradar a sus dos cuñados, tarea harto complicada si tenemos en cuenta la diferencia de caracteres entre Andrés y Pascual. Para acercarse a éste último Ana decide acompañarlo en sus bajadas al pueblo para participar en distintas actividades religiosas. Y

Fue así como se estableció entre ellos una relación a la vez piadosa e instructiva. Bajar por las tardes a la novena, aunque fuese a pie, [...] Se esmeró en ser para su cuñado una acompañante humilde y acomodaticia, siempre temerosa de molestar y de perder terreno en la emprendida amistad. (p. 211)

Con Andrés, desde el primer momento de su llegada a la Casa Nueva, la relación será muy diferente. Aunque comparte su actitud de alumna aplicada, igual que con Pascual, las conversaciones entre el cazador y su cuñada están llenas de una frescura y espontaneidad desconocidas en los diálogos con otros miembros de la familia incluido el esposo:

-¿Qué, te gusta cazar?

Ana se echó a reír, y respondió:

-Eso mismo me dijiste, de buenas a primeras, la primera vez que te vi, cuando fuiste a pedir mi mano... Yo te dije que no lo sabía...

Él la miró con expresión indefinible, un poco irónica.

-¿Sí? ¿Y nunca has visto un ojeo?

-Bueno..., propiamente un ojeo, no. Pero sí algo parecido...

-Cuéntamelo- ordenó él simplemente.

Ana estaba excitada, locuaz, menos timorata que en presencia de Pascual, sin saber por qué. (p. 225)

Con el marido, las relaciones vendrán marcadas por la decepción creciente de Ana y su aversión al contacto sexual que encuentra a todas luces insatisfactorio¹⁴⁴. De

¹⁴⁴ Refrenda esta insatisfacción sexual los pensamientos de Ana al oír el silbido de Andrés: “¡Dios mío, si se callara!... Si sobre Ana se extendiera un cendal de púdico silencio, tal vez llegase a alcanzar no sabía qué cumbre, siempre escalada y nunca conseguida.” (p. 176).

todos modos, va a permanecer siempre dispuesta a agradar a su marido porque así había sido educada y así concebía la condición femenina que más adelante analizaremos:

Emilio, su marido, era el trabajo, y cada día se sentía más disociada de él... [...] Al sentirse culpable, de un modo inconcreto y como por omisión, reaccionaba con un redoblado afán de superar o, mejor, de compensar, como mejor podía, su falta de aprecio a las cualidades del esposo. Y extremaba su abnegación, incluso su acatamiento al gran defecto que veía más evidente cada vez: [...] ¡Pero el instante de encontrarse a solas, confinados en la alcoba conyugal, cuerpos y almas desnudos frente a frente!... (p. 311)

Hasta ahora hemos sintetizado la situación de partida: la llegada de Ana a la Casa Nueva y el establecimiento de relaciones con los principales miembros de la familia¹⁴⁵. La herencia decimonónica que porta esta novela adquiere su máxima expresión en el personaje de Ana¹⁴⁶. Son las inquietudes de la protagonista, sus frustraciones y deseos descubiertos las que van a ocupar gran parte de la narración una vez que el narrador ha dejado suficientemente claro que su relación matrimonial no la satisface en ningún aspecto:

Ana no tiene deseos de dormir. Deambula, incierta, por la planta baja [...] Realmente no sabe qué hacer: no le apetece sentarse a bordar, ni pasear fuera, con la sofoquina, ni tumbarse en la hamaca del porche para andar a manotazos con las picajosas moscas. Siente, sin embargo, una extraña inquietud, una viva apetencia por realizar, a solas, algo diferente de lo cotidiano, por lanzarse fuera de sí misma y de su vivir. (p. 195)

¹⁴⁵ Recogemos a continuación este pequeño fragmento que resume perfectamente la situación de Ana en su nueva familia y la visión de conjunto que tiene de ella: “Por otra parte, con frecuencia empezaba a sorprenderse entregada a comparaciones entre los tres hermanos, que le producían zozobra y disgusto de sí misma: Pascual era la ciencia y experimentaba hacia él una admiración infinita; Andrés era la alegría de vivir y la subyugaba indefinidamente; y Emilio, su marido, era el trabajo, y cada día se sentía más disociada de él.” (p. 311).

¹⁴⁶ Uno de los texto que mejor ejemplifica esta herencia decimonónica de la que hablamos viene de una referencia del narrador a los pensamientos de Ana: “Y la madame Bovary que toda mujer lleva dentro, despertaba en Ana por unos instantes: vislumbraba la existencia de otro mundo ignorado, romántico y brillante, y su vanidad femenina sentía un vago anhelo de mecerse entre nubes de admiración y de provocar el entusiasmo varonil...” (p. 173).

Para intentar dar respuesta a este desasosiego Ana decide subir al desván de la casa y es aquí donde tendrá lugar una de las escenas más relevantes de la narración. En este lugar de la vivienda la protagonista encuentra todo un arsenal de trastos viejos entre los que se encuentran numerosos vestidos (que decide probarse) y un antiguo gramófono. La llegada de Andrés, que la oía trastear desde el piso de abajo, lleva a la puesta en funcionamiento del viejo aparato de música y la invitación de éste a bailar. La pareja, en plena diversión, es sorprendida por Pascual que reprocha el sonido de la música en una casa que aún estaba de luto por la muerte de don Andrés. La reacción de los bailarines no puede ser más dispar:

Se siente anonadada de vergüenza, por la tremenda transgresión que acaba de cometer. Inclina la cabeza, mordiéndose los labios, y luego la levanta un poco para observar a su cómplice; pero él parece por completo inconsciente de su pecado, mucho más grave, por cierto, pues ella ni siquiera conoció a su suegro y su olvido tiene cierta justificación. No puede menos de mirar a Andrés con tal expresión de reproche, que él suelta una estentórea carcajada. (p. 202)

Este incidente marca un antes y un después en el desarrollo de la trama argumental porque prelude la atracción que va a empezar a surgir entre Ana y Andrés. No podemos decir que el tratamiento de las emociones de ambos personajes sea pormenorizado en igual medida por el narrador. Es evidente que a éste le interesan en mayor grado, haciendo honor de nuevo a esa herencia decimonónica, las emociones de Ana que ve crecer un indescriptible desasosiego ante la presencia de su cuñado mayor. Resulta curioso reparar en los intentos sucesivos de la protagonista por evitar las salidas al campo con Andrés sin conseguirlo:

Y una vez más, mientras rodeaba el esquinazo sudoeste, pensó en la necesidad de desligarse cuanto antes del trato asiduo con Andrés, y se reprochó su estúpida incapacidad para hacerlo francamente. Su compañía, por ligera e intrascendente que fuera la conversación, le producía la excitación y el mareo de una bebida alcohólica. (p. 241)

El interés de Ana por Andrés, la lleva a intentar indagar en su pasado amoroso. Así, preguntando a los criados, incluso a su propio marido, conoce que su cuñado amó a

una mujer que murió en una jornada de cacería. El descubrimiento de esta información arrastra a la protagonista a una reelaboración ficticia y ensoñadora de la muerte de la novia de Andrés, cargada de tópicos literarios de clara raíz decimonónica¹⁴⁷.

Los sentimientos encontrados de Ana la hacen vivir de una forma incómoda en la Casa Nueva: se siente acechada por su marido, juzgada inquisitorialmente por Pascual y atraída sin remisión por Andrés. La solución se le aparece lúcida: visitar a su madre, pero se encontrará con la oposición implacable de Emilio:

-¡Antes que entre el invierno, Emilio, llévame! –suplicaba insistentemente.

Él denegaba siempre. Lo hacía ya picado por tanto empeño, por mero prurito masculino de dominación. (p. 330)

La creciente atracción entre Ana y Andrés tiene su culminación en el capítulo XXVI, cuando la infeliz esposa recibe un beso de su cuñado. Y a pesar de que éste lo único que percibe es un fuerte rechazo, la muchacha experimenta una gran inquietud:

Apenas podía soportar la pesadumbre de aquel único beso que seguía llenando todo su ser, colmándolo, haciéndole rebosar de una espuma vital, que era, a un mismo tiempo bochornosa, escaldante, embriagadora.

[...]

Y fue aquella noche, en brazos de su esposo, cuando alcanzó por vez primera una cumbre que, desde su matrimonio, venía escalando en vano. Pero su alma delirante estaba en otros brazos. (pp. 350-351)

Ana se siente irremediabilmente perdida. El beso recibido la hizo tomar conciencia de las emociones que mantenía celosamente guardadas en la creencia de que la ignorancia conduce a la felicidad. A partir de ese momento su vida en la Casa Nueva

¹⁴⁷ Este pasaje donde el narrador introduce la recreación de Ana resulta especialmente interesante para la caracterización de nuestra protagonista que no ahorra detalles “románticos” a un suceso que no contempló: “Ana, sobrecogida de espanto, no hizo el menor comentario. Pero luego tardó mucho tiempo en dormirse, y su imaginación exaltó hasta el punto de recrear el atroz suceso: Andrés es un jovencito de bigote rizado [...] Era una sucesión de imágenes románticas y pintorescas, trasuntos exactos, en dibujo, color y hasta en tamaño, de los cuadros que Ana había visto en muchas casas de pueblo con sugestivos temas de caza mayor.” (pp. 294-295).

se convierte en un auténtico infierno no sólo por un fuerte sentimiento de culpabilidad sino también por los titánicos esfuerzos realizados por no encontrarse con el autor de sus desdichas. Sin embargo, sus intentos fueron vanos porque Andrés buscaba desesperadamente una conversación con Ana que acabara con, según él, la estúpida situación creada. La proximidad de este encuentro aterroriza a la muchacha hasta el punto de que, de madrugada y en secreto, decide huir de la casa hacia los brazos de su madre. El final trágico sobreviene cuando en la carrera despavorida la protagonista cae de la carreta en la que montaba¹⁴⁸. Las sensaciones de Ana en su huida merecen esta larga cita:

Ya en camino llano, sentíase felizmente disparada hacia los brazos de su madre. Ya no tenía miedo a nada ni a nadie. Todo iba quedándose atrás, muy atrás, como un mal sueño o, más bien, como un incendio del que se salva uno y cuyo temeroso resplandor va dejándose a la espalda, [...] Una inmensa alegría, pueril, irreflexiva, incoercible, llenaba su pecho, haciéndola hablar en voz alta y casi reír. [...]

Y entonces fue cuando oyó un galopar, aún lejano, a sus espaldas... [...]

¡Eran ellos!... ¡La perseguían! ¡Los tres! ¡La perseguían los tres! ¡O una jauría entera, con sus fauces babeantes, ansiosas de su ser! [...]

-¡Madre, madre! –suspiró, entre llanto y risa, al salir despedida hacia el espacio y percibir en todo su ser una definitiva sensación de vuelo, de huida perfecta... (pp. 364-366)

El fragmento que recoge las emociones de Ana durante su huida sintetiza como pocos la situación que la protagonista ha vivido durante su estancia en la Casa Nueva. Quizá el título de la película de Saura que Elena Soriano considera un plagio de *Caza menor* se pueda considerar un auténtico acierto: *Ana y los lobos* pues Ana ha sido en esta narración la presa y la víctima de las relaciones cainitas de tres hermanos abocados a la misma fragmentación que dividirá el país.

¹⁴⁸ La muerte de Ana parece responder, de alguna manera, a una de las constantes que nutren el imaginario occidental según la cual, en las obras literarias, las mujeres que se entregan a la pasión amorosa pagan su desliz con el deshonor o la muerte, tal y como expone Elena Soriano en su artículo «Amores y amoríos literarios», *Literatura y Vida. II. Defensa de... op. cit.*, p. 205.

La actuación de Ana a lo largo de la novela ha venido marcada por dos constantes: sus deberes como mujer y esposa y sus desasosiegos vitales. Ana ha sido educada en el respeto y el servicio al varón, necesita del permiso del marido para asistir, por ejemplo, a un ojeo, acepta con sumisión la primera bofetada de Emilio. En este sentido reconocemos a esa muchacha que los hermanos consideran una aldeana insignificante, apocada, servil, una “palurdita virginal”. Pero, por otro lado, encontramos a una mujer frustrada, desasosegada, y anhelante de una satisfacción vital y, por qué no, sexual, que no consigue con su marido. Su quietud espiritual y física es zarandeada por el cazador empedernido de Andrés que, probablemente, desde el principio no la consideró más que una pieza de “caza menor”:

Junto a ella estaba aquel hombre con la mayor naturalidad, con indiferencia, como olvidándola y absorto en otra pasión. Estaba ejerciendo su tremenda atracción vertiginosa con una cruel pasividad, como un abismo que mantiene abiertas sus fauces en espera ciega y quieta de que la víctima vaya a despeñarse en él por su propia voluntad... ¿Y así permanecería indefinidamente, eternamente? ¡Era un equilibrio inestable! ¡Romperlo, romperlo, hacer que él mismo lo perdiera! ¡Aunque fuese por el camino de la enemistad, quizá del odio! Ella no podía permanecer más tiempo así, tan próxima y tan olvidada, tan desolada y anhelante (p. 348)

Creemos que la caracterización que Bobes Naves hace de Ana Ozores¹⁴⁹ es perfectamente aplicable a nuestra protagonista: “Ana se va convirtiendo

¹⁴⁹ No sería osado establecer cierto paralelismo entre la función de los cuatro personajes principales de *Caza menor* y los de *La Regenta*. Veamos: en ambos casos Ana (curiosamente se llaman igual) es la única protagonista femenina y objeto de deseo de tres personajes masculinos: don Víctor comparte con Emilio su función de marido insulso y poco agraciado que no satisface a Ana; Pascual recoge muchos de los rasgos de personalidad de don Fermín de Pas y es que ambos comparten una secreta pasión por la mujer de otro que no se atreven a reconocer; don Álvaro, por su parte, aparece caracterizado por Clarín mucho más negativamente que Andrés, pero ambos realizan la misma función de incitadores del adulterio si bien el hermano mayor de *Caza menor* no muestra la premeditación y alevosía de don Álvaro.

Esta idea adquiere plena justificación si nos atenemos al profundo conocimiento y admiración que Elena Soriano tiene por los clásicos del siglo XIX, entre los que, sin duda alguna, ha de aparecer Clarín. La influencia de *La Regenta* es manifiesta en numerosísimas novelas aparecidas en la primera mitad del siglo XX y *Caza menor* no sólo no escapa a esta influencia sino que, por su carácter marcadamente decimonónico, se presenta como una de las grandes herederas de la más influyente novela española del XIX.

progresivamente en un personaje dramático, intensamente trágico, a medida que avanza su presentación, al que todo le sobra excepto aquello que conduce al desastre final”¹⁵⁰.

2.3.1.2. Los lobos¹⁵¹ de *Caza menor*

A) Andrés

De la galería de personajes masculinos que aparecen en *Caza menor*, sin duda alguna, es Andrés, el primogénito de la familia, el que suscita mayor interés por nuestra parte. Ya desde su inicial aparición, en la página 55, se nos muestra la faceta más importante de su personalidad: su afición por la caza: “Era Andrés, que salía al porche, ya provisto de sus pertrechos de caza.” (p. 55). Probablemente más que una afición, el gusto del personaje¹⁵² por esta práctica puede calificarse, en palabras del narrador de “vicio, absorbente e insofrenable” (p. 86). Incluso se podría afirmar que es Andrés el que justifica el título de la novela: ante las grandes cacerías, él preferirá la práctica de la “caza solitaria, de frente y con perro, en guerra galana” (p. 86) y Ana, su cuñada, acabará convirtiéndose en una de las piezas predilectas de su “caza menor”.

No podemos decir que el narrador nos haga un retrato psicológico exhaustivo de la personalidad de Andrés, pero sí podemos destacar dos aspectos constantes en este personaje: su identificación con el mundo animal y su peculiar forma de silbar. Respecto a la primera cualidad encontramos un texto muy revelador al comienzo de la narración:

-Eres un animal.

Pero decirle animal carecía de eficacia injuriosa en los oídos de Andrés: para él, ser un animal no tenía el corriente significado subhumano, sino otro muy complejo, y en muchos aspectos ventajoso:

¹⁵⁰ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de...*, op. cit., p. 97.

¹⁵¹ Utilizo este sustantivo para remitir al título de la película de Saura *Ana y los lobos* y que Elena Soriano consideraba un claro plagio de su novela *Caza menor*. Loc. cit., p. 39, nota 47.

¹⁵² La primera caracterización que nos aparece de Andrés se hace a través de la opinión de Pascual sobre su hermano en estilo indirecto: “Pascual decía de él, con menosprecio, que sólo vivía para los siete placeres: comer y descomer, beber y desbeber, yacer con mujer, bañarse y dormir. Pero Andrés sonreía cerradamente y puntualizaba: «Son ocho: y cazar».” (p. 87).

así como una condición exaltada, magnificada, de las potencias vitales. Por eso, volvió a reírse tranquilamente, y dijo:

-¿Y te doy envidia o lástima?

Pascual se limitó a mirarle con desprecio. (p. 95)

Sin duda Andrés es primario, pero no en el sentido en el que lo será su hermano Emilio, es decir, por determinación, sino por opción. El hermano mayor tiene la actitud desengañada de aquél que considera al mundo de los hombres hipócrita y servil. Frente a éste, el entorno animal se le ofrece puro, sin dobleces, y, en cierto modo, superior al de los seres racionales. Dentro de este contexto se entiende perfectamente que la mejor forma de expresión de Andrés sea el silbido, como signo de comunicación alejado del lenguaje verbal netamente humano. Su capacidad de silbar anonada a todos los que viven en la Casa Nueva¹⁵³, incluida su cuñada a quien al mismo tiempo atrae y desasosiega esta destreza de Andrés:

¿Por qué silbaría tanto Andrés?... Sabía infinidad de músicas, pero nunca las cantaba. Desde luego, resultarían insoportables, con su horrible voz. Era mejor que las silbara; su silbar tenía más poder que la mejor letra de una canción; bastaba por sí solo para expresar cuanto quisiera; alegría o pena, amor o desdén, pasión o burla... A veces, sólo mero goce de vivir, un balbuceo inocente, infantil... Pero, siempre, algo inquietante, profundamente turbador... (p. 176)

La relación que mantiene con sus hermanos es de absoluta frialdad, cuando no de sincero rechazo entre ellos. Por Emilio siente la más profunda de las indiferencias y con Pascual la tensión y la enemistad va “in crescendo” a lo largo de la narración, una tensión alimentada extraordinariamente a partir de la llegada de Ana a la Casa Nueva. Y es que, sin duda alguna, uno de los ejes centrales de la novela es el acercamiento progresivo entre el hermano mayor y la reciente esposa. La primera impresión que le causa su nueva cuñada la expresa en términos animales:

¹⁵³ La primera referencia que se hace al silbido de Andrés tiene lugar de camino a la casa de Ana para pedir su mano: “Luego se puso, como de costumbre, a fumar y a silbar, con su maravillosa capacidad para compaginar ambas cosas. Tanto Juan como doña Julia no podían menos de escucharle complacidos. Andrés era un verdadero virtuoso del silbido y lograba con él los efectos que otros artistas con la voz o con un instrumento musical.” (p. 140).

-Y a ti, Andrés, ¿qué te ha parecido? –insistió Juan, socarrón.

Andrés se encogió de hombros, con sincera indiferencia, y lanzó un corto silbido, de difícil interpretación. Y en todo el camino no hizo otra cosa que fumar y silbar suavemente, divinamente, con el virtuosismo que todo el mundo admiraba. Pero, en su interior, forcejeaba por encontrar un vocablo justo sobre la extraña impresión que le había producido su cuñada. No conseguía hallarlo y se desazonaba. Por fin, lo inventó:

-Gacelismo... (p. 149)

El ámbito doméstico será el que presida los primeros encuentros entre Andrés y Ana, pero sus relaciones se estrecharán cuando el cazador decide encomendarle a su cuñada el cuidado de algún perro enfermo o cuando empiezan a salir juntos por el campo para que Ana aprendiera los primeros rudimentos de la caza. Si bien no percibimos en él el mismo desasosiego interior que en la muchacha, no podemos decir que la presencia de Ana sea para Andrés indiferente. A continuación reproducimos una de las descripciones más hermosas de la protagonista vista, sin duda, por los ojos de su cuñado mayor:

Y la miró con cierta expresión tierna, desusada en él. La capa masculina daba a Ana un aire extraño, entre romántico y monacal, algo picante. Alta y erguida, la llevaba con cierta arrogancia. Sobre el alzacuello descansaba casi el pesado moño castaño oscuro, del mismo color que la prenda. También los ojos tenían la misma tonalidad. En el conjunto monocromo, sólo discordaban la blancura uniforme de la tez, un poco pálida de frío, y el tinte violáceo de los labios. [...] Y los ojos... Los ojos eran francamente hermosísimos, con aquella expresión a la vez tan provocativa y tan tímida, tan conmovedora y tan apaciguante... (pp. 345-346)

Si algo destaca en el carácter de Andrés a lo largo de toda la narración es su marcada despreocupación por todo lo que le rodea, a excepción de la caza. Le es indiferente el negocio maderero que su padre les ha legado, ignora el talante inquisitorial de su hermano Pascual y con Emilio actúa como si no existiera. Igual

actitud muestra con esa muchachilla pelirroja¹⁵⁴ que parece enamorada de él y de la que Andrés se sirve a su antojo. Pero Ana era diferente, aunque ni él mismo se diera cuenta hasta la muerte de ésta. Ajeno a toda reflexión, como era propio de su carácter, la besa al conocer que, sin gustarle la caza, su cuñada lo ha estado acompañando en sus salidas cada vez que él la reclamaba. La reacción de Andrés tras este impulso no tiene desperdicio ya que es claramente representativa de la idiosincrasia masculina de la época:

Una vez pasado el rezago enervante de aquel beso, no había que darle más importancia que a una ligereza intrascendente con cualquier mujer. Ciertamente, era la de su hermano. Pero ella misma había ocasionado el hecho. Su boca no había sufrido más que el castigo justo a su insolencia. Había pronunciado palabras provocativas e irritantes: tratándose de un hombre, le hubiese abofeteado, sin más. Pero era una mujer. ¿Qué podía hacer, sino besarla? ¡Tapar la poca hiriente, acallarla, vencerla, humillarla por completo!... Después silbar y a otra cosa... No le guardaba el más mínimo rencor; estaban en paz. Ella le había ofendido en un arrebato de histeria o de coquetería - ¡cualquiera lo sabía!- y él había correspondido con un raptó viril. (pp. 350-351)

Las consecuencias de este beso¹⁵⁵ serán trágicas en el sentido más estricto del término en tanto que provoca la huida despavorida de Ana a casa de sus padres y el

¹⁵⁴ A esta muchacha se la denomina en la novela la “Rubia”. Era la única hija de un molinero sin recursos condenado al aislamiento social. Veamos la impresión constante que a Andrés le causa esta joven:

“Al aproximarse, Andrés se esforzó, como siempre, en superar la impresión que todavía le producía el rostro de la “Rubia” en el primer instante: la “Rubia” era, en realidad, pelirroja, y él, a pesar de su largo trato, no había logrado vencer cierta aversión hacia su carilla achatada, cuyos labios parecían más pálidos que la tez [...] Pero, en cambio, le gustaba el fuerte contraste entre su piel expuesta a la intemperie, tan poco atractiva, y la otra deliciosa piel íntima, dotada de esa insuperable finura y transparencia peculiares en las pelirrojas y que hacía visible el subaflujo de la sangre en las emociones. Por lo demás, Andrés no ponía en ella más interés que en cualquiera de sus perros.” (p. 91).

¹⁵⁵ Resulta interesante contrastar el aturdimiento de Ana tras el beso de su cuñado con la actitud de éste. Frente al estupor de la mujer, el hombre resta total importancia a un hecho aislado e impulsivo:

“La primera vez que se dirigió a Ana para hacerle una trivial petición doméstica, Andrés experimentó sincera sorpresa, y en seguida, una viva contrariedad, ante la espantada que ella dio, y su mirada de soslayo, de cómplice arrepentido. ¿Qué era esto? ¿Noñez o coquetería refinada? ¡Vaya una transcendencia ridícula que daba a un hecho nimio, impremeditado, provocado además por ella misma!” (p. 355).

accidente que le causará la muerte a la asustada muchacha. Paradójicamente será Andrés quien ocupe el último espacio visual de Ana antes de su muerte:

Andrés se inclinó sobre aquella cabeza, cuyas dos oscuras trenzas se habían soltado y caían al suelo en dos cauces paralelos de sangre. Herido por el deslumbrador rayo de la inefable revelación, buscó doloridamente aquella mirada moribunda. (p. 366)

Por primera vez en toda la narración Andrés toma conciencia de las consecuencias de sus actos de su responsabilidad en la huida de Ana y su injusta muerte: “En su interior acababa de sentir la conmoción violenta de una revelación inesperada y el peso de una responsabilidad tremenda.” (p. 363).

Hasta este momento el centro de interés lo había ocupado Ana, y por ende Andrés, tras la muerte de la muchacha el foco de atención se centrará en el hermano mayor que se convierte en el personaje que protagoniza la novela hasta el final de ésta. La indiferencia que había presidido su carácter se convierte en un aislamiento interior que dará lugar a un aislamiento físico real cuando, tras la toma de la Casa Nueva por los milicianos, tenga que huir a las montañas a esconderse. El cazador puede ser cazado. Encontramos por primera vez un Andrés reflexivo, meditabundo, un personaje que toma conciencia por primera vez de la realidad que lo ha rodeado en su vida y la desintegración de su mundo:

Y allí estaba la vida como diez años atrás: los leñadores desunciendo los bueyes aureolados de mosquitos, las criadas bromeando con ellos a voces, los perros ladrando con alborozo al verle entrar. Pascual ajuntando minuciosamente los jornales, Emilio echando un gran trago de vino, bajo el florido polígono, su padre moviéndose de acá para allá, como si el mundo no pudiera marchar sin su colaboración. (p. 433)

Cuando Andrés decide salir de su escondite para conocer la situación exterior y acomodarse a ella, pues “los principios siempre le tuvieron sin cuidado” (p. 446), se encaminó hacia la Casa Nueva y la visión que cierra la novela nos muestra a un personaje transformado, la indiferencia por todo ha desaparecido y la desazón hace

presa de él cuando descubre que todo lo suyo –todo lo que él no había valorado hasta ahora- se estaba desmoronando:

Sentía en el pecho, como un nudo ahogadizo, insoportable, un solo sentimiento: el de la propiedad, en su forma más atávica y desinteresada, con un dolor salido de su entraña más vital. Y sólo acertaba a gritar locamente:

-Pero, si era mío... ¡Si era mío! ¡¡Mío!!...

[...]

Al último impacto, vio desmoronarse la esquina del sudoeste, la única en pie, donde estaba la alcoba de sus padres. Aquella bomba postrera fue el punto final irremisible. Volvió la espalda y echó a correr, casi despeñándose, por la montaña abajo. (pp. 452-453)

B) Pascual

Pascual puede ser considerado el antagonista de Andrés en la novela. Frente a la impulsividad, la falta de preocupación por la economía familiar, la espontaneidad y la alegría, Pascual viene caracterizado desde el principio en términos muy diferentes y los primeros apuntes que tenemos de su personalidad vienen a través de la observación de su propio padre:

Le veía calculador y parsimonioso hasta la mezquindad, haciéndose malquerer por los trabajadores [...]

-Una *hylesinus piniperda* –murmuró, envolviendo un insecto en una ancha hoja rastrera, antes de hundirlo en la sombría cárcel de su bolsillo. Era apasionado de la entomología y la botánica y tenía la tendencia al coleccionismo de ciertos espíritus meticulosos.

[...]

Decía los latines con perfecta pronunciación de seminario. Tenía una voz bellísima, abaritonada y algo pastosa. Hablaba con mesura y ligera petulancia. (pp. 74-76)

Pascual era el administrador económico del negocio maderero de la familia y había ingresado en el seminario, aunque colgó los hábitos antes de hacerse sacerdote.

Este abandono aparece rodeado en la novela por extrañas circunstancias¹⁵⁶ que nunca se aclararán y que tampoco interesan a la historia. Lo que prefiere destacar el narrador en los primeros capítulos no son sólo sus rasgos personales sino también su posición dentro del núcleo familiar:

Absurdamente, su hijo menor, desde pequeño, venía ejerciendo una especie de despotismo ilustrado en la familia. Tal vez se originó en una excesiva condescendencia con él durante su etapa de enfermedades y de debilidad física, haciéndose luego definitivo y abusivo por su reconocido prestigio intelectual. Este encimamiento jamás había encontrado una oposición concreta en la peculiar abulia de sus hermanos. (p. 101)

El dominio de Pascual se hace evidente desde el principio, un dominio que se multiplicará tras la muerte del padre. No pareció afectarle sobremanera el casamiento de su hermano Emilio pero, al igual que en el caso de Andrés, la presencia de Ana, hará tambalear los pilares de su vida hasta ese momento. Como con el hermano mayor, Ana intentó desde su llegada a la Casa Nueva hacerse con el cariño y la confianza de su cuñado pequeño. Por eso decide acompañarlo al pueblo cuando el exseminarista bajaba a las novenas y se deja aleccionar en las largas charlas que Pascual le daba sobre cualquier aspecto de la naturaleza. Esta actitud, ausente de la ironía y la irritación que él solía percibir en torno suyo, no sólo halagaba al benjamín de la familia sino que lo llevó a experimentar sensaciones insospechadas hacia la nueva inquilina:

Rememoraba detalles de su compañía, de sus diálogos inocuos, de un gesto que ella hizo al reír, de un aleteo de los párpados al escuchar... Y, de pronto, Ana le parecía como uno de esos paisajes no pintorescos que durante mucho tiempo se recorren con desatención y que, en un determinado día, descubren rasgos inopinados y atractivos...

¹⁵⁶ Escribe el narrador al respecto del abandono del seminario por parte de Pascual: “se había llegado a decir, en tiempos, que el real motivo de su cuelga de hábitos fue su secreta conversión al protestantismo” (p. 95). De hecho su hermano Andrés, para molestarlo, a veces lo llamaba “reverendo pastor.” (p. 95).

Su condición de exseminarista lo llega a convertir en objeto de burlas de las muchachas del pueblo: “¡Mirar, mirar: ahí va “Tragasantos” con su cuñada!” (p. 207). El susodicho mote se lo habían puesto sus propios hermanos. (p. 115).

Otra vez el amago de vértigo, el latido fuerte de la sangre, su flujo caliente y turbador que anula el raciocinio, la peligrosa tendencia lírica... (pp. 274-275)

Aunque se niega constantemente a reconocerlo, es evidente el progresivo enamoramiento del joven exseminarista¹⁵⁷. Es más, si bien queda claro desde el comienzo de la narración las grandes diferencias existentes entre Andrés y Pascual, éstas se irán agrandando progresivamente a partir de la llegada de Ana a la Casa Nueva. ¿Celos? En cualquier caso, sí podemos afirmar que ambos hermanos se disputan sin tregua la compañía de la muchacha. Cuando ésta huye del hogar familiar temerosa de Andrés, es Pascual quien reacciona con más tranquilidad y sensatez, probablemente porque fue, de los tres hermanos, al que menos le sorprendió que la muchacha huyera: “No perdamos el tiempo ahora en dimes y diretes. Esa criatura, sola por esos caminos...” (p. 363).

Cada muerte supone un punto y aparte en la narración y la de Ana no iba a ser menos. Habíamos señalado que el fallecimiento de don Andrés supuso el comienzo de la desintegración de la Casa Nueva, ahora, la desaparición de Ana va a afectar terriblemente a los tres hermanos de modo bien distinto a como lo hizo la del padre. Pascual va perdiendo poco a poco su interés por el negocio maderero y decide tomar el pulso de la convulsa situación política del momento. La muerte de la madre y la difícil coyuntura del país llevan al benjamín a decidirse por el reparto de la herencia y abandonar el hogar para siempre:

-¿Adónde vas con esa pinta?

Pascual, sin volver el rostro ni suspender su avío del jumento, respondió:

-Tengo que irme. Esto es más serio de lo que dice la radio. Desde ayer no pasa un tren.

Era cierto; un extraño silencio continuo, sobrecogedor, devolvía al panorama la inmensa paz de sus tiempos primario, anteriores a toda civilización. (p. 415)

¹⁵⁷ La lucha interior de Pascual por negar los sentimientos que le estaban naciendo por su cuñada recuerda irremediabilmente a algunas reflexiones de Fermín de Pas en *La Regenta*: “Y por otra parte era [ella], cuan tabula rasa donde podía escribir el más audaz. No había más que alargar la mano... ¡Pero él sabía que no la alargaría jamás!... A solas con su alma, no le importaba escudriñarla y sacar a la luz sus fallos y sus pecados secretos: el fundamental era la indecisión, la duda, esta especie de afronía revenida a su ser de algún remoto cruce en su raza, y que le había impedido elegir entre la fe y la herejía.” (p. 275).

C) Emilio

De los tres hermanos que habitan la Casa Nueva, sin duda alguna, el menos atractivo es Emilio, el hermano central y esposo de Ana. Ya la primera referencia que tenemos de él es negativa pues entre los empleados era conocido con el sobrenombre de “el Bodega” por sus malos hábitos, entre los que destaca, su afición a la bebida¹⁵⁸. Su primitivismo es, si cabe, más acusado que el de Andrés y así lo demuestra su malestar durante el corto noviazgo con Ana:

La situación producía en Emilio irritación y desconcierto. Acostumbrado a la inmediata satisfacción de cualquier impulso pasajero con campesinas fáciles, los circunloquios de una corte en regla, prolongada y respetuosa, como ahora le exigía, le causaba un gran desequilibrio, incluso fisiológico. (p. 104)

El narrador no nos ofrece una información pormenorizada de los sentimientos que unen al reciente matrimonio pero sí nos da detalles de los primeros momentos de la convivencia conyugal:

Su breve luna de miel en Madrid apenas había tenido otro escenario que el de su voracidad amorosa: la alcoba del hotel. Y que sus paseos por la capital habían sido absurdos, presididos por la fatiga y la embriaguez sensual. (pp. 151-152)

O bien:

Se empeñaba en llevarla consigo a todas sus tareas por el bosque, a veces prolongadas y fastidiosas. Ana prefería quedarse cosiendo reposadamente a trotar sobre las ancas de la yegua, aferrada con pánico contenido a la cintura de Emilio y soportando los roces del arzón. (p. 160)

¹⁵⁸ Respecto a este gusto por la bebida escribe el narrador: “Bebía aún más de lo que la gente pensaba. Comenzaba a beber a solas, fuera de las comidas y de las francachelas con el mocerío. Él mismo se daba cuenta de que esto no era bueno. Pero apenas tenía veintisiete años. Era fuerte y sano. El vino era un precioso auxiliar provisorio de su carácter tímido y sin estímulos.” (pp. 104-104).

Pero, poco a poco, Emilio va dejando a su mujer más tiempo sola y en casa, lo que propicia la creciente relación de Ana con sus cuñados¹⁵⁹. Ya hemos citado la falta de acercamiento fraternal entre los tres hijos de don Andrés, pero, a diferencia del enfrentamiento socavado entre Pascual y el mayor, Emilio permanece al margen de estas luchas intestinas. No toma partido por ninguno y se siente mucho más identificado con el ambiente de los trabajadores de la finca. Es el único de los hermanos que ha heredado algunas de las inquietudes de su padre por el negocio maderero y el que no abandonará la Casa Nueva hasta el final:

Emilio había iniciado la campaña contra la procesionaria con más entusiasmo y actividad que de costumbre, estimulado por la novedad del ensayo y las garantías de éxito de Pascual. Estaba interesado como un padrazo sometiendo a una radical cura a su prole. Y hasta se abstenía, desde hacía semanas, de beber con exceso, porque se daba cuenta de que haciéndolo perdía toda energía y autoridad con los trabajadores. (pp. 313-314)

En la relación entre Emilio y su esposa habrá dos puntos de inflexión importantes que determinan a la pareja hacia el fracaso: el rechazo de Ana ante los requerimientos sexuales de Emilio el día del ojeo por su lamentable estado de embriaguez y los comentarios de los trabajadores sobre las relaciones entre la muchacha y sus cuñados. Tras oír las habladurías, el celoso marido regresará al hogar completamente borracho y protagonizará una de las escenas más violentas y determinantes de la novela:

-¡Estás borracho!

¹⁵⁹ Respecto a las relaciones de Ana con sus cuñados cabría preguntarse cuál es la opinión de Emilio. La respuesta aparece en el siguiente texto: “Esto no dejaba de producirle cierta desazón momentánea, una especie de conmoción sorda, soterrada, un leve seísmo del ánimo, cuyo epicentro no llegaba a localizar. Pero como su magín no podía trabajar simultáneamente sobre varios objetivos, aplazaba el que le parecía menos urgente o más difícil, para rumiarlo en un momento desocupado. Y así hizo en esta ocasión: se tragó su contrariedad sin masticar, diciéndose: «No tengo tiempo de pararme a pesar el humo».” (p. 314).

Simultáneamente, con velocidad repentina y violenta, como por obra de resorte, la mano derecha de Emilio, ancha y dura, cayó sobre la mejilla izquierda de Ana. (p. 321)

Ha quedado patente en nuestros apuntes sobre ciertos aspectos de *Caza menor*, el dominio patriarcal que reina en la convivencia de los personajes y que, por otro lado, es propio del momento histórico en el que se inscribe la novela. Pero si algún personaje destaca por su brutalidad en este universo eminentemente masculino es Emilio. Se siente dueño de su esposa y, como tal, decide prohibirle ir a visitar a su madre a pesar de la insistencia de la joven Ana. Cuando ésta escapa, la reacción de Emilio es un perfecto reflejo de su personalidad:

Con desatada furia se lanzó hacia el corralón, vociferando soeces insultos contra su mujer y blasfemias contra Dios.

[...]

-Cogió la “Condesa” y el tálburi. ¡No sé cómo pudo hacerlo! ¡La voy a matar a palos! –seguía despotricando Emilio con gesto demente. (pp. 363-364)

La muerte de Ana no pareció ocasionar en Emilio más dolor del que ocasionó en sus otros dos hermanos. Continuó con sus hábitos de siempre y, cuando Pascual decide repartir la herencia y abandonar la Casa Nueva debido al enrarecimiento de la situación política, Emilio opta por quedarse en su puesto. Las consecuencias de esta decisión serán trágicas, porque al ser tomada la casa por unos milicianos que buscaban a Pascual, el mediano de la familia muere bajo el tiroteo de los guerrilleros:

Pues y que Emilio se estaba lavando en el corral, junto al pozo... y que, desde el principio, los recibió de mal talante, con insultos, y que se negó a decir dónde estaba el otro... Y a uno de fuera le preguntó si él también era fascista, fue y le mandó a hacer puñetas... ¡Los insultó a todos, los irritó, los provocó! Y tuvo la mala ocurrencia de correr hacia dentro y salir otra vez, escopeta en mano... ¡Dios mío! Lo acribillaron, lo cosieron a tiros... (p. 419)

La separación de los hermanos, y la muerte de uno de ellos tiene una dimensión simbólica que va más allá de la Casa Nueva: es un fiel reflejo de la situación que vivió el país en los años previos a la guerra civil y tras el estallido de ésta.

2.3.1.3. Ana y los lobos

Ya habíamos descubierto que, para Bobes Naves, “los personajes son en el relato unidades funcionales en torno a los cuales se estructura el discurso”¹⁶⁰. Sólo desde esta perspectiva se justifica determinadas actuaciones de los personajes de *Caza menor* y la relación que se establece entre ellos. El cuarteto protagonista de la primera novela de Elena Soriano se organiza como actantes de una secuencia de seducción en dos grupos: el seductor y la seducida. El actante seductor está formado por tres personajes, los tres hermanos que cumplen funciones bien diferentes entre sí; la actante seducida es Ana. Ella es el objeto de deseo de los tres “lobos” y la víctima a la par.

El seductor se presenta bajo tres formas diferentes como hemos señalado más arriba. Emilio, el marido, resulta ser el menos interesante desde esta óptica en tanto sus esfuerzos por conquistar a Ana brillan por su ausencia. Sólo al principio de la novela observamos cierto interés cuando, por boca de otros personajes, descubrimos que el aspirante a marido talla una figurita de madera para regalarla a su novia. El narrador deja claro que está enamorado, pero no soporta el largo proceso de cortejo al que las reglas sociales vigentes le sometían y la resistencia de Ana a verlo fuera de los días prescritos por la costumbre:

Estaba enamorado, ciertamente. Pero *ella* aún no había confirmado con palabras la evidente aceptación a su cortejo. Mantenía esa fingida resistencia adusta que las muchachas pueblerinas solían mostrar ante sus pretendientes, como táctica de buen ver en chicas honestas. La situación producía en Emilio irritación y desconcierto.
(pp. 103-104)

Fuera de estos breves apuntes, el narrador no se adentra más en la sentimentalidad de Emilio, que parece aspirar únicamente a tener una buena esposa que

¹⁶⁰ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de..., op. cit.*, p. 87.

lo establezca familiar y vitalmente. Frente a él, sus dos hermanos nos aparecen cumpliendo esa función de seductores-acosadores de la que habíamos hablado de una forma mucho más nítida. Andrés ejercerá su papel de seductor despreocupado que, atraído por su cuñada, no es capaz de medir las consecuencias de sus actuaciones, ni siquiera cuando las habladurías de la gente llegan a sus oídos:

-¿Qué sucede? –preguntó Pascual, advirtiendo en la guardesa cierta agitación.

Ella dijo:

-Acaba de llegar Emilio de mal talante. Trae muy mal vino...
¡Y vosotros, cuidado!

-Bueno, ¿y qué? –dijo Andrés, encogiéndose de hombros y lustrando su canana-. ¡Vaya novedad!

Pascual había captado en el acto el sentido especial, extraordinario, de la advertencia de Josefa. (p. 318)

El papel de Pascual, como el de don Fermín de Pas en *La Regenta* salvando las distancias, es mucho más sofisticado y sibilino en lo que al proceso de seducción se refiere que el de su hermano mayor. Se niega a sí mismo su atracción por Ana, al mismo tiempo que intenta mantenerla a su lado el mayor tiempo posible. Como dice Bobes Naves del magistral de Clarín y que es aplicable a nuestro exseminarista:

Debe adoptar forma de asentimiento a una moral positiva que él mismo pretende olvidar, y se ve obligado a argumentar con sofismas ingeniosos para demostrarse a sí mismo que un proceso de seducción es algo noble, o para convencer a Ana de que está mal algo que es inocente.¹⁶¹

Y en medio de estos tres “lobos” al acecho se encuentra Ana, la víctima seducida que sucumbe a los intereses de los tres hermanos. Como esposa, intenta agradar a su marido aun en contra de sus propios deseos y de su insatisfacción amorosa. Pascual representa para la muchacha un guía moral e intelectual al que debe respeto por encima de todo y al que intenta satisfacer mostrando un interés artificial por la principal afición del exseminarista: la botánica. Andrés vendrá a representar el seductor reconocido por

¹⁶¹ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de...*, op. cit., p. 89.

la protagonista. Desde el principio se percata Ana de la ligereza de su cuñado mayor y de su despreocupación e incluso desprecio por todo lo que representa y defiende Pascual, pero no es capaz de resistirse al afán persuasivo de Andrés. En una lectura superficial se puede percibir que las propuestas del cazador hacia su cuñada están exentas de cualquier doble intención: salidas para cazar, cuidado de los perros. Pero detrás de estas invitaciones inocentes, Andrés siente un deseo inconsciente de “cazar” a la mujer de su hermano, y Ana no es capaz de negarse esos momentos de soledad con el hombre cuyo beso la había hecho alcanzar en brazos de su marido “una cumbre que, desde su matrimonio, venía escalando en vano. Pero su alma delirante estaba en otros brazos.” (p. 351).

La muerte de la protagonista, tras este análisis funcional, está plenamente justificada. Los tres hermanos la han acechado y acosado y ella ha sido víctima mortal de esta situación. Su desaparición es necesaria funcionalmente porque ya ha cumplido sobradamente su papel de objeto de deseo de los lobos. A partir de ese momento su permanencia en la novela hubiera resultado vana. Hasta tal punto es así que, tras su muerte, todo en la Casa Nueva sigue igual:

Después no ocurrió nada extraordinario en la Casa Nueva, aparte de las consecuencias naturales de un trágico accidente [...]

Y la tierra cayó sobre el suceso tan irremisiblemente como cayó sobre el cuerpo de Ana, yacente, junto al de don Andrés, en el suntuoso panteón del camposanto pedralense. (pp. 368-39)

2.3.2. La playa de los locos

2.3.2.1. La Remitente de La playa de los locos

La protagonista de la primera novela de la trilogía Mujer y hombre, presenta unas características bien diferenciadas del resto de los personajes femeninos principales en tanto que es simultáneamente la narradora de su propia historia. En este apartado vamos a considerarla únicamente como personaje de ficción porque su condición de narradora va ser analizada en el punto correspondiente.

Como ya habíamos anunciado al tratar la historia, *La playa de los locos* narra la vuelta de la protagonista al lugar de veraneo donde hace diecinueve años encontró y perdió al amor de su vida. Este regreso le sirve a la narradora para recrearse a sí misma y a la situación que vivió tiempo atrás y por lo tanto a desdoblarse en dos elementos diferentes del discurso: la muchacha que pasó sus primeras vacaciones en una playa del norte de España y la mujer madura que vuelve para recordar. La primera es el personaje que en este momento nos interesa, la segunda es la narradora que después consideraremos.

La protagonista que nos ocupa vive en el verano de 1936 sus primeras vacaciones en soledad y los primeros datos que tenemos sobre ella son los siguientes:

(Yo era la muchacha plenamente joven y hermosa, que acababa de ganar unas oposiciones difíciles, que poseía, por primera vez, libertad y emancipación absolutas y se iba a disfrutar sus primeras vacaciones junto al mar, solitaria y salvajemente. (p. 19)

Estamos, pues, ante una mujer de veintitantos años, hermosa y emancipada, que, tras haber conseguido la independencia económica, viaja sola por primera vez. En principio podríamos afirmar que se trata de un personaje femenino independiente, social e ideológicamente, en un momento histórico en que ésta no era la situación habitual de las mujeres:

Sin aceptar consejos ni ofertas de compañía, ejecuté un proyecto rumiado -¡a veces con cuánto rencor!- desde la infancia: demostrar de una vez mi emancipación de parientes y amigos tiránicos, de todo un mundillo estrecho y limitado que había oprimido mi naturaleza entre árido intelectualismo y moral kantiana. (p. 21)

Pero ocurre que a pesar de ser una mujer culta e independiente¹⁶², el peso del patriarcado hará acto de presencia cuando se enamora por primera vez y todas sus

¹⁶² Respecto a esta formación la narradora escribe: “ansiaba completamente hacer prácticas de las teorías aprendidas, experimentar un mundo que sólo conocía a través de los libros. Juzgaba sus enseñanzas bagaje sobrado y precioso para utilizarlo con éxito en toda circunstancia. Años enteros, calmosa y confiadamente, me había atiborrado de cultura, pero con secreta ilusión de aplicarla después al mejor goce de la vida.” (p. 21).

intenciones, sus teorías sobre la vida y las relaciones entre los hombres y las mujeres se irán al traste.

Durante su primer día de veraneo en aquel pueblo del que no conocemos el nombre, la protagonista aparece centrada en sí misma y en el disfrute de sus propias emociones y sensaciones de libertad nunca antes experimentadas: “Con la absoluta despreocupación de mi ignorancia, sólo entregada al disfrute de mi primera libertad íntegra, apenas miraba a las demás gentes; estaba por completo concentrada en mis goces más elementales.” (p. 39). Eso explica, como ella misma escribe, que no se percatara de la presencia de él al principio: “Por esos, tampoco me di cuenta de que tú estuviste persiguiéndome, con cierta astucia, en mis pueriles andanzas por el bosquecillo de eucaliptos.” (p. 39).

El título de la novela se justifica gracias al primer lugar de encuentro entre la protagonista y un muchacho del que tampoco conoceremos el nombre como no conocemos el nombre de la narradora. Se trataba de una playita a la que la protagonista va a bañarse por recomendación de las gentes del pueblo y donde descubrimos la afición de la muchacha por la natación:

Nadar fue siempre para mí el placer más completo, más limpio y descarnado, la realidad más parecida al sueño; pero nunca, en mi vida, ni aun contigo, he nadado tan placenteramente, me he sentido flotar tan sin esfuerzo, como si mi elemento natural fuese el agua. (p. 45)

El encuentro entre ambos protagonistas se produce cuando la muchacha sale de la playa con una herida en el brazo. Él se acerca para intentar ayudarla y se establece el primer contacto verbal entre ambos, un intercambio de palabras que va a marcar el desarrollo de la narración:

-¿Me permite ver lo que se ha hecho? Soy médico.

Enrojeciste un poco y yo me di cuenta de que mentías: eras demasiado joven y quizá solo estudiante- en cambio, cuando luego yo te dije que era estudiante, tú no percibiste que mentía. (p. 46)

¿Por qué miente la narradora? Parece claro que nos encontramos ante una mujer que por su formación y profesión teme asustar al recién conocido. Ella percibió que él mentía al afirmar que era médico y consideró necesario no menoscabar el ego masculino diciendo que era profesora de instituto. Es aquí donde encontramos la primera manifestación de que la protagonista no puede dejar de obedecer a las convenciones sociales típicas de la educación femenina¹⁶³. Esta actitud se justifica porque desde el primer encuentro la muchacha percibe la atracción mutua a pesar de los modales circunspectos que ambos mantienen:

Tenías mi mano izquierda entre las tuyas: formábamos ya la perfecta, paradisíaca imagen de la pareja enamorada. Sin embargo, seguíamos cumpliendo los trámites convencionales, seguíamos fingiendo frialdad y formas educadas. (p. 47)

Tras los primeros intercambios de palabras, los dos personajes suben juntos de la playa y deciden, tras la invitación de él, tomar algo en la tabernilla de la casa donde se alojaba el muchacho. La trivialidad y las mentiras piadosas presiden las primeras conversaciones sin embargo para la protagonista cualquier palabra adquiere un significado especial e incluso de prolepsis anticipatoria:

¡*Toda la vida!*!, dijiste ya, y aunque esto pudiera ser una expresión hecha, completamente trivial¹⁶⁴, para mí tuvo profundo

¹⁶³ Esta actitud va a ser constante durante los días que la pareja permanece junta. A continuación recogemos un fragmento donde la propia protagonista justifica su actitud por los mismos motivos que nosotros hemos apuntado más arriba: “De nuevo me asaltaban recuerdos librescos, estuve a punto de hablar de la historia apasionada de Hero y Leandro, incluso de improvisar alguna parodia inédita en este escenario tan propicio. Pero me contuve, porque, de un modo casi inconsciente, empezaba a enmascarar mi personalidad, a achicarla, a ponerla más al alcance de tus ingenuas manos casi adolescentes. Porque habitualmente yo me daba cuenta de que, siendo una muchacha muy hermosa, inspiraba a los hombres cierto miedo, ese miedo que soléis sentir hacia la inteligencia femenina semejante a la vuestra, esa supersticiosa creencia de que amar a una mujer culta y talentada es una forma de homosexualismo, como dijo un grande y enfermizo poeta.” (p. 51).

Como la propia Elena Soriano escribe en su trabajo «El carácter femenino en la literatura clásica», la protagonista de *La playa de los locos* presente los rasgos más comunes atribuidos a la mujer en nuestra tradición literaria, entre los que se encuentra el silencio y la sumisión. Este artículo se encuentra en *Literatura y Vida. II. Defensa de... op. cit.* p. 179.

¹⁶⁴ La trivialidad de dicha expresión, a la que la narradora le concede tanta importancia, es evidente si consideramos el contexto en el que aparece. El muchacho invita a la protagonista a cenar sardinas y cuando descubren que la tabernilla no dispone de éstas, él responde: “-Bueno; me alegro de que no hubiera sardinas: toda la vida, el recuerdo de este instante hubiese tenido su olor...” (p. 54).

sentido de premonición, de profesión de fe y de solemne promesa. (p. 54)

Tras la primera despedida de los protagonistas el mismo día en que se conocieron, se detectan las primeras vacilaciones en el ánimo de la narradora porque, “desde el primer instante, sin la más mínima duda, antes de oírte la menor galantería explícita, sentí que eras para mí una complicación y una penosa aventura.” (pp. 54-55). Y es que ya empezamos a percibir como problemático este encuentro para ella, que se debatirá hasta la separación inesperada entre las estrechas convenciones sociales y su deseo¹⁶⁵ -expresado en símbolos como el mar- hacia el hombre. Un deseo explicitado, a veces, metafóricamente a través de los pensamientos de la protagonista:

Creía no pensar en ti, [...] Era esa hora terrible en que la vitalidad de los seres todos se exagera, en que los instintos se desatan y buscan sin freno su satisfacción inmediata, en que la conservación y la reproducción imponen ferozmente sus leyes. Esa hora caliente y deslumbradora, en que el silencio ensordece y la luz ciega, y los dos aplanan y a la vez excitan; cuando en toda la naturaleza, en la selva como entre la hierba menuda, en la montaña y bajo el pedrusco, macho y hembra se aparean. (pp. 56-57)

Este mar de dudas que la envuelve cobra mucha más fuerza cuando recibe la primera declaración de amor (“-Te quiero a ti.” (p. 58) y el beso inesperado del muchacho (“aquella tarde en que me besaste por vez primera.” (p. 59). Ambos hechos desencadenan un proceso reflexivo en la protagonista que, al mismo tiempo que explica sus contradictorias reacciones, la caracterizan. Admite que necesita amar apasionadamente a este joven recién llegado, pero reconoce su dificultad para hacerlo debido a la educación recibida. Nacida y formada en un ambiente librepensador, fue

¹⁶⁵ Este deseo se materializa en la narración por primera vez cuando la narradora reconoce la aparición de sueños eróticos el día que conoció al muchacho: “Después, aquella noche, mi sueño en la extraña alcoba de *la Chota* fue intranquilo, intermitente y poblado de sueños penosamente eróticos. Siempre recuerdo uno de ellos: caía desde lo alto del acantilado sobre la *Playa de los Locos*; pero no terminaba nunca de caer del todo, sino que flotaba indefinidamente poseída del espanto del inminente golpe, mientras tus manos y tu boca acariciaban mi cuerpo. Cada vez que despertaba, advertía escozor vivísimo en mi brazo escoriado, pero hallaba en tal escozor una agri dulce complacencia y acariciaba mi herida como la impronta de tu conocimiento. Y toda mi piel tirante y ardorosa acusaba el bautismo de luz y aguas vivas amorosas.” (pp. 55-56).

incapacitada para llevar a la práctica las teorías fascinantes que sobre la vida le habían enseñado. Se considera un híbrido, un “producto de transición” entre la “simplicidad de las muchachas de antes” (real) y la “valentía serena” de las mujeres coetáneas (teórica). Desgraciadamente la protagonista reconoce el arraigo de la educación masculina defensora a ultranza de la virtud de la mujer y es capaz de rechazarla en su mente, pero no en su vida.

Otro aspecto que llama la atención de este personaje por las características que hasta ahora ha presentado y que vuelve a mostrarnos sus incoherencias vitales es su espera paciente de un hombre ideal para el que debía reservarse. La idea que de este príncipe se había forjado la protagonista choca frontalmente con los rasgos del muchacho que conoce en *La playa de los locos*:

Era absurdo, puesto que tú no eras *Él*. ¡No podías serlo! ¿Comprendes? No eras un gran artista ni un intelectual refinado, sino un simple chiquillo, [...] tú no me prometías la «doble embriaguez del alma y de los sentidos» que en algún libro había yo aprendido como clave del amor perfecto. Ni siquiera la consabida imagen clásica de la pareja humana –la niña perdida en el bosque azaroso de la vida que avanza agarrada temerosamente de la mano del varón omnipotente-, sino el precario, risible amor matronil entre una reina Calafia y un probabe Esplandián versátil... ¡Idea insoportable! (p. 61)

Lo más terrible de este proceso reflexivo que estamos analizando es que la protagonista es plenamente consciente de la tiranía educativa de la que es víctima y contra la cual le es imposible rebelarse. Elena Soriano, al presentarnos a esta mujer sometida a una situación extrema como consecuencia de los condicionamientos sociales, está atacando directamente el puritanismo del momento. No nos ha de extrañar, por tanto, que *La playa de los locos* no superara el rigor de la censura de los años cincuenta. La denuncia que nuestra autora hace en esta novela del tabú de la virginidad no pasó desapercibida a los censores que consideraron la novela inmoral.

Conforme avanzaban los días de estancia en aquel pueblecito sin nombre, iba creciendo la atracción entre ambos personajes sin que ninguno lo disimulara, pero también sin entrega total por parte de ella. Cualquier intento de acercamiento o de

intromisión en la intimidad de la desconocida¹⁶⁶ chocaba con un muro de frialdad y de respuestas vagas. Esto hace que sus conversaciones apenas profundicen en ningún tema serio, porque ella lo considera peligroso para la proximidad entre ambos: “Los grandes temas abstractos no podían ni debían interponerse entre nosotros. No era grato ni justo.” (pp. 65-66).

Hemos dicho que la atracción iba creciendo entre ellos pero simultáneamente también va creciendo la tensión ocasionada por las negativas constantes de ella a tener un encuentro sexual:

Pero «la serpiente se ocultaba entre la hierba»: muchas veces llegamos a los máximos escarceos amorosos y tú intentaste la consumación normal y lógica de nuestras circunstancias. Y siempre tropezaste con mi repentina reacción furiosa, con mi absoluta resistencia final. Yo te vi sufrir las mayores torturas de la exasperación y del deseo, te oí llorar y gritarme desesperadamente:

-¿Por qué? ¿Por qué? (pp. 67-68)

La protagonista se debate en una tortuosa lucha consigo misma por superar sus propios prejuicios sin conseguirlo. Por momentos esa lucha adquiere tintes agónicos:

¡Qué pena, querido mío! ¡Qué yerro, para ti tal vez aleccionante, para mí, clave del fracaso de toda mi vida...! Mi carga de teorías, de sueños acumulados, durante años, de sublimaciones exageradas de mi instinto, eran altas murallas que no acertó a derribar tu juvenil ímpetu... (p. 68)

Incluso cuando recibe la primera propuesta de matrimonio por parte de él, reconoce abiertamente no poder casarse precisamente por no tener ninguna razón. Y así pasaron casi los veinte días que estuvieron juntos hasta que él desaparece cuando un grupo de hombres va a buscarlo. A partir de ese momento se desencadena la tragedia para la protagonista porque su interés por sí misma ha impedido que conociera la ideología de su amado (de haberla sabido podría haberlo buscado en uno u otro bando)

¹⁶⁶ Por ejemplo, gracias a una de las preguntas insidiosas del muchacho sabemos que la protagonista no tiene padres y que hasta ese momento había vivido con sus tutores.

o que había estallado la guerra civil. Ella se queda sola, en aquel lugar de vacaciones, sin ninguna pista del paradero del muchacho. Decide permanecer algunos días más en aquel pueblecito, esperando alguna información que nunca llegará, ajena al terrible conflicto bélico que había invadido España. Sólo la recepción de una carta de sus tíos que insistía en la necesidad de abandonar el país y reunirse con ellos parece despertarla del largo letargo en el que había estado sumida todo el verano. Finalmente, y al terminar la estación estival, la protagonista abandona su lugar de descanso con la firme esperanza de volver a él para recuperar a su amor. Pero esto no ocurrirá hasta el momento de la escritura de la novela, diecinueve años más tarde, cuando ya siente toda su vida marchita. Lo que le ha ocurrido a la protagonista desde su abandono de aquel lugar idílico de vacaciones hasta el momento de la escritura es descrito por ella misma en estas duras palabras:

Apenas puedo darte cuenta de mi existencia en estos diecinueve años: los acontecimientos más terribles se han sucedido en torno mío sin afectarme ni dejarme la menor huella: he pasado de un país a otro ardiendo en guerras, he recorrido a pie largos caminos bajo indescritibles bombardeos, entre multitudes embrutecidas; se han derrumbado a mi alrededor las piedras y han saltado los seres humanos en pedazos sangrientos; he vivido entre ruinas de ciudades y entre matorrales del campo; he segado hierba y he fregado suelos; he pasado hambre y sed y cautiverio y libertad ficticia y acoso de hombres bestiales y engaños de hombres perversos... Pero, ¿qué importancia tiene todo esto, si yo lo he atravesado milagrosamente indemne, impávida, imperturbable en cuerpo y alma? (p. 91)

Hasta aquí la protagonista de la aventura de 1936, en el subcapítulo siguiente veremos a la mujer-narradora que escribe esa carta imaginaria que sólo los lectores recibiremos.

2.3.2.2. El destinatario de *La playa de los locos*

Se trata del joven amante del que se enamora la narradora durante el verano que vio iniciarse la guerra civil. Él, como el resto de los personajes masculinos de Mujer y

hombre, presentará una dimensión mucho menos problemática e importante que las mujeres. Ellas serán las auténticas protagonistas en tanto que ellos desempeñan un papel más funcional puesto que su presencia o actuación desencadenan los procesos reflexivos de los personajes femeninos principales y sus quejas ante un sistema patriarcal que las margina y del que ellos forman parte.

El protagonista masculino de *La playa de los locos*, del que tampoco conocemos su nombre, no escapa a este esquema. La primera aparición ante la narradora se produce el segundo día de su estancia vacacional del verano de 1936, en la playa de los locos, donde la muchacha ha ido a darse un baño:

Estabas allí mismo, solo, de pie, como aguardándome, también casi desnudo y con la piel cubierta de mil gotas diamantinas que destellaban todos los colores del iris. Por un segundo creí que eras una ilusión de mi vista, un espejismo erótico, que me ofrecía la encarnación del mar en tu hermosa apariencia. Inmóvil, me mirabas en silencio, con unos ojos dilatados, inmensos, como para recibir y absorber mi ser entero. (p. 46)

A través de los ojos de la protagonista contemplamos a un muchacho joven, con el aire orgulloso de la inexperiencia, que fingía ser médico cuando su edad no le permitía ser más que estudiante: “Tú hombreabas, insistías en tu condición de médico, fanfarroneabas sobre tu situación emancipada y tu brillante porvenir.” (p. 52).

La narradora no nos aporta ninguna información sobre su aspecto físico ni tampoco se recrea en un análisis profundo del carácter del muchacho probablemente porque ni siquiera ella llegó a conocerlo en tan poco espacio de tiempo. Lo cierto es que desde el primer momento se despierta una fuerte atracción entre ellos mucho más explícita en él que en ella. Él será quien tome la iniciativa, pero los sucesivos intentos del protagonista masculino por acercarse a la joven y conquistarla chocan constantemente con un muro de resistencia infranqueable:

Tú también me veías solamente a mí y no te interesaba más que mi compañía: la requerías impacientemente desde por la mañana muy temprano, pasando y repasando por la callejuela donde yo vivía, llamándome a voces, sin miramientos, al pie de mi ventana, mostrando sin reservan una alegría loca al verme aparecer sonriente y

una inquietud tremenda al menor signo mío de desagrado. [...] siempre me mostré ante ti desigual, caprichosa, incomprensible para tu cándido entusiasmo. (p. 62)

A lo largo de las escasas conversaciones serias que los protagonistas mantienen, el lector puede percibir una constante en la actitud de ambos: frente a la ambigüedad, la falta de concreción y la complejidad de las opiniones de la narradora, el muchacho se nos aparece sencillo, ajeno a todo enrevesamiento, incluso, por momentos, inserto en un esquema patriarcal como lo recoge la narradora:

Recuerdo bien aquel día que un guapo mozo se atrevió a abordarnos risueñamente: «¿Puedo bailar con ella...?» «No», respondiste con instantánea brutalidad: una revelación más de tu educación y de tu carácter celtibéricos... (p. 66)

Hay un aspecto de este personaje masculino en el que la narradora sí insiste en sucesivas ocasiones: la desazón y la tristeza que el rechazo a cualquier contacto sexual de ella le producía. El muchacho se siente un juguete utilizado al antojo de la protagonista por eso dice “hoy no vas a jugar conmigo una vez más, no vas a divertirme con mi lamentable espectáculo...” (p. 71) y esto lo lleva a momentos de auténtica desesperación:

Tu reacción fue tan brutal como inesperada, aunque ahora comprendo que bien lógica en un muchacho como tú ante una mujer tan exasperante como yo: de golpe, me echaste un brazo sobre el hombro, apretándome fuerte contra tu costado y haciendo, al mismo tiempo, un brusco intento de lanzamiento hacia el rumoroso abismo. No comprendo cómo no caímos en él despeñándonos. (p. 71)

La desaparición del protagonista masculino acaece sin previo aviso para el lector y para la narradora. Una mañana de julio, estando la pareja en la playa en una de sus numerosas sesiones de juegos en el mar, una pareja de hombres llamó al muchacho desde la orilla, éste acude “¡-Y no he vuelto a verte más...!” (p. 79). Acababa de estallar la guerra civil. La falta de profundidad en las conversaciones entre los amantes había

impedido que ella descubriera que él debía tener una ideología política comprometida y una filiación a alguno de los bandos, aunque cuál sea éste no llega a saberse:

-¡Pero, señorita! –exclamó ella con sincero asombro-. ¿Aún no se ha enterado de lo que pasa? ¿No sabe que hay por ahí, en las capitales, mucho lío desde hace unos días?

-¿Qué tiene que ver? –dije tozudamente-. Ya sé que hay lío, como usted dice, pero lo hay desde hace mucho tiempo. Y él no tiene nada que ver...

Me interrumpió casi con rudeza:

-Yo no sé si tiene que ver o no, ni me importa si es un fascista o un comunista. El caso es que han venido a buscarle por eso. No se han parado ni a comer... (p. 82)

Y ésta va ser la última información que tengamos de este personaje que desaparece de la novela para siempre. Su forma de esfumarse es plenamente coherente con el papel que este muchacho sin nombre ha desempeñado a lo largo de todo el relato. No descubrimos en él profundidad alguna, ni evolución psicológica probablemente porque, como escribe Concha Alborg:

Ni en el relato ni en la inspiración de la autora, este personaje anónimo se une con nadie concreto: es un símbolo de la ilusión juvenil destruida por la guerra, sin más filiación ideológica, que no cuenta para la protagonista, por deliberada intención de Elena Soriano.¹⁶⁷

2.3.3. El matrimonio de *Espejismos*

2.3.3.1. Adela, el lado femenino del matrimonio

Las tres protagonistas femeninas de las novelas que componen la trilogía Mujer y hombre se encuentran en una situación límite. Adela es una mujer casada, de mediana edad, que se enfrenta a una terrible situación vital: la operación de un tumor. La novela

¹⁶⁷ ALBORG, Concha, «Introducción» a *Caza menor*, cit., p. 25.

comienza en el momento en que ella y su marido abandonan el hogar conyugal para dirigirse a la clínica donde Adela va ser operada:

El hombre tuvo que aguardar, de pie en el vestíbulo, ya con la gabardina puesta y el maletín en la mano, mientras la mujer taconeaba de un modo intermitente y moroso por todo el piso, recorriéndolo una vez más, pieza por pieza, con el pretexto de comprobar si todo quedaba limpio y en orden, si las llaves del agua y del gas estaban bien cerradas, y la radio desconectada, y hasta los cuadros y las sillas y las persianas y las cortinas de cada ventana en la exacta posición debida. (p. 99)

Durante el camino hacia el hospital y hasta la entrada de Adela en el quirófano, apenas hay un ligero intercambio de palabras entre el matrimonio. El lector no obtendrá información ni a través de la narración en tercera persona ni a través del diálogo de los protagonistas. La técnica que domina la novela, y a través de la cual conoceremos todos los detalles de las vivencias y preocupaciones de los personajes, será la de la introspección psicológica. Largos fragmentos de reflexión copan la mayor parte de la narración. La primera mitad de la novela estará dominada por los pensamientos de Adela y a través de ellos conoceremos el carácter de este personaje, su situación vital y sus anhelos y frustraciones. La ausencia de diálogo entre los miembros del matrimonio se justifica por el empeño de Elena Soriano de hacer de esta novela un alegato contra la incomunicación entre mujeres y hombres.

El miedo es la sensación que domina a nuestra protagonista desde el inicio de la novela:

¡No, no quiero! ¡Es imposible todo esto! ¡Me van a matar!
¡Dios mío, Dios mío, tengo miedo...! –pero reaccionó, apoyándose en piadosas reflexiones-: He confesado y comulgado, estoy sin pecado: sea lo que Dios quiera... Y no debo ser cobarde. (p. 101)

Adela se muestra preocupada por su hijo, a quien ha tenido que dejar con unos familiares mientras ella se encuentra hospitalizada. Pero no será ésta la única ni siquiera la más grande preocupación de la protagonista. Por medio de las reflexiones preoperatorias de la esposa sabemos que su matrimonio no se encuentra en su mejor

momento, que a causa de la enfermedad llevan varios meses sin mantener relaciones sexuales y que esto ha venido afectando a su vida conyugal. No deja de resultar curioso que la protagonista, en un mismo pensamiento, es capaz de culparse a sí misma tanto como al marido:

Sí, él me quiso locamente, y después siempre ha sido bueno y fiel. Es ahora, cuando acaso... Pero, claro, una mujer enferma, siempre quejosa, siempre rechazándole... Un hombre necesita... -se volvió a mirarle, y entonces tuvo una reacción acre-. ¡Míralo, tan tranquilo, tan cachazudo! Va a tardar media hora en pagar el taxi... Lleva largo el pelo del cogote: sabe que aborrezco eso y ni siquiera hoy me da la satisfacción de estar a mi gusto... (p. 103)

Adela ha pronunciado la palabra clave: insatisfacción. Obsérvese, en este fragmento, como la propia protagonista afirma que él la quiso, lo que nos hace suponer que piensa que ya no la quiere pues las características que destaca la esposa son la bondad y la fidelidad pero no el amor apasionado y constante.

La enferma se queda sola en el hall del hospital mientras Pedro va a solucionar cuestiones burocráticas para el ingreso. Durante la espera, Adela observa unas flores decorativas de la estancia y dicha visión la hace retrotraerse hacia el pasado y recordar, retrospectivamente, su noche de bodas:

Me veo allí, enfrente, de cuerpo entero: estoy guapísima, esbelta, con cierto aire de colegiala asustada, pero decidida. ¡Me sé toda tan limpia y tan nueva, por dentro y por fuera...! Y él. ¡Dios mío, qué loco, qué fuerte, qué brutal! ¡Y qué felicidad tan extraña, tan distinta a todo lo imaginado, desordenada, dolorosa, llena de decepciones y confirmaciones, de fealdades y de bellezas...! ¡Mi ropa, preparada tan minuciosamente, tan blanca, tan limpia, arrugada, ensuciada, arrancada, desdeñada... ¡Y yo, blanca, rosa, roja, toda nueva! (p. 106)

En esta reflexión constatamos la aparición de todos los tópicos sexuales femeninos que el sistema masculino tradicional ha impuesto y que la protagonista parece no sólo aceptar sino sentirse orgullosa de ello. En este contexto ideológico encaja

perfectamente la importancia de la belleza y la juventud para Adela (como para todas las protagonistas femeninas de Mujer y hombre) y el despertar de cierta envidia cuando contempla a alguna muchacha más joven que ella:

Es joven. Por lo menos, quince años más joven que yo... Pero sólo es eso: joven. ¡Yo era mucho más guapa, mil veces más atractiva! Yo era... -sintió una oleada de indignación al cruzar los ojos con los de la otra-. ¡Yo también he tenido veinticinco años, te diría en la cara! ¿Por qué me miras como si esto no hubiera ocurrido jamás y como si tú misma fueses a perdurar así eternamente? ¡Estúpida! Tendrás arrugas y canas, y esas nalgas rotundas te caerán, y padecerás de cualquier cosa: del estómago, o del hígado, o del corazón, o como yo... (p. 107)

La dureza de los pensamientos de Adela hacia una enfermera desconocida que la atiende con amabilidad concuerda con uno de los aspectos más fomentados por el patriarcado: la hostilidad entre las mujeres. No se da entre ellas una relación de sororidad¹⁶⁸, como postula el feminismo de la diferencia, sino de rivalidad. Y es que no podemos perder de vista que Elena Soriano está denunciando el estatus generalizado de las mujeres en los años cincuenta.

Adela desconfía de todo y de todos, permanece rígida y estupefacta, tiene la sensación de que la están engañando, de que la operación va a ser un fracaso, de que todo está perdido. El miedo a la muerte¹⁶⁹ hace estragos en su aparente fortaleza. Y constantemente vuelve su mirada hacia ella misma, y se tortura sin cesar por la pérdida de juventud:

¹⁶⁸ Como recoge M^a Ángeles Hermosilla, el término fue propuesto por Mary Daily y divulgado por la antropóloga Marcela Lagarde y que alude a la relación de mutuo reconocimiento de autoridad entre las mujeres. Vid. Marcela Lagarde, *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2000 y M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, «Rivalidad y complicidad entre mujeres: a propósito del libro “Malas”, de Carmen Alborch», *Actas del Seminario “Vivir la historia, contar la vida”*, coord. M^a José Porro Herrera, Córdoba, S. O. L. A. R. H. A., 2004, pp. 33-42.

¹⁶⁹ Un fragmento muy representativo de este miedo atroz a desaparecer es el siguiente: “Esto será lo último que vea, si me muero. Y aquí me verán los demás –Pedro, ¡mi hijo!- amortajada, en este cuarto de colegiala, entre estas bonitas maderas tan alegres... ¡Me he imaginado muerta de cien formas distintas [...]!” (p. 111).

Cuando yo tenía veinte años, me divertía mucho que en algún sitio me llamasen señora por distracción [...] Andando el tiempo, admití ser tratada como una señora joven... Pero, no hace mucho, ya me oí señalar por unas jovencitas como esa señora mayor y creí estallar de indignación. ¡Y ahora, estoy segura de que esa necia muñeca me considera una señora vieja...! (p. 110)

Considera que es una esposa ejemplar¹⁷⁰ y no necesita la confirmación de nadie. Sin embargo, no presenta la misma seguridad con relación a su aspecto físico y requiere la opinión masculina para reafirmar lo que se considera meritorio de la feminidad:

Todavía, la anterior primavera, un hombre joven me piropeó y me siguió cierto anochecer. Fue la última vez que hice una conquista callejera y, precisamente, era cuando empezaba a sentirme mal y no tenía pretensión alguna; pero ante aquel éxito inesperado, sentí como un dichoso renacer, como una llamada fuerte de la vida y [...] en mi interior estaba llena de alegre excitación y mi andar era más firme, más elástico y juvenil. (p. 113)

Y esta reflexión tan demoledora para el género femenino que necesita del reconocimiento del hombre, lleva a Adela a otro pensamiento mucho más doloroso: la posibilidad de que su marido le sea o haya sido infiel. Convencida que todo hombre casado tiene al menos una aventura en su vida, reflexiona sobre las consecuencias de que Pedro le hubiera sido infiel. Es precisamente en este contexto donde se produce la primera reacción de la protagonista contra el sistema patriarcal porque una mujer está obligada a perdonar al marido aunque no es así en el caso inverso:

Yo misma, ¿qué iba a hacer yo, si supiera algo concreto? ¿Dar un escándalo? ¿Separarme? ¿Perdonar? Ésta sería mi única salida [...] después de todo, para la mujer no es humillante ni deshonoroso: está establecido así desde siempre: el matrimonio se basa en nuestra fidelidad y en la infidelidad de ellos. ¡Pero es injusto, es monstruoso, no sé cómo tantas esposas pueden tolerarlo! (p. 114)

¹⁷⁰ “Siempre he sido fiel a mi marido, nunca le sisé, ni derroché en vicios ni caprichos, vivo pendiente de él y de mi hijo... Él mismo, hasta con rabia en nuestra riñas, me llama “la perfecta casada”...” (p. 112).

Esta rabia contenida unida a la de no sentirse lo suficientemente deseada por su marido llevó a Adela a casi mantener una relación extramatrimonial con el mejor amigo de Pedro que venía asediándola desde hacía tiempo. No llegó a consumarla, de nuevo, por absoluto complejo de inferioridad femenino: “retrocedí [...] por puro miedo a ofrecer a un hombre que me deseaba tanto lo que yo sabía que sólo era ya despojo de mi propio ser.” (p. 115). El cuerpo femenino se nos presenta en *Espejismos* como el mayor valor de la mujer en su juventud y el peor acicate cuando la mocedad desaparece. Frente a este lastre que arrastra la mujer, ellos “no siente su propia fealdad ni su vejez como obstáculo para el amor; y ninguno puede alcanzar la hondura de este dolor”. (p. 115).

En el largo proceso reflexivo que la protagonista mantiene durante la espera preoperatoria, repasa la evolución de su relación con Pedro desde el noviazgo hasta el triste momento actual. Adela recuerda con alegría esos primeros momentos que vive toda pareja llenos de ilusión, de alegría y de entusiasmo. Pero esta alegría contrasta drásticamente con la desazón que invade a la esposa cuando toma conciencia del estado al que ha llegado el matrimonio. Los pensamientos de la protagonista están cargados de tristeza y desesperación:

Pero, no sé cómo ni por qué, fuimos luego cediendo, abandonándonos en el surco labrado por nosotros mismos, hundiéndonos en la dicha doméstica concentrada y rutinaria. [...] Y darse cuenta, al principio con extrañeza y suspicacia, de que las caricias se hacen mecánicas y los arrebatos tiernos cada vez más breves y espaciados, y más frecuentes las distracciones, los olvidos, las impaciencias, los encogimientos de hombros... (pp. 119-120)

Y lo peor es la certeza de que cualquier intento de salvar la situación resulta inútil:

¡Todo inútil! La dulzura como la aspereza, los propósitos de concordia como los reproches amargos, la indiferencia como la amenaza, la resignación como la desesperación, las palabras como el silencio, las risas como las lágrimas... Todo, por intencionado, provocador o patético que sea, tiene la misma ineficacia; todo

despierta el mismo gesto tibio, la misma condescendencia abominable.
(p. 121)

Ante esta situación insoportable el hijo se le aparece a Adela como la única garantía de unión del matrimonio porque a pesar de que ella, como pareja, se siente fracasada y derrotada “en el hijo le tengo y le retengo.” (p. 123). Aparece así la madre posesiva y protectora que considera el sentimiento femenino de la maternidad muy superior al masculino:

Soy yo quien lo tuvo dentro y lo formé y alimenté con mi sangre y quien sufría al darle a luz y al amamantarlo y al cuidar sus enfermedades y al secar sus llantos por los primeros golpes de la vida. Tú, su padre, tienes muy poca participación en todo esto: te lo presenté hecho, en bandeja, como una obra mía, la más maravillosa que puedes concebir. (p. 134)

Cuando Adela está a punto de entrar en el quirófano se produce un tímido acercamiento entre el matrimonio, provocado, posiblemente, por el miedo que ambos sienten. Pero el rencor de Adela hace su aparición a la menor oportunidad y cuando Pedro le dice que si pudiera se pondría en su lugar ella responde crudamente:

-Si estuvieras en mi lugar- respondió, tras un silencio, a su marido-, estarías lloriqueando de miedo, acogiéndote a todos los santos, empleando frases solemnes y terroríficas. Los hombres sólo sois valientes ante los peligros vanidosos y espectaculares. (pp. 130-131)

Elena Soriano se sirve inteligentemente de la desesperación de su personaje femenino para proyectar sus consideraciones sobre el sexo dominador, “un ser duro, luchador, materialista, insensible, arrogante, engañador, infiel, con la conciencia ancha...!” (p. 134), como también, a través de Adela, clamará contra la situación de la mujer de manera tajante y rotunda en tanto que ésta aparece como “una entidad erótica,

es decir, persona poseedora de una serie de rasgos condicionantes de su más íntima relación con el hombre”¹⁷¹:

Pero es justo que gastes en mí; para eso soy el ama de llaves, la nurse, la criada para todo, la hembra dócil y en reserva, todo en una pieza y todo gratuito. ¡Me crees bien pagada con darme techo y comida y ropa y alguna sesión de cine, y esas tibias y mecánicas manifestaciones de amor, con expansiones metódicas y a fechas fijas, como un mero cumplimiento de la costumbre, de la ley moral y religiosa! Crees que con eso lo tengo todo... (p. 132)

Nos resultaría complicado encontrar un alegato feminista tan claro y desgarrador por estas fechas. La situación de la mujer-ama de casa es denunciada con toda claridad. Adela representa a esos millones de mujeres que pasan su vida entre las cuatro paredes de una casa sin ningún reconocimiento social o sentimental porque sencillamente era su obligación, habían nacido para esto.

El momento de la entrada en el quirófano llega y, con él, desaparece Adela de la escena como personaje reflexivo. El miedo que había presidido su estado antes de la operación se borra con una inyección tranquilizante pero la sensación de soledad y abandono permanece:

Nadie, no tengo a nadie para defenderme. ¿Les importa, de verdad, a estas gentes, que yo viva o muera? [...]

Estoy bien, estoy muy bien, pero me voy, me hundo, se me escapa el aire del pecho, se me va la vida, me muero... Se para todo, todo inmóvil. (pp. 140-141)

2.3.3.2. Pedro, el lado masculino del matrimonio

El protagonista masculino de la segunda novela de la trilogía no sólo representa la otra cara de la realidad, sino, sobre todo, la otra cara del matrimonio. En un primero

¹⁷¹ SORIANO, Elena, *El donjuanismo femenino* Barcelona, Ediciones Península, 2000, p. 243.

momento el narrador nos informa que comparte con su mujer la desazón y el miedo ante la inminencia de la operación a la que va a ser sometida Adela:

Al salir del piso, al trasponer el límite entre su intimidad y el mundo extraño [...], lo hicieron con la inefable ansiedad que se siente al traspasar una frontera entre la patria y un país desconocido, o se abandona tierra firme para flotar o volar en elementos inseguros. Ambos tuvieron el impulso de abrazarse y de gritar confusos presentimientos contradictorios, de fortuna y de desdicha. (p. 100)

Como ya habíamos anunciado, la primera mitad de la narración aproximadamente está copada por los procesos reflexivos de la esposa. Sin embargo sí podemos encontrar, entre los pensamientos de Adela, breves consideraciones que acaecen en la mente de Pedro y que nos dan las primeras pinceladas de este personaje. Como la mujer, no se sabe bien informado de los peligros de la enfermedad que ésta padece ni de los riesgos reales de la operación a la que va a ser sometida¹⁷². Siente la necesidad de consolar a su mujer, de decirle que todo iba a salir bien, pero teme el rechazo cruel de ella porque como Adela percibe el enfriamiento de su matrimonio:

Sí, debiera consolarte, mimarte, acunarte, como a una niña pequeña y perdida que añora a su madre: como debes sentirte ahora. Pero, ¿lo admitirías? Eres tan tuya, tan dura, tan orgullosa... También, en este instante, te hablaría de otras muchas cosas: del niño, de nuestra casa, de todo lo nuestro amenazado. Hablar ahora, íntima y cariñosamente, con absoluta serenidad, como ya nunca lo hacemos. Nos haría bien a los dos. (pp. 125-126)

Pedro también observa la decadencia física de su mujer y se lamenta de ella considerándola incluso injusta. Sin embargo, su actitud no deja por ello de ser tradicionalmente masculina porque nuestro protagonista no repara en que, tras el pasar de los años, el envejecimiento de Adela corre paralelo al envejecimiento de él.

¹⁷² Esto se deduce de esta breve reflexión de Pedro: “Acabo de preguntar al cirujano, una vez más. Pero es un hombre impenetrable: siempre responde igual, entre chanzas y vaguedades, haciendo el coco exageradamente: debe creer que eso tranquiliza más que una actitud natural y grave... No quiero decirle a ella que también me he retrasado por eso: por intentar, en el momento decisivo, alguna garantía. ¡Ni me ha hecho caso! Me ha dado unas palmaditas en el hombro, como a un escolar, me ha vuelto la espalda y se ha metido hacia dentro dando voces de mando a todo el mundo...” (p. 125).

Uno de los aspectos que más llama la atención en los procesos reflexivos del matrimonio es la forma totalmente opuesta que tienen ambos de enfocar la educación del hijo. Si Adela, por su parte, pretende alejarlo de las tradicionales actitudes masculinas y considera la relación madre-hijo mucho más estrecha que la que se establece entre el vástago y el padre, Pedro presenta una opinión absolutamente opuesta:

Ella quisiera hacerlo una niña, ya lo sé. Un alfeñique, un juguete de sus nervios, roído de temores, de timideces, de represiones, de escrúpulos, de problemas de conducta, de sueños absurdos y de complejos de inferioridad [...] ¿Qué sería luego de él? Sí, desde luego, haré cuanto pueda por arrancarle del enfermizo regazo mujeril [...] Y siento que te duela, mujer, y comprendo tu afán de retenerlo en ti el mayor tiempo posible, porque sé que te tira de la entraña como si aún no se hubiera desprendido y quisieran prolongar indefinidamente el milagro de su encarnación en ti. Pero a mí no me liga ese milagro, sino el del espíritu, que tiene mayor trascendencia. (pp. 134-135)

Los procesos reflexivos de Pedro habían sido breves si los comparamos con los de Adela en la primera parte de la novela. Pero a partir de la entrada en el quirófano de la esposa hasta el final de la narración, el marido permanece solo en la sala de espera y se desarrolla un proceso de introspección psicológica que da a conocer al lector los más mínimos pensamientos y deseos del protagonista masculino. En los primeros momentos de la larga espera, llegan a la mente de Pedro todo tipo de dudas y miedos sobre el futuro inmediato, lo que le impide distraerse con alguna de las revistas que están dispuestas en la sala de espera. Intenta imaginar los pasos de la operación, reconoce la necesidad de compañía en tan duros momentos. Pero todos estos pensamientos en realidad sólo actúan como introito a una de las reflexiones que más interesa a la novela: las ideas de Pedro sobre su matrimonio en contraste con las opiniones que ya hemos visto de Adela.

Para el esposo, el matrimonio no es más que una necesidad de la especie, una determinación que todo ser humano debe cumplir y el que cada miembro cumple un papel cambiante en el pasar de los años. Tras la pasión inicial y la unión incondicional, entre los cónyuges se va abriendo un abismo insalvable ocasionado por el empeño femenino de mantener la situación de la pareja como en los primeros momentos:

Y, a pesar de todo, un incomprensible abismo se va abriendo en la base misma del amor, cuyo signo de poder ha cambiado –no es ya la esclavitud del cuerpo, ni siquiera la ceguera del espíritu-, pero que se muestra aún más absolutista y exigente de antaño. (p. 149)

Y a pesar de que, por momentos, nuestro protagonista admite la propia culpa, que es símbolo de la torpeza masculina para todo lo que se encuentre en el ámbito de lo sentimental, será Adela como representante de la figura femenina la auténtica responsable de la destrucción del matrimonio. Las palabras que a continuación transcribimos no tienen desperdicio:

¡Es de mujeres pedir peras al olmo de la vida! Es sólo ella la que se muestra siempre disconforme y desgraciada, a pesar de mi sumisión absoluta... [...] ella percibe –con esa temible, inconcebible, turbadora clarividencia suya, con esa terrible cualidad que llaman sensibilidad femenina-, las mutaciones casi imperceptibles: no las mías sólo, sino las suyas propias y las del universo en torno. Y se rebela con furia, dramáticamente, no contra ellas, como inapelables leyes superiores, sino exclusivamente contra mí, el hombre –el pobre hombre, concreto y limitado- como único culpable, consciente y voluntario. (pp. 150-151)

Para Pedro el amor es un proceso destructivo y el matrimonio, por ende, es una cruz que forma parte de este proceso. A este aniquilamiento vital contribuye decididamente la mujer precisamente por aquellos aspectos que la caracterizan. Las consideraciones de nuestro protagonista masculino sobre su esposa, especialmente crueles, se convierte en una magnífica representación de la consideración de la mujer en el momento en que se escribe la novela:

Conozco, sí, tu mal humor, tu intrascendente cólera gratuita, tu incomprensión y tu intolerancia con mi condición viril, tu absurda identificación del amor y el instinto... Y tus mezquinos y limitados conceptos sobre todas las cosas y tu impotencia para elevar los razonamientos, para comprender los símbolos, para formular o

compartir las ideas abstractas. Y tu presunción, tu debilidad física, tu pereza, tu histeria, tus cicaterías domésticas, tu ciego y erróneo celo por tu hijo, tu falso criterio sobre su destino... (pp. 152-153)

Parte de la inferioridad femenina estriba, a juicio de Pedro, en sus pocos años de actividad erótica frente a la larga vida amorosa masculina: “aun viviendo los dos igual, yo disfrutaré el amor mucho más que ella; por viejo y desagradable que esté –aunque sea pagándolo–, siempre podré buscarlo...” (p. 153).

En cualquier caso, lo que sí queda patente una vez más es la imposibilidad de comunicación entre hombres y mujeres. Ésta es la gran denuncia que Elena Soriano hace en su trilogía en general y en esta novela muy especialmente poniendo en boca de Pedro:

Y lo más terrible es que nunca lo confesarás ni tampoco yo podré decírtelo. Jamás hablaremos claramente: por vergüenza de nosotros mismos; y también por soberbia; y también por miedo: miedo a afirmar cosas insoportables, a analizar sentimientos monstruosos que al definirlos quedarían fijos, inmodificables. (p. 154)

Tras esta larga reflexión y embargado por el grato sentimiento de sentirse hombre, llega a la mente de nuestro protagonista la bella imagen de una joven muchacha a la que ese día no podrá ver por encontrarse en el hospital. Y esta imagen le hace relajarse, olvidar los duros pensamientos que habían presidido su mente hasta ese momento:

Su cuerpo se hundió más en el sillón y quedó inmóvil, con las rodillas juntas, casi más altas que el vientre, ambos brazos simétricamente caídos, abandonados sobre los del asiento, la cabeza lánguidamente reclinada en el respaldo, como si estuviera soñando... (p. 155)

A partir de entonces, la novela experimenta un giro inesperado. El narrador omnisciente toma la palabra y nos narra las peripecias del protagonista durante un verano en el que, tras quedarse sólo en la ciudad por la marcha de la mujer y el hijo al campo, conoce a una muchacha y comienza una relación con ella. Durante los primeros

días de su temporal soledad, Pedro se siente solo y desamparado, sigue una rutina, no concibe una vida sin Adela y Pedrito. Pero, inesperadamente, un día decide variar sus hábitos y dar un paseo. En el transcurso de este paseo, se siente embriagado por los olores y colores de la ciudad recién descubiertos, observa a las mujeres, tan diferentes a la suya, cree desperdiciar todo un universo de posibilidades femeninas y decide abordar a una muchacha: la “Chiquita”. Su primera conversación con esta joven desconocida lo llena de juventud, de sensaciones dormidas hacía ya tiempo. Y sin poder ni querer resistirse a esta aventura que se le presenta tan fácil y asequible:

Todo prosigue de un modo abrumadoramente lógico y sencillo. Él se deja atar con entrevistas y conversaciones telefónicas, con mil compromisos y atenciones menudas, lo mismo que un hombre fuerte se deja atar las manos juntas por un niño pequeñito. (pp. 166-167)

Pedro se cree de nuevo enamorado: “-¡Te quiero, chiquita, te quiero!” (p. 170), experimenta de nuevo las sensaciones del primer beso, las pequeñas avanzadillas del noviazgo. La simplicidad de esta joven de la que nunca conoceremos el nombre, el saberla sencilla y hasta vulgar, complaciente con la superioridad masculina, atrae irremediablemente al protagonista.

Pero el final del verano llega, y la familia regresa. La respuesta de Pedro es eminentemente masculina¹⁷³: llevar una doble vida. Su comportamiento en cada uno de los ámbitos de su existencia se resume en los siguientes textos:

Un marido trabaja fuera de la casa durante ocho horas al día, incluso hace algunas extraordinarias para aumentar el pecunio; se presenta normalmente en su hogar a las horas de comer y dormir, hace las sobremesas con su mujer y su hijo, los lleva al cine, se marcha al fútbol el domingo por la tarde, se entretiene después un poco con los amigos (p. 173)

¹⁷³ Hablamos de respuesta eminentemente masculina a tenor de las palabras del propio protagonista: “¡Sí, vida doble! ¡Vida enriquecida extraordinariamente, colmada de sensaciones opuestas, de posibilidades inefables, incluso de lucha! ¡Vida de hombre!” (p. 173).

Un novio busca asiduamente a su novia al salir de la oficina, la acompaña paseando hasta su casa –procurando rodear por las calles más solitarias, lo que a ella no puede extrañarle, incluso la complace y la invita, de pasada por cualquier bar, al aperitivo. (p. 173)

Los problemas con la “Chiquita” comienzan a surgir cuando la muchacha le manifiesta abiertamente su deseo de casarse, ya que ella ignora que su novio está ya casado. A través del discurso del narrador oímos la opinión de Pedro sobre la fidelidad:

Porque el amor, mientras lo es, exige fidelidad absoluta: otro prejuicio, según dice... [...] Acaso la fidelidad no es un prejuicio, sino una necesidad biológica, una aspiración espontánea y natural, como el sentimiento de la propiedad, viejo como el mundo, indestructible. (pp. 179-180)

En el penúltimo fragmento de la novela el lector experimenta una sorpresa inesperada: parece que la aventura que había vivido o estaba viviendo Pedro no es más que un espejismo, de ahí el título de la narración. En la mente del protagonista, Adela ha muerto y él se ha casado con la “Chiquita”. ¿Dónde empieza la ensoñación de Pedro: en este fragmento en el que imagina que su esposa ha desaparecido, puesto que el lector sabe que se encuentra en el quirófano, o cuando el narrador nos informa de que se ha quedado solo un verano? Las dudas parecen disiparse cuando el narrador nos informa de que el marido se había quedado dormido¹⁷⁴. Pero esa clarificación dura poco tiempo porque, cuando se abren las puertas del quirófano y el cirujano informa a Pedro del éxito de la operación de Adela, la novela finaliza con los últimos sentimientos de nuestro protagonista:

Sintió en la nuca como un mazazo de dolorosa alegría, que le empujaba violentamente, casi haciéndole tambalear... Echó a correr tras aquello, lo alcanzó. Y apartando a los falsos ángeles custodios, sin que nadie pudiera impedirselo, cayó sobre el bulto rígido y cubierto,

¹⁷⁴ “Entonces, abrió los ojos y se sintió caerle encima la dura luz cenital, como una ducha repentina que le espabiló plenamente y le devolvió la conciencia del lugar y el momento ciertos. Se incorporó, casi con dolor de miembros, se puso en pie, todavía con rigidez pasmada de sonámbulo.” (pp. 184-185).

se abrazó desesperadamente, sollozando, a la pesada cruz recobrada.¹⁷⁵ (p. 186)

2.3.4. Los personajes trágicos de *Medea*

2.3.4.1. Daniela Valle, la Medea del siglo XX

La presentación de la protagonista femenina de la última novela de la trilogía está marcada por cierto halo de misterio. Dos mujeres se dan cita en un sórdido hotel de una ciudad americana de la que no sabremos el nombre porque parece que algo terrible ha sucedido. Efectivamente, una de estas mujeres es Daniela Valle¹⁷⁶, una bellísima actriz en el ocaso de su carrera¹⁷⁷ que necesita de la ayuda de una antigua protectora y amiga, misia Alba:

-*Merci...* Más que el viaje, es la emoción, ¿sabes? Estoy tan nerviosa desde que recibí tu llamado... ¡Era tan angustioso, tan apremiante...! Parecías pedirme auxilio en un peligro muy diferente al de otras veces, en un riesgo personal que no podía arreglarse a distancia. Hubiera sido cruel no acudir a tu lado...

-Gracias, misia Alba- dijo Daniela. (p. 193)

Hace cinco meses que nuestra protagonista no ve a su marido. Sin duda, ésta es la situación de partida pero antes de saber qué ha ocurrido entre la pareja, el narrador,

¹⁷⁵ Las palabras que cierran la novela dan a la narración una estructura circular porque ésta comienza con una cita del Evangelio según San Mateo que recoge el mismo mensaje que finaliza *Espejismos*: “«Si alguno quiere venir en pos de mí, niéguese a sí mismo y tome su cruz y sígame.»” (p. 99).

¹⁷⁶ Los primeros datos que el narrador nos da del aspecto físico de la protagonista son los siguientes: “la otra, plenamente joven todavía, con un cuerpo hermoso y arrogante y un rostro bello, aunque algo adusto, llevaba ropas sencillas y opacas.” (p. 191).

¹⁷⁷ Así lo expresa la propia Daniela: “-Me conviene pasar inadvertida. Vengo directamente del campo, de incógnito. Además –añadió con burlón despecho-, ahora soy una «estrella» en eclipse. No trabajo ni tengo contrato.” (p. 192).

por medio del diálogo entre las dos mujeres, nos introduce en una larga analepsis¹⁷⁸ donde se rememora el pasado del matrimonio. Gracias a esta conversación el lector puede conocer con detenimiento a Daniela Valle ya que, además de los datos que obtendremos de las intervenciones de ambas mujeres, el narrador, utilizando los paréntesis, introducirá los recuerdos que acuden a la mente de la protagonista suscitados por las palabras de misia Alba:

(Daniela sabía que Miguel le guardaba rencor por toda aquella ceremonia humillante y por haber encomendado el discurso de gracias al alemán antinazi, que apenas sabía castellano [...]) (p. 196)

Obligada a abandonar una Europa convulsa por las guerras, nuestra protagonista se exilia con su marido a un país sudamericano donde los recibe misia Alba. Desde su llegada es conocida por su talento para las artes escénicas¹⁷⁹ en general, y para el cine en particular:

Coincidió en señalar la estupenda aplicación que tendrían en el cine facultades tan varias y, sobre todo, tan portentosa expresividad facial, tan sugestiva figura, tan fuerte *sex-appeal*. (p. 200)

La felicidad reinó en la vida de Daniela durante los tres años que vivió junto a su marido bajo la protección de la mecenas:

Aquellos tres años a su lado, fueron los mejores para mí desde la guerra de mi patria: [...] En pocos meses, yo fui la actriz de moda y él, el periodista leído y discutido con más pasión. Ganábamos dinero los dos, nos divertíamos, teníamos amigos, disfrutábamos la plenitud de nuestra juventud y nuestro amor, que no habían podido cuajar entre bombas, sirenas, hambre y terror... (pp. 203-204)

¹⁷⁸ La analepsis se introduce, valiéndose de la rememoración de misia Alba, del siguiente modo: “Fue catorce años atrás, exactamente en la primavera del 41, cuando llegaron a mi país.” (p. 194).

¹⁷⁹ No olvidemos que la primera aparición en sociedad de Daniela tiene lugar con su participación en un ballet durante una fiesta en su honor: “-Nunca olvidaré su famosa fiesta en nuestro honor. -Fue inolvidable, sobre todo, porque tú fuiste el gran *succés* de ella. Yo ya lo sabía: preparé en secreto tu intervención en el ballet, segura de que esta sorpresa iba a ser, al mismo tiempo, una revelación. Siempre he tenido un gran olfato para el talento.” (p. 195).

Pero esta dicha se ve fracturada cuando se ven obligados a salir clandestinamente del país que los acogió. El rencor es el sentimiento que domina a Daniela en este recorrido por su vida junto a Miguel porque, como Medea, la actriz puso todo su ser al servicio del hombre que, como un Jasón clásico, permanece impasible ante los sacrificios de ella¹⁸⁰:

Una y otra vez, cuando me creía segura y, haciendo un esfuerzo, imposible sin mi fanatismo, he recuperado posición, dinero, relaciones, todo ha vuelto a hundirse en la sima sin fondo de los designios de él. Una y otra vez, he vuelto a empezar de nuevo: a bailar en teatruchos infectos, a hacer comedias de la legua, a mendigar actuaciones transitorias en la radio y en el cine. (p. 206)

Como la Medea de Eurípides, a los sacrificios que Daniela hace por Miguel – llega incluso a prostituirse en ocasiones para salvarle la vida- él responde con ingratitud y deslealtad: la actriz ha conocido por los periódicos que su marido tiene la intención de divorciarse de ella para casarse con la hija de un importante político. A ello se une que Daniela está embarazada, aunque Miguel lo desconoce por deseo expreso de la futura madre, ya que está convencida de que los hijos son un estorbo para el amor de pareja:

Miguel mismo me lo había enseñado bien, que el amor, el amor puro, sin contaminación ninguna, excluye todo afán de paternidad: el amor puro es egoísta, absorbente, no quiere más alimento ni esclavitud que la de sí mismo, se satisface en el ser amado solo e inmanente, sin proyección ninguna. Eso decía, al menos, antes de hacerme madre de ningún hijo suyo, cuando me prefería amante y amada indivisible, cuando nuestro amor fue más pleno y libre. (pp. 215-216)

¹⁸⁰ Así lo verbaliza la propia Daniela, Medea, que aparece en estas palabras más actualizadas que nunca: “No puede enterarse jamás de lo que yo o cualquier otro ser haga por él. ¿No dice usted que es como un dios? Los dioses están demasiado altos para percibir siquiera el olor de la sangre de los sacrificios. Ellos permanecen impasibles, con la vista fija en lo alto, absortos en su función divina...” (p. 205).

Por ella conocemos que ya había sido madre antes, madre de una niña que había muerto de enfermedad¹⁸¹.

Pero su amor por Miguel la lleva a hacer el último sacrificio de su vida: la utilización del embarazo como el arma femenina más poderosa para retener a un hombre aun sabiendo que esta estrategia supone la peor de sus derrotas:

Mi único triunfo verdadero sería atraerle y retenerle sin esto, por mí misma. ¡Qué quisiera serlo todo para él, como él lo es para mí, único, exclusivo, sin participación con nada ni con nadie! [...]

-En cambio, yo sí comprendo: a usted y a él, y a todo el mundo. Y por eso, ya lo ve, acepto mi derrota, cedo y claudico. Una vez más, todo antes de perderlo para siempre. (p. 221)

El personaje de Daniela se construye casi plenamente en el primer capítulo de los cuatro que componen la novela. El punto de vista que domina es el de ella puesto que es ella, junto con misia Alba, la que está rememorando su historia con Miguel (en el segundo capítulo será él quien junto con la poetisa analice su relación con la actriz).

El capítulo III, estructuralmente en la novela, conforma un puente argumental y analéptico que nos narra el primer encuentro entre Daniela y Miguel y los momentos iniciales de la juventud. Interesa el capítulo en este apartado porque en él aparecen referencias al aspecto de la joven Daniela y a sus ideas y aspiraciones, siempre vistas desde la perspectiva de Miguel, porque la analepsis acontece en la mente del personaje masculino. Se insiste repetidamente en su belleza extraordinaria¹⁸² y en sus cualidades artísticas: “Sabe de todo a maravilla: toda clase de danzas españolas y también de baile de puntas y hasta bel canto... Quiere ser artista de teatro o de cine. Pero, claro está, el papá no la deja.” (p. 257). Pero lo que más sorprende a Miguel es la ausencia de ideales políticos en esta muchacha, que choca frontalmente con las grandes aspiraciones e

¹⁸¹ La muerte de la hija es considerada por Daniela como un castigo divino: “Pero eso fue un castigo, misia... Un castigo para Miguel, para su ambición de poder: ¡no pudo nada para salvar a su hijita, ni siquiera pudo acudir a verla morir! Y fue, sobre todo, un castigo para mí: porque yo, casi inconscientemente, sin confesármelo jamás, la sentía entre los dos como una cuña entrañable y dolorosa.” (p. 212).

¹⁸² “La vio entonces por primera vez de arriba abajo y comprobó que era hermosísima, [...] terriblemente incitante, incluso provocadora del impetuoso ataque masculino. Llevaba el pelo suelto en larga melena, caída en bucles casi lisos y muy oscuros, que en ciertos movimientos le rozaban los hombros como en una autocaricia narcisista, que resultaba extraordinariamente coqueta y sugestiva.” (p. 252).

inquietudes de él¹⁸³. El resumen de la figura de Daniela para este nuevo Jasón se resume en las siguientes palabras, eminentemente trágicas:

Pero él siempre había tenido al lado la irresistible tentadora, la forzadora a la libertad, a la cobardía, a la huida, a la trampa, a la corrupción, al placer, al confort, a la ilusión del sacrificio: la maga que siempre llegó a tiempo de interponer entre él y el daño o la muerte misma, su cuerpo, su belleza, su talento, su astucia, su pseudo-arte, en fin, todas sus prodigiosas artimañas femeninas, asombrosamente ilimitadas y triunfadoras. No, no sabía si ángel o demonio –mujer, esto sí-, era este ser que le había dado, colmado, empujado y desbordado, y al mismo tiempo, le había restado y sorbido y apartado y negado... (p. 266)

El encuentro inevitable entre Daniela y Miguel se produce en el capítulo IV. Mientras nuestra protagonista espera la llegada del esposo recuerda el momento en que decidió casarse en contra de los deseos de su padre y las terribles consecuencias familiares que esta decisión acarrió¹⁸⁴.

El encuentro entre estos dos héroes comienza con un gran mazazo para ella: su matrimonio, celebrado en una situación bélica extraordinaria no tiene validez legal. Nunca han estado casados. La reacción de Daniela¹⁸⁵ está llena de pasión y de dolor y no escatima esfuerzos por dañar al ya perdido compañero:

¹⁸³ “-¿Tú no crees en la generosidad de tus enemigos? -Te repito que yo no considero a nadie enemigo, que no me importa nada todo esto –dijo ella, esta vez alzando el tono sin poder contenerse y con un acento de tal sinceridad, que él miró cada vez más sorprendido. -¿Qué te importa, entonces? –dijo. - Vivir- respondió ella, en voz alta y enfática, y con tal fervor, que todo el profundo significado del vocablo se transmitió a Miguel como una corriente eléctrica, produciéndole un estremecimiento.” (p. 261).

¹⁸⁴ Del mismo modo que la Medea de Eurípides no escatimó esfuerzos para ayudar a Jasón a conseguir el vellocino de oro y a huir traicionando a su propio padre, Daniela se muestra implacable al servirse de todos los medios que están a su alcance para salvar a Miguel: “Y ella, sin advertirle siquiera, utilizó las llaves que guardaba de la casa paterna, para apoderarse del oro y las joyas familiares escondidas desde el principio de la guerra, sin mostrar luego, ante él, ni un solo instante, que aquello le doliera lo más mínimo ni le pareciese un acto delictivo.” (pp. 264-265).

¹⁸⁵ El concepto del amor que tiene Daniela es propio de la heroína clásica que representa: “Siempre el amor ha sido para mí la atadura fortísima de por vida, la prohibición de violarla, los celos, el concepto de engaño, de traición, de adulterio... La infidelidad hace demasiado daño: tiene que ser pecado. ¡Qué lo que es así se llame así y no se enmascare con palabrería frívola y cínica! Yo hubiese querido que cada aventura mía, aun a favor tuyo hubiera provocado en ti una tormenta de celos, incluso mi castigo corporal y hasta amenazas contra mi vida...” (p. 277).

-No te esfuerces más –dijo ella-. Siempre he podido contra todo por no perderte, pero contra lo único que no puedo es contra ti mismo. Te entiendo bien: las exigencias presentes de tu carrera política son abandonarme en plena decadencia, dedicarte a la vida morigerada, cultivar relaciones honorables, realizar una boda burguesa con curas y campanas. ¡Todo lo que tú mismo me enseñaste a despreciar, todo lo que yo perdí alegremente por ti! ¡No te reconozco, Miguel Dargelos! ¡Eres ahora otro hombre, desde luego, mucho más moralista que cuando tuvimos que huir de mi patria porque tú habías combatido en ella contra los mismos principios que hoy aprovechas!

(p. 282)

La conversación, a medida que avanza, va adquiriendo tintes más violentos. Daniela se considera a sí misma un monstruo¹⁸⁶ por causa del egoísmo sin parangón de Miguel y cuando la reacción de éste ante la noticia del embarazo de la protagonista es la indiferencia más absoluta y su deseo inquebrantable de casarse con una jovencita acomodaticia y rentable políticamente, la furia clásica de nuestra Medea se desata:

-¡Tu novia recibirá mi regalo de bodas!

[...]

Retrocedió con pánico y, por un momento, giró los ojos en torno, con una expresión casi de niña, de puro desvalida y desorientada. Pero luego, poco a poco, fue resurgiendo y alzándose en ella la otra fuerza demoníaca y fatal de su naturaleza: recobró fuerzas, corrió al teléfono, marcó el número de cierto médico sin escrúpulos que conocía y le pidió con urgencia día y hora de consulta. (p. 287)

A partir de este momento, Daniela Valle, desaparece físicamente de la narración aunque aún nos quedará por saber su última y más terrible actuación. Su venganza adopta la forma de un paquete postal que recibe la recién esposa de Miguel Dargelos la mañana siguiente a su noche de bodas. Dicho paquete estaba lleno de recortes de periódicos, fotografías, cartas, documentos con membrete y sellos de otro tiempo donde

¹⁸⁶ Daniela Valle viene ser lo que Toril Moi llama, al estudiar la crítica feminista angloamericana, “el ángel que oculta al monstruo: el anverso de la idealización masculina de la mujer es el miedo a la feminidad. El monstruo mujer es aquella mujer [como Daniela] que no renuncia a tener su propia personalidad, que actúa según su iniciativa, que *tiene* una historia que contar –en resumen, una mujer que rechaza el papel sumiso que el machismo le ha asignado.” Toril Moi, *op. cit.*, p. 69.

aparecía el protagonista “unas veces solo, otras acompañado, no, mejor unido, entrañablemente enlazado a otros nombres, a otras efigies, sobre todo a las de una mujer y una niña...” (p. 295). En el paquete se incluía una carta firmada por Daniela Valle donde se describe con todo lujo de detalles sobre los hijos que pudo haber tenido con Miguel y no tuvo porque ella misma los destruyó incluido el último, abortado sólo tres días atrás. Medea había cumplido su venganza matando a hijos no natos y destruyendo la posible felicidad del nuevo matrimonio de Jasón:

Pero era ella la que permanecía inmóvil, rígida, yerta. Y aunque él estuvo infinito tiempo besándola toda entera, de pies a cabeza, era a sabiendas de que también besaba un amor muerto, asesinado apenas nacer. (p. 303)

2.3.4.2. Miguel Dargelos, el Jasón de *Medea*

Es Miguel Dargelos, el moderno Jasón, el personaje masculino de la trilogía caracterizado de forma más negativa. Su primera aparición tiene lugar en la conversación que mantienen, en el primer capítulo de la novela Daniela y misia Alba:

-[...] ¿y Miguel?

[...]

-¡Oh, no, todo lo contrario! Aquí todo le ha salido muy bien. ¿No dice nada la prensa de su país? ¿No sabe que en éste se ha convertido en el primer líder político, que el año pasado obtuvo la nacionalidad y ahora acaba de salir diputado...? Con el tiempo, llegará a ministro y quién sabe si a presidente. Encontró su camino... (p. 193)

Los primeros datos que se dan de Miguel lo caracterizan como un hombre dedicado a la política, su gran pasión vital. Fue, precisamente, por su compromiso en el bando republicano durante la guerra civil española que tuvo que abandonar Europa acompañado de Daniela en 1941.

La crueldad que va a determinar el carácter de este personaje se empieza a poner de manifiesto durante la fiesta en honor de los exiliados que misia Alba da a la llegada de nuestros protagonistas a su país –esta misma crueldad muestra en sus juicios sobre

las virtudes de Daniela para la danza¹⁸⁷-. La generosidad con que la mecenas los trató contrasta con la opinión que Miguel tiene de ella:

Fue ridículo y vejatorio, según Miguel, tanto el discurso de bienvenida a cargo de un prohombre enfático y farragoso, como la actuación de aquella obesa y feísima matrona, con las morenas y fofas carnes envueltas en tules malvarrosa y un tocado falsamente modesto de raras orquídeas naturales, haciendo alardes juveniles y etéreos para presentar entre elogios empalagosos, uno por uno, aquellos hombre fugitivos y mendicantes, como si fuera la «mujer cañón» de una barraca de feria mostrando a un público infantil, variados y curiosos ejemplares de fauna exótica. (p. 196)

Pero lo cierto es que, a pesar de estas opiniones, acepta sin reservas la ayuda de Alba Rosa para ir haciéndose hueco en las esferas sociales en las que pretendía ingresar. Aunque su primer trabajo fue un modesto puesto en un balneario de aguas minerales, rápidamente Miguel, gracias a la poetisa, consigue dar el salto a la redacción de un periódico, una labor mucho más acorde con sus aspiraciones. Este empleo le permitió introducirse progresivamente en los círculos de poder político, su mayor ambición:

-Misia, ya se lo advertí desde el primer momento; ya le dije que Miguel era ambicioso, que llevaba en la sangre el fuego de la pasión política, que toda su vida, desde muy niño, estaba al servicio de su idea. (p. 202)

No podemos perder de vista que todos los datos que obtenemos de Miguel en este primer capítulo vienen de la boca de Daniela, que lo caracteriza fríamente y sin piedad. Gracias a ella sabemos que la labor en el periódico, utilizando éste como instrumento de su propia ideología, le acarreó la terrible desgracia de tener que salir del país que lo había acogido con tanta generosidad. Así lo describe Daniela:

¹⁸⁷ Veámoslo ejemplificado: “Miguel reconocía esta perfección de sus piernas y que en la danza se movían, como sus pies, correctamente, académicamente; pero les negaba la condición sublime que proclamaba misia Alba, hallaba en ellas un exceso carnal, una carga de plomo, hasta un cierto demonismo, como si al través de la tierna, suave y rosada carne femenina se mostrase la pezuña bestial.” (p. 197).

¿Por qué no se conformó? Fue su demonio, el mal espíritu que desde niño lo lleva errante y perseguido por todo el mundo, y que le empujó a destruir cuanto usted puso a su disposición: periódico, amigos, influencias, dinero... En sus manos, todo se transformó rápidamente: el diario independiente y moderado se hizo agresivo, demagógico, puntal de la oposición: los artículos de Miguel fueron esgrimidos por los propios enemigos del gobierno para combatirlo. (p. 204)

Frente a esta perspectiva de la protagonista, no podemos dejar de citar la interpretación que misia Alba -que no está invadida por el odio y el rencor como Daniela¹⁸⁸ hace de la misma actuación de Miguel:

-Y en gran parte, tenía razón y mucha gente estaba a su lado: yo misma veía su honesta intención, su inteligente aprecio de los problemas del país, su pura intención de devolver a nuestra raza sus antiguas esencias liberales y de rebelarla contra los colonialismos, tanto intelectuales como económicos. Su error fue querer ir demasiado aprisa. (p. 204)

El presente de Miguel Dargelos hace acto de presencia en el segundo capítulo. En sus primeros párrafos, el narrador nos sitúa al protagonista masculino en un pequeño despacho privado desde donde coordinaba todas sus actividades¹⁸⁹. Así nos lo muestra el narrador:

¹⁸⁸ No podemos olvidar que en este mismo capítulo conocemos que Miguel había sido infiel a Daniela en repetidas ocasiones o que su concepto de la paternidad es extremadamente cruel con el ser amado: “Él decía que descendencia significaba decadencia: que en cuanto un hombre desea hacer madre a su amada, ya no la ama de amor puro, sino contaminado por otro instinto más bajo: el de la reproducción.” (p. 216).

¹⁸⁹ Resulta interesante reparar en la evolución ideológica de Miguel Dargelos. Así nos la describe el narrador a tenor de un discurso parlamentario que el protagonista estaba escribiendo: “Sin duda, estos lemas, estas banderas desplegadas al presente, eran de colores muy distintos a las enarboladas en otras etapas anteriores de su existencia, pero él las creía tan limpias y legítimas como todas las que había defendido. No experimentaba vergüenza alguna por la evolución de su vida y de sus conceptos: era el proceso normal que irremediablemente, beneficiosamente, sufría todo político por antonomasia [...] Para él, defender a este pueblo era defender sin contradicciones el último reducto de su ambición más factible y noble; por eso él, que siempre fue un apátrida, lo había hecho su patria definitiva y estaba sinceramente dispuesto a ser su primer patriota...” (pp. 226-227).

Miguel Dargelos era un virtuoso de la política activa casi en la cúspide de su carrera: el hombre público, que en todo momento, está enfocado por la atención ajena y tiene que mostrarse siempre firme, inteligente, sereno, oportuno, altruista, genial, providencial... (p. 225)

Mientras está elaborando su próximo discurso parlamentario, Miguel no puede evitar echar la vista atrás, analépticamente, y hacer un recorrido por el “panorama total de su existencia” (p. 228). Gracias a este recurso sabemos que nació pobre en una familia de pescadores y que pronto, debido a su inquietud por conocer el mundo, se escapó con un circo ambulante de su aldea a los trece años¹⁹⁰. Precozmente inició su actividad política: manifestaciones, huelgas, mítines, atentados, y, consecuentemente, cárceles, campos de concentración, guerras y exilios. Sin embargo,

Ahora sabía que la larga etapa aventurera tocaba a su fin y que había llegado al límite de sus posibilidades. [...] El revolucionario extremista había terminado por hacerse parlamentario pacífico; el individualista intransigente, flexible y moderado; el impaciente, lento y metódico; el héroe rebelde y temerario, mero luchador dialéctico, sereno y elegante... (p. 229)

Toda esta larga reflexión vital es interrumpida por la visita inesperada y poco agradable de misia Alba. El rechazo de Miguel hacia la poetisa y mecenas es producto, en primer lugar, de su aversión a las mujeres¹⁹¹ en general, y, en segundo lugar, de la intromisión de la protectora infatigable en la enfermedad de su hija –el político sintió usurpado su puesto de padre-. A esto hemos de añadir los estrechos lazos de unión entre Daniela y Alba Rosa. El narrador no ahorra detalles en la caracterización de Miguel y también nos lo muestra a través de los ojos de la poetisa:

¹⁹⁰ Las referencias a la antigüedad clásica son constantes. Como él mismo recuerda, es hijo de un pescador del Jónico. Y, curiosamente, durante su permanencia en el circo ambulante representó los papeles de “Eros, de Espidario, y de Hijo de Laoconte y luego de Apolo, de Hermes, y de Discóbolo... (Acaso, entonces sufrió una especie de deformación profesional perdurable, tanto en las actitudes arrogantes y estatuarias como en la frialdad y el endurecimiento espirituales y la textura moral marmórea: todo lo que enloquecía a las mujeres, y las hacía exclamar: «Eres un dios griego.»” (p. 228).

¹⁹¹ “Miguel Dargelos tenía sobre las mujeres un concepto peyorativo implacable, que en parte, no era imputable a él mismo, sino a la mala educación sentimental que ellas mismas le habían dado: jamás, en su vida, tuvo que solicitarlas y mucho menos perseguirlas, y supo demasiado pronto, de modo incontestable, que ellas buscaban, provocaban, perseguían, se arrastraban, eran capaces de las mayores abyecciones, por algo que para él, siendo también grato, siempre fue secundario.” (pp. 203-231).

Y se encontraba con este hombre terriblemente seguro de sí mismo, incluso un tanto desdeñoso, y sobre todo, en pleno trance de la plenitud a la decadencia física: el cuerpo demasiado fuerte, en el límite entre el vigor y la obesidad, la frente excesivamente despejada, avanzando hacia una calva incipiente y el rostro, aunque de hermoso rasgos clásicos, profundamente labrado por todos los gestos infinitamente reiterados de las pasiones, los vicios y los dolores viriles. (p. 235)

Durante la conversación que mantiene con Alba Rosa, el lector percibe que Miguel no siente ninguna culpabilidad por haberse separado de Daniela, que en realidad su matrimonio con la actriz era ilegal por haberse celebrado en circunstancias políticas especiales y que no tiene ninguna intención de reconciliarse con la mujer que ha dedicado su vida a la causa del ambicioso político. La frialdad de este personaje es palmaria y representa, mejor que ningún otro, la masculinidad patriarcal que denuncia Elena Soriano en su trilogía. Considera que la vida al lado de Daniela es imposible porque un hombre “no puede indefinidamente recibirlo todo sin dar nada” (p. 240) y porque su pasado común, escandaloso y delictivo, es un estorbo para las ambiciones políticas de este nuevo Jasón. La caracterización de Miguel culmina cuando le explica a misia Alba las razones de su nuevo enlace:

Si dijera que la amo, en ese sentido vulgar y directo que vosotras, las mujeres, dais a esa palabra, tal vez mentiría. La verdad es (y no me importa reconocer, una vez más mi famoso egoísmo), que la necesito. Pero, entendámonos –agregó rápidamente-: es una necesidad de orden superior, de ningún modo física, ni utilitaria, ni siquiera de orden político, aunque este último interés cuente también en mis cálculos, puesto que, le repito, durante mi vida y ahora sobre todo, hay una relación inevitable entre todos mis anhelos, mis móviles y mis fines... (p. 244)

Ya habíamos anunciado, en la caracterización de Daniela, que el capítulo III de la novela actúa de puente argumental entre la presentación de los personajes y el desenlace final. En él, el narrador nos informa del primer encuentro entre los

protagonistas y el establecimiento de sus relaciones durante la guerra civil española valiéndose de los recuerdos que Miguel agolpa en su cabeza mientras se dirige a un encuentro con un importante político:

Y de nuevo, mientras caminaba por las calles planas y en cuadrícula de la flamante capital que era ya la de su patria definitiva, su espíritu, su memoria, se escaparon irresistiblemente a muchas leguas de espacio y a muchos años de tiempo. [...] Así, Miguel Dargelos no caminaba ahora en mediodía tropical, por un paisaje urbano de América, sino en un delicioso atardecer de la primavera española, por un valle del Ebro con melocotoneros en flor y regatos frescos por los ramblizos, mandando y guiando casi al azar un grupo de hombres extenuados, asustados y furiosos por la derrota... (p. 247)

Conoce a Daniela porque él, con su grupo de hombres, se aloja en la masía en la que ella vivía. Aunque todo este proceso reflexivo de Miguel está narrado en tercera persona, es indiscutible que el punto de vista que domina es el del protagonista masculino. Desde el momento en que se encuentra con la nueva Medea, le asalta esa atracción¹⁹² odiosa que lo perseguirá durante toda su vida y de la que no puede escapar a pesar de sus pretensiones iniciales:

Él no tenía ninguna intención de hacer aquella mujer la compañera de su vida, ante todo, porque no sentía ninguna necesidad de compañerismo femenino ni creía en su posibilidad; además, porque en seguida vio que Daniela era un ser tan deficiente e insatisfactorio como las demás mujeres, absolutamente incapaz de comprender y compartir sus ideales y sus móviles de acción... [...] la pronta evacuación de las tropas bajo la presión del frente en retroceso, le forzó a llevarse consigo a Daniela, que se negó rotundamente a separarse de él. (pp. 262-263)

¹⁹² A pesar de sus reticencias, reconoce quedar completamente enamorado de la joven Dani: “Y, sin embargo, él también dominaba una exasperación tan violenta e insólita, que se creyó enamorado de veras como nunca lo había estado. Le gustaba oírle cantar vulgares canciones de moda, rebosantes de una sensualidad disfrazada de sentimentalismo y como a veces, ella se acompañaba con movimientos de baile flamenco, él, deslumbrado, insistía en ponderar sus capacidades artísticas.” (p. 257). Esta actitud contrasta con aquella que veíamos al principio de la novela de crítica corrosiva a las facultades de Daniela.

Recuerda Miguel cómo ella le siguió hasta los momentos más dramáticos, cómo no le importó, al igual que a Medea, robar a su propia familia, como le salvó la vida en numerosas ocasiones, todo por el amor más incondicional y falto de egoísmo que jamás había conocido y, sin embargo,

A pesar de todo, le era imposible sentirse traidor ni culpable. [...] era cierto el daño de la corrosiva adherencia de aquel ser al suyo, como constante ejemplo y espejo de sus abyecciones, perenne cuerpo del delito de su concupiscencia y de su debilidad propias. (p. 266)

El encuentro final entre Daniela y Miguel viene marcado por la frialdad del moderno Jasón. Frente a la furia y pasión incontrolada de nuestra Medea, él aparece calculador, marmóreo, intransigente¹⁹³ aun cuando conoce que va a ser padre de nuevo: “aquello, tan inesperado, tan incierto, tan informe todavía, sólo le producía la vaga piedad abstracta que cualquier otro ser humano y ninguna sacudida entrañable y poderosa.” (p. 284). La despedida de ambos personajes nos recuerda irremediabilmente a los movimientos finales de la tragedia de Eurípides:

-Pero, ¿tú crees que puedes arrojarme a un lado, como un limón exprimido?

-Ya sé que aún soltarás las más amargas heces –replicó él conteniéndose para no abofetear aquel rostro de furia desatada.

[...]

Al trasponer la puerta, todavía le alcanzó la voz de Daniela, la voz rápida, penetrante y decidida que él conocía bien, la terrible instintiva e inexorable que había dicho en toda situación crítica: «Ahora verás, déjame a mí, yo arreglaré esto»:

-¡Tu novia recibirá mi regalo de bodas! (pp. 286-287)

¹⁹³ Así de duramente lo expresa el narrador: “El odio y el asco le subían a la garganta como un vómito y arrastraban cualquier otro sentimiento piadoso. Sentía más fuerte y justificado que nunca el antiguo anhelo ascético, y renovaba en su alma el voto de exclusivo servicio a ideales abstractos y colectivos y el desprecio a los míseros intereses individuales: todos merecían su suerte de simples instrumentos...” (pp. 285-286).

Miguel desaparecerá de la novela hasta la última página cuando descubre que su nueva esposa y él mismo han sido víctimas de la última y más terrible venganza de Daniela: Jasón ha sido castigado:

Y apenas se inclinó sobre aquel maremágnum que cubría a la muchacha, su movimiento quedó suspenso en el aire. Fue a decir el nombre de la nueva esposa, creyó que lo decía. Pero el que salió de los labios, fue el otro:

-¡¡Daniela!! (p. 302)

2.3.5. El personaje femenino en Mujer y hombre

Tras el análisis descriptivo de los protagonistas de la trilogía no podemos, por menos, que poner con relación a los tres personajes femeninos principales porque, en su funcionalidad, observamos una clara evolución desde *La playa de los locos* a *Medea*. Para ello vamos a partir de una interesante diferenciación señalada por Elaine Showalter de las tres fases principales en el desarrollo histórico de cualquier literatura:

En primer lugar, hay una fase prolongada de imitación de las características principales de la tradición dominante, y una *interiorización* de sus modelos de arte y sus concepciones de los roles sociales. En segundo lugar, hay una fase de *protesta* contra estos modelos y valores, y de *defensa* de los derechos y valores de la minoría, incluyendo una petición de autonomía. Por último, hay una fase de *autodescubrimiento*, una vuelta hacia el interior liberada de parte de la dependencia de la oposición, una búsqueda de identidad. En una correcta terminología, estas fases podrían denominarse *Femenina, Feminista, y de la Mujer*.¹⁹⁴

¹⁹⁴ SHOWALTER, Elaine, *A Literatura of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1977, p. 13, Apud., Toril Moi, *op. cit.*, pp. 66-67.

Concha Alborg sostiene que esta misma división se podría aplicar a la creación novelística de Elena Soriano¹⁹⁵ y estamos plenamente de acuerdo. En *Caza menor*, nuestra autora está en esa primera fase diferenciada por Showalter al asumir los modelos realistas decimonónicos españoles y europeos. La trilogía Mujer y hombre vendría a representar esa segunda etapa más arriba mencionada en tanto que nuestra autora se aleja, en gran medida, de la tradición imperante en su primera novela para centrarse en la defensa de los valores femeninos frente a los masculinos, y en este sentido, nos resulta especialmente útil la aplicación de los presupuestos de las teóricas feministas francesas.

A la luz de las aportaciones de Cixous, Kristeva y, especialmente, Irigaray, observamos una progresión en la función de las protagonistas de la trilogía. En los tres casos la mujer rechaza el papel al que la ha relegado el sistema patriarcal y denuncia su condición de objeto del hombre. Pero, hecho esto, la reacción de las protagonistas es diferente. La remitente de *La playa de los locos* presenta una actitud pasiva, estancada en el pasado, que le impide enfrentarse con su realidad actual. Tras un largo proceso reflexivo, el lector descubre que la protagonista, ante la imposibilidad de reacción, sucumbe a una serena resignación vital. Dando un paso más, Adela clama amargamente contra la injusta situación de mujer casada a la que la sociedad patriarcal la condena aunque es consciente de la imposibilidad de cambio porque el matrimonio, como institución respetable, le recrimina cualquier queja cuanto más un intento de cambio. Daniela será la que más fuertemente reaccione contra con su papel impuesto y llega a vengarse de su eterno contrincante, Miguel, el hombre y el marido.

La progresión de las protagonistas parece clara: mientras que la mujer de *La playa de los locos* no es capaz de reaccionar ante su condena, Adela sí lo hace si bien no puede remediar su estado para culminar con la airada denuncia de Daniela y su terrible venganza. En el planteamiento argumental de las tres novelas encontramos una denuncia de lo que Hélène Cixous llamó «pensamiento binario machista». La teórica francesa enumera una serie de oposiciones binarias, que se corresponden con la oposición hombre /mujer, donde ésta siempre vendría a representar el lado de la pasividad y el elemento masculino el lado de la actividad. Dentro de este paradigma se sitúan los personajes principales de la trilogía de Elena Soriano. Nuestra autora, como sus protagonistas, es consciente de su situación dentro de este esquema y reacciona,

¹⁹⁵ ALBORG, Concha, «Introducción» a *Caza menor*, cit., p. 22.

especialmente a través de Daniela Valle, ante él poniendo en práctica el proyecto ideológico de Cixous que Toril Moi resume de la siguiente manera:

Todo su proyecto ideológico se puede resumir como un intento de deshacer esta ideología logocéntrica: proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas en los que logocentrismo y falocentrismo se alían en su lucha por oprimir y silenciar a las mujeres.¹⁹⁶

La situación vital de las tres mujeres de la trilogía no deja de ser un trasunto de la propia existencia de Elena Soriano en tanto ella misma se lamenta en varias ocasiones de no haber podido desarrollar plenamente su carrera literaria por su condición de mujer en un momento histórico y político que la relegaba a ser “objeto”:

He tenido siempre la sensación de no realizar mi profunda, auténtica vocación literaria por completo; es decir, de no llegar a ser quien soy –o quien yo creo que soy-, por ser mujer, española, que ha vivido los años centrales de su vida en un régimen político y social que no me permitió desarrollar mi personalidad.¹⁹⁷

Para Biruté Ciplijauskaitė el gran tema de la trilogía de Elena Soriano es el de la concienciación¹⁹⁸ porque considera que las tres protagonistas toman conciencia de su situación vital como mujeres y buscan su identidad¹⁹⁹. Pero el auténtico proceso de concienciación en nuestra autora como mujer, escritora y madre y por el cual entrará en esa tercera fase señalada por Showalter, tendrá lugar en *Testimonio materno*, obra de la que nos ocuparemos más adelante.

¹⁹⁶ MOI, Toril, *op. cit.*, p. 115.

¹⁹⁷ «Encuentro con Elena Soriano (Entrevista con Antonio Núñez)», *art. cit.*, p. 211.

¹⁹⁸ CIPLIJAIUSKAITĖ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988, p. 60.

¹⁹⁹ Este será uno de los temas fundamentales de las novelas escritas por mujeres en el último cuarto del siglo XX y, en este sentido, hablamos de Elena Soriano como precursora. Vid. Michèle Ramond, «Les romans des femmes», *Le roman espagnol actuel, 1975-2000. Pratique d'écriture*, ed. Annie Bussière, Montpellier, CERS, 2001, p. 157-198.

2.3.6. Otros personajes, otras perspectivas.

La lista de personajes secundarios que recrean la atmósfera de *Caza menor* está presidida, sin duda alguna, por don Andrés, el padre de familia. El capítulo I está dedicado casi íntegramente a su caracterización²⁰⁰. Con gran esfuerzo, don Andrés ha levantado un próspero negocio maderero que dirige con la ayuda de sus tres hijos. A pesar de sus sesenta años mantiene una frenética actividad diaria y se llena de satisfacción al contemplar la imagen de su obra:

En este gesto cotidiano, de simple avance sereno para entrar en contacto con la naturaleza consabida y familiar, encontraba un profundo goce: sentía la íntima reafirmación de su personalidad; se recreaba en su fuerte sentimiento de la propiedad; rumiaba sus contrariedades incidentales y sus sempiternas ilusiones; oteaba el horizonte, verificando sus vaticinios sobre el tiempo; aspiraba el buen aire cerril, mezclado con el humo de su tabaco, como el tónico imprescindible para iniciar la jornada... (pp. 59-60)

Don Andrés ama a los árboles igual que a su familia y dedica todos sus mimos a doña Julia, su esposa, una mujer indolente y caprichosa que vive en una perpetua niñez que su marido alienta²⁰¹. Es más, incluso durante la convalecencia del esposo, la “Bolita” no dejará de requerir sus mimos y cuidados y es que “no se le presentaba a diario la ocasión de absorber horas y horas la compañía de la única persona ante quien conservaba íntegro su prestigio de niña inconsciente, torpona e infeliz.” (p. 114).

Frente a la admiración que don Andrés sentía por el ambiente rural que él mismo había contribuido a crear, doña Julia se muestra disconforme con la vida del campo y añora las relaciones sociales que mantenía en la capital. No aceptó de buen grado el matrimonio de su hijo Emilio y consideraba a Ana “una lugareña, una palurda” (p. 137).

²⁰⁰ Como en el caso del resto de los personajes, el narrador nos da muy pocos datos de su fisonomía: “Don Andrés, ligeramente obeso, sobre unas piernas flacas, yergue su espalda de sesenta años, intentando combatir la leve chepa que la empieza a curvar.” (p. 61).

²⁰¹ Cariñosamente don Andrés llamará a su esposa “Bolita”.

Contempla las desavenencias crecientes de sus vástagos con aparente indiferencia y vive la muerte de la nuera como una plañidera caprichosa y egoísta. Su escasa presencia en la novela se desvanece tras sufrir una embolia que la dejará paralizada en la cama hasta su muerte, hecho que provocó escasa repercusión en la Casa Nueva:

La muerte de doña Julia –un tránsito repentino, sentada en su sillón y escuchando su radio de galena –ocasionó un mediano dolor, puesto que media vida era la suya y semimuerte liberadora le sobrevino. (p. 406)

Las criadas forman un cuadro de conjunto al igual que los trabajadores contratados para el negocio maderero que le sirven al narrador para recrear el ambiente vital de la Casa Nueva. Se trata, como escribe Bobes Naves de *La Regenta* de “personajes fijos” que “constituyen una especie de retablo con relación al cual cobra sentido la historia, puesto que dan forma a unos modos sociales y a una ideología”²⁰². Josefa, Flora y Rufa componen el cuadro de las criadas de la Casa Nueva, mujeres de escasa formación, cuando no nula, que dominan ante la desidia de doña Julia el ámbito doméstico. El único personaje femenino secundario que está fuera del estrecho cerco de la casa y que merece cierto interés es el de la “Rubia”. Se trata de una pobre muchacha –hija del molinero²⁰³ - que mantiene una relación estrictamente sexual con Andrés si bien todo apunta a que ella estaba realmente enamorada del empedernido cazador. Ello se deduce fundamentalmente de su actitud hacia Ana, a quien vigilaba de cerca cada vez que ésta salía al campo sin atreverse a enfrentarse con ella abiertamente debido a su más baja condición social. Gracias a ella, Andrés conocerá la toma de la Casa Nueva y conseguirá salvar la vida escondido en el monte mientras la “Rubia” le ayuda a subsistir.

Los personajes masculinos que sostienen el negocio familiar aparecen perfectamente dibujados en el siguiente cuadro:

²⁰² BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de...*, *op. cit.*, p. 95.

²⁰³ “El molinero vivía tan pobre y tan solo, sin perspectiva de más próspera fortuna con su negocijo subarrendado, que jamás había tenido altas aspiraciones respecto a su hija: de antemano tenía admitido para ella un porvenir sórdido, en aquel rincón del campo, sólo visitado por rijosos pasajeros.” (p. 93).

Unos llegaban provistos de escopeta y perro, otros sólo de su pericia y buen deseo, y todos de su respectivo mote, marchamo certero de su personalidad: el “Cano”, que en realidad era albino; el “Torrecruda”, que durante cierta borrachera afirmó ser capaz de “comerse cruda la torre del pueblo y las campanas por *tajás*”,[...] el “Pollo”, solterón adamado, de atiplada voz y talle erguido, [...] el “Tábano”, lengua viperina, que se puso a contar al “Magro” chistes tremendos sobre las mujeres, [...] También apareció “Francho”, el “Matasuegras”, solitario, jarifo y lívido a la turbia luz de la madrugada. (pp. 244-245)

En general, todos ellos aparecen muy bien retratados en sus conversaciones privadas, cuando ninguno de los miembros de la Casa Nueva está presente. A pesar de la abnegada obediencia que muestran a sus señores a lo largo de la narración, el grupo aparece caracterizado por un claro resentimiento hacia aquellos para los que trabajan que estallará al final de la novela cuando algunos de ellos participen en la toma de la Casa Nueva.

En *La playa de los locos* encontramos un grupo de personajes secundarios que ayuden a contextualizar el ambiente en el que habitan los protagonistas, y esto será una constante en la trilogía completa. No es necesario porque el núcleo de la novela no es éste. Aparece una pareja, Toño y Miluca, que regenta un pequeño negocio hostelero en el pueblo de veraneo donde el protagonista masculino se aloja. De esta pareja tenemos una doble apreciación muy interesante de la narradora: la de 1936 y la de diecinueve años después:

Y ante aquella puerta, entre cuatro o seis chicuelos bullebulle, estaban a la expectativa una mujer y un hombre muy jóvenes –todavía mostrando su rubor de recién casados-, de ademanes humildes y respetuosos. (p. 20)

Y los hosteleros salen, como entonces, a la llegada del autobús. Son una pareja madura, envarada y engreída, él vestido como

un aldeano en domingo y ella, gorda y enfajada, con traje negro y escotado y bisutería barata. (p. 20)

Ninguno de los dos regentes tendrá mayor trascendencia en la novela pero no podemos dejar de resaltar las breves intervenciones de Miluca. Será ella la primera que perciba la atracción entre los protagonistas, la que informe a la narradora del estallido de la guerra y de la filiación del muchacho a alguno de los dos bandos y la que formule una de las quejas más interesantes de la novela contra la masculinidad:

Hasta entonces no se dio Miluca plena cuenta de mi congoja: me miró con femenina comprensión, compasivamente, y luego dijo con rabia:

-Nada, ni una palabra. Así son siempre ellos: sus malditos asuntos son antes que nosotras... (p. 83)

Como ocurría en *La playa de los locos*, en *Espejismos* apenas aparecen otras figuras que no sean los dos protagonistas, Adela y Pedro. Brevemente hacen acto de presencia una enfermera, un botones y el médico que realiza la temible operación. Sólo merece cierta atención la muchacha con la que el marido insatisfecho entabla una amorosa relación, no sabemos si en la realidad o en la ensoñación. En cualquier caso, los pocos datos que tenemos sobre este personaje del que no conocemos su nombre nos son suministrados a partir de las percepciones que de ella tiene Pedro. Se trata de una joven de apenas veinte años, provinciana, que llega a la ciudad dos años atrás debido a un traslado profesional del padre. Será la inocencia, por momentos, pazguata que caracteriza a la “Chiquita” lo que atraiga al protagonista irremediamente, unido, sin duda alguna, a su extrema juventud:

Ella le recibe con alegría, que manifiesta con su franqueza desconcertante, no exenta del necesario matiz ruboroso y enervado para ser más eficaz sobre la sensibilidad masculina, para que él sienta mejor el contagio de una auténtica ilusión candorosa y virginal, al mismo tiempo excitante y represiva, siempre con extraña mezcla de sensual deseo y de paternal ternura [...] Y vuelve a charlar sin tregua,

con su graciosa petulancia, y a preguntarle, con su inconcebible descaro, y de un modo tan vehemente como ineludible: mil cosas intimidantes:

-¿De veras, no tienes novia? ¿Y cómo es que un chico tan..., bueno, como tú, no se ha casado todavía? (pp. 165-166)

Una vez transcurridos los primeros meses de noviazgo, la muchacha piensa inmediatamente en el matrimonio porque desconoce la doble vida de Pedro: “-¡Mira, mira! ¿Te gusta, para cuando nos casemos?” (p. 175).

Este personaje de tan escaso interés desaparece de la narración cuando Adela sale exitosamente del quirófano, sin que el lector sepa dilucidar si su existencia es real y soñada.

De todos los personajes secundarios que conforman las tres novelas de Mujer y hombre, es Alba Rosa Palma o misia Alba la que presenta una caracterización más exhaustiva. Al aparecer por primera vez, el narrador nos dice de ella:

La recién llegada, vieja, gorda, fofa, con rasgos indionegroides y terrosa tez, iba lujosamente vestida y cubierta de alhajas tan pesadas y ricas que parecían falsas. (p. 191)

En el transcurso de la conversación que mantiene con Daniela, observamos su constante uso de expresiones en francés, un “snobismo” que concuerda con la dedicación fundamental de misia Alba. Por una rememoración de la protagonista cuando conoció a su protectora sabemos que era una poetisa de reconocido prestigio y además, como asevera uno de los camaradas de la pareja de exiliados:

Conviene caerle en gracia: es millonaria y la gran mecenas artística y política del país. Por eso la llaman también clueca nacional, incubadora de genios en embrión.

[...]

-¿A qué partido pertenece? –inquirió Miguel, con su juvenil afán de entonces por clasificar a cada persona según su carnet gregario.

-A ninguno –fue la respuesta del informante-. Es independiente, para permitirse el lujo de admirar, homenajear y proteger a cuantos no lo son. Parece que, sucesivamente, se ha mostrado fascista, filocomunista o anglófila, según ha exigido la ocasión de mostrarse generosa. Ésa es la palabra justa para calificarla: es generosa, no más... (p. 195)

Efectivamente, éste es el adjetivo que mejor la califica porque uno de los rasgos que define a Misia Alba es la generosidad. Ella fue quien acogió a Miguel y Daniela cuando llegaron a su país, exiliados²⁰⁴, ella le consiguió trabajo a Miguel e impulsó a la estrella de cine Ella Valley que era Daniela Valle. Sus sentimientos hacia la pareja son de profundo cariño, pero especialmente, hacia nuestra Medea particular. Sobre ella corrían todo tipo de habladurías que no desazonaban ni enfriaban las dosis de cariño que la misia repartía por doquier:

Ciertamente, en sus buenos tiempos, la señora Alba Rosa Palma llamaba, atraía y cobijaba en su seno a todo muchacho o muchacha, siempre que fuese muy joven y que manifestase vocación por cualquier cosa [...] Toda esta laudable labor era bien conocida, aunque entre perversas e insistentes referencias a ciertas aberraciones sexuales de la misia... (p. 201)

Su generosidad llegó al extremo de poner su vida en peligro por salvar la de la joven pareja a la que protegía contra viento y marea. Todo esto hizo que para Daniela, Alba Rosa desempeñara, sobre todo, el papel de la madre que perdió siendo ella muy joven y que acudiera para pedir su ayuda en el peor momento de su vida, cuando Miguel va a abandonarla definitivamente.

²⁰⁴ Así lo recuerda la poetisa: “Resultó lindo aquel acto, n’est-ce pas, ma chère? Entonces aún yo estaba muy joven y tenía gran prestigio social: hice asistir a toda la *élite* de la capital. [...] Y en otros muchos también observé lágrimas, sobre todo cuando, después del *cocktail*, en el gran salón adornado con banderas multicolores, hice la presentación de los exiliados.” (pp. 195-196).

El papel que desarrolla la poetisa en la novela es la de intentar ser el último puente de unión entre los dos protagonistas sin conseguirlo. Su visita a Miguel así se lo demuestra:

La señora Alba también guardó silencio y le siguió mirando con su especial fisonomía triste, de animalejo bondadoso y maltratado injustamente. [...] Sin embargo, lo más hiriente para la sensibilidad de misia Alba no era el modo, el procedimiento evasivo de Miguel, sino el propósito en sí: su evidente voluntad de escapar, de liberarse, de arrojar lejos de sí toda su existencia anterior, como un traje sucio y vergonzante. (p. 239)

Lo único que consigue es que el “héroe griego” tenga un último encuentro con Daniela para decirle frente a frente lo que tenía intención de decirle por carta. La desolación es la sensación que caracteriza a este personaje cuando se despide de Miguel y de la narración: “Con una expresión dura y reservada en su feo rostro, aunque contradicha por la humedad desolada de sus ojillos de gozque, inició el trabajoso movimiento para incorporarse del bajo asiento.” (p. 245).

De la nueva esposa de Miguel no llegamos a conocer su nombre aunque ella es la figura que copa toda la acción y la atención del capítulo V. Al lector se le aparece caracterizada con los atributos clásicos de la recién casada tras la noche de bodas:

Era una muchacha delgada y no muy bella, de líneas todavía núbiles, de mirada que sólo había visto cosas buenas y gratas en su corta existencia. Tenía diecisiete años, colmados de bienes por la fortuna, faltos del contrapeso de la vida, no había visto de este engañoso Jano más que la cara risueña y hasta ignoraba que tuviese otra. Dulcemente ingenua y confiada, alcanzaba en este mismo instante un colmo vital que la desbordaba y le causaba vértigo. Por eso sentía terriblemente la necesidad de apoyo donde llorar y reír su borrachera y se creyó, de pronto, angustiosamente sola y desamparada. (p. 289)

Su propósito era el de abandonar las actitudes pueriles que había mantenido durante el breve noviazgo para convertirse en su verdadera esposa. Pero esto será

porque, como ya sabemos, ella se convertirá en la primera víctima de la venganza de Daniela al enviarle como regalo de bodas un paquete postal con todos los detalles más íntimos del pasado de su nuevo marido y que ella desconocía. Pero la peor noticia la recibió al abrir una carta, incluida en el mismo paquete, donde se le informaba de los hijos que Miguel Dargelos había engendrado y que Daniela había abortado:

Daniela Valle se limitaba a enumerar los hijos que pudo haber tenido de Miguel Dargelos y que no tuvo; le describía cómo los concibió y los destruyó, le transmitía su gran sabiduría frustradora y le rogaba que a él mismo le comunicase la pérdida del último, tres días atrás solamente... (pp. 301-302)

El fin de la novela es la “muerte amorosa” de la nueva esposa: “era ella la que permanecía inmóvil, rígida, yerta.” (p. 303).

2.4. EL NARRADOR

Una de las funciones más problemáticas y complejas, desde el punto de vista del análisis discursivo, es la del narrador. En primer lugar, porque hay que diferenciar de éste otros conceptos como el de autor real y el de autor implícito no siempre delimitados, sobre todo en el caso de éste último, y, como consecuencia, el del lector real y lector implícito. Y, en segundo lugar, porque en el estudio del narrador debemos responder a tres preguntas fundamentales quién ve los hechos, quién cuenta los hechos y cómo se relatan los hechos. Genette resume estos problemas de la siguiente forma:

Esa dificultad se caracteriza sobre todo por una especie de vacilación, sin duda inconsciente, para reconocer y respetar la autonomía de esa instancia o incluso simplemente su especificidad: por un lado, como ya hemos observado, se reducen las cuestiones de la enunciación narrativa a las de «punto de vista»: por otro, se identifica la instancia narrativa con la instancia de «escritura», al

narrador con el autor y al destinatario del relato con el lector de la obra.²⁰⁵

En este apartado trataremos de clarificar todos estos aspectos para, después, poder aplicarlo al estudio de las novelas de la autora que nos ocupa.

2.4.1. El narrador y la cuestión de la autoría: autor real, autor implícito, narrador-Lector real, lector implícito, narratario.

De estos seis conceptos, sin duda alguna, son los de autor real y lector real los que merecen menos detenimiento por nuestra parte en tanto su definición está fuera de toda duda. En ambos casos estamos ante seres reales, diferenciados biográficamente, hijos de una época y de una idiosincrasia y que están extramuros de nuestro análisis porque no forman parte del ámbito textual.

Esta idea, que con relación al autor real, nos parece tan clara hoy día²⁰⁶, ha ocasionado no pocos problemas al no haberse separado a veces del narrador. Así lo señala la cita de Genette que hemos recogido anteriormente. Si, como hemos dicho, el autor real es una figura de carne y hueso ajena a la narración, el narrador es la instancia enunciativa de una historia y, como tal, forma parte del texto. Es él quien nos va a contar los hechos de esa historia, quien va a presentar los personajes y quien los sitúa en un tiempo y espacio determinados. Sus funciones han sido pormenorizadas por Genette en *Figuras III*:

-*Función narrativa*: es decir, la de contar unos hechos y “de la que ningún narrador puede desviarse sin perder al mismo tiempo su carácter de narrador²⁰⁷”.

-*Función de control*: o articulación interna del texto.

-*Función de comunicación*: que atiende a situación narrativa “cuyos dos protagonistas son el narratario, presente, ausente o virtual, y el propio narrador²⁰⁸”.

²⁰⁵ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989, p. 271.

²⁰⁶ Escribe Chatman: “Que es esencial no confundir el autor y el narrador se ha convertido en un tópico de la teoría literaria.” Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 158.

²⁰⁷ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 309.

-*Función testimonial*: “cuando el narrador indica la fuente de donde procede su información, o el grado de precisión de sus propios recuerdos, o los sentimientos que despierta en él determinado episodio”²⁰⁹.

-*Función ideológica*: “las intervenciones, directas o indirectas, del narrador respecto de la historia pueden adoptar también la forma más didáctica de un comentario autorizado de la acción”²¹⁰.

A medio camino entre la figura del autor real, extratextual y la del narrador intratextual, encontramos una entidad intermedia denominada por Booth “autor implícito”²¹¹. Este concepto, por su parte, ha traído consigo no pocos problemas de interpretación y ha sido entendido de muy distintas maneras por autores de reconocido prestigio²¹². Sin negarle su importancia y las posibilidades que ofrece a los estudios sobre la narración, creemos que esta figura ha resultado en ocasiones poco operativa y no bien aprovechada. A nuestro entender y siguiendo a Chatman, el autor implícito se define como una figura extratextual que surge de la idea que el lector se forja del autor a partir de la narración. Curiosamente se trata de una entidad ajena al texto pero que dimana de él. Así lo explica Chatman:

Es «implícito», es decir, reconstruido por el lector a partir de la narración. A diferencia del narrador, el autor implícito no puede *contarnos* nada. Él, o mejor dicho, *ello*, no tiene voz, ni medios de comunicación directos. Nos instruye silenciosamente, a través del diseño general, con todas las voces, por todos los medios que ha

²⁰⁸ GENETTE, Gérard, *Figuras III, op. cit.*, p. 309.

²⁰⁹ Id., p. 310.

²¹⁰ *Íbid.*

²¹¹ Escribe Booth, para intentar definir a este autor implícito: “Incluso la novela en la que ningún narrador está dramatizado crea un cuadro implícito de un autor que permanece tras el escenario, como director de escena, como titiritero, o como un Dios indiferente silenciosamente cortándose las uñas. Este autor implícito es siempre distinto del «hombre real», cualquiera que supongamos que sea, el cual crea un versión superior de sí mismo, «un segundo yo», a medida que crea su obra.” Wayne C. Booth, *La retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Bosch, 1974, p. 143.

²¹² Por ejemplo, la definición de Cesare Segre es tan breve como lúcida: “es el autor tal como se revela en la obra, depurado de sus rasgos reales y caracterizado por aquellos que la obra postula.” Cesare Segre, *Principios del análisis del texto literario*, trad. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985, p. 19.

escogido enseñarnos. Podemos entender con claridad la noción de autor implícito si comparamos diferentes obras escritas por el mismo autor real pero presuponiendo diferentes autores implícitos.²¹³

No podemos, pues, confundir al autor implícito con el narrador porque, como hemos dicho, en tanto que éste es una instancia textual aquél no lo es; ni tampoco con el autor real, porque una determinada figura histórica puede producir textos que presenten entre ellos muy diferentes autores implícitos²¹⁴. Por ejemplo, *Caza menor* nos da una idea de la autora muy diferente de la que aporta la trilogía Mujer y hombre. Del autor implícito de la primera novela se deduce una figura más conservadora de la que aparecerá en cualquiera de las narraciones de la trilogía donde el componente ideológico feminista adquiere un protagonismo sin precedentes en la novela escrita por mujeres.

De igual manera que frente al autor real encontrábamos un lector real, frente al narrador encontramos (o podemos encontrar) un narratario y frente al autor implícito un lector implícito. Éste siempre está presente, a la par que su complemento el autor implícito, porque, aunque no es una entidad textual, se deduce del texto en tanto que es el público que la narración supone. Iser denominó esta figura «implied reader»²¹⁵ y que coincide, a grandes rasgos, con lo que Umberto Eco llamó «lector modelo»²¹⁶.

Gerald Prince nos ha dado uno de los estudios más lúcidos respecto a la figura del narratario²¹⁷. Y es que si aceptamos que toda narración presupone una instancia enunciadora, hemos de admitir también la presuposición de un narratario, explícito o no, a quien el narrador se dirige. Ambas figuras son igualmente ficticias porque son productos textuales. Prince, en su pormenorizado estudio, distingue distintos tipos de

²¹³ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, p. 159.

²¹⁴ Sobre esto escribe Chatman: “Confundir al «autor implícito», un principio estructural, con cierta figura histórica a la que podemos o no admirar moral, política o personalmente debilitaría seriamente nuestro proyecto teórico.” Id., p. 160.

²¹⁵ ISER, Wolfgang, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore y London, The John Hopkins University Press, 1974.

²¹⁶ ECO, Umberto, *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.

²¹⁷ Prince se queja de la falta de atención que ha sufrido la figura del narratario: “La plupart des critiques s’intéressent fort peu à la notion de narrataire et la confondent souvent avec les notions plus o moins voisines de récepteur, de lecteur, ou d’architecteur. Le fait que l’on emploie très rarement le mot «narrataire» est d’ailleurs significatif.” Gerald Prince, «Introduction à l’étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, p. 178.

narratarios que van desde el narratario invisible –aquél que no es mencionado por el narrador- al narratario personaje, desde el narratario principal -a quien va dirigida la totalidad de la narración-, al narratario secundario –a quien va dirigida sólo una parte de la narración. Sus funciones se resumen como sigue:

Il constitue un relais entre narrateur et lecteur, il aide à préciser le cadre de la narration, il sert à caractériser le narrateur, il met certains thèmes en relief, il fait progresser l'intrigue, il devient le porte-parole de la morale de l'œuvre. Evidemment, selon qu'un conteur est habile ou maladroit, selon que les problèmes de technique narrative l'intéressent ou pas, et que son récit l'exige ou non, le narrataire sera plus ou moins important.²¹⁸

A nosotros, especialmente, nos interesa el narratario directamente aludido por el narrador y cuyo ejemplo emblemático es el destinatario de la novela pero sin olvidar las marcas que podamos encontrar de otro tipo de narratario siempre que éste juegue un papel relevante en la narración porque creemos que “toute narration présuppose non seulement (au moins) un narrateur mais encore (au moins) un narrataire, c'est-à-dire quelqu'un à que le narrateur s'adresse”²¹⁹.

2.4.2. La percepción del narrador: focalización

Los términos de “aspecto” o “punto de vista” vienen a ser sinónimos de lo que nosotros, siguiendo a Genette, llamaremos “focalización”. Se trata de un concepto claramente delimitado que en numerosas ocasiones se ha confundido con la voz de igual manera que la voz se ha hecho coincidir infinidad de veces con la persona gramatical que narra la historia.

La focalización, uno de los problemas de la estructura narrativa que más ha interesado a la crítica angloamericana posterior a Henry James, atañe a la pregunta

²¹⁸ PRINCE, Gerald, art. cit., p. 196.

²¹⁹ Id., p. 178.

¿quién ve? Tras Percy Lubbock²²⁰, que en 1921, en *The Craft of Fiction*, señala las tres posiciones –externa, intermedia, interna- que un narrador puede tomar respecto a los hechos que narra, fue Norman Friedman –en 1955- quien establece ocho posibles perspectivas²²¹ de la instancia narradora en su conocido artículo «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept».

Sin negar el interés de la aportación que la tipología de Friedman tiene en relación con el concepto de “punto de vista”, no podemos pasar por alto que en ella se mezclan otros elementos de análisis como el de voz y modo. Es por esto por lo que preferimos, en este trabajo, utilizar la clasificación tripartita del aspecto más restringida pero también más precisa que sostiene Genette y que viene a ser la misma, pero rebautizada, que Todorov²²² recogió de Pouillon²²³. El esquema elaborado por Todorov presenta las siguientes posibilidades de focalización:

-El narrador sabe más que cualquiera de sus personajes²²⁴ que se corresponde con la llamada visión “por detrás” de Pouillon.

²²⁰ Vid. LUBBOCK, Percy, *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1968.

²²¹ De forma muy sucinta queremos recoger estas ocho posibles perspectivas que tipificó Friedman:

-*Omnisciencia editorial*: el narrador tiene un papel explícito en la novela, se puede expresar en primera persona y emite juicios de valor sobre lo que está contando. Es el narrador realista español del XIX.

-*Omnisciencia neutral*: comparte los mismos rasgos que el narrador anterior en tanto que tiene capacidad para introducirse en la mente de sus personajes pero no se expresa en primera persona, no apela al lector y, lo más importante, no emite juicios de valor sobre las acciones que narra.

-*El yo-testigo*: es el narrador en primera persona que ha presenciado los hechos que narra pero no los ha protagonizado-

-*El yo-protagonista*: narra los hechos que él mismo ha protagonizado.

-*Omnisciencia multiselectiva*: el punto de vista va pasando de un personaje a otro aunque el de uno o dos de ellos predomine sobre los demás.

-*Omnisciencia selectiva*: el punto de vista que presenta esta modalidad es similar al que presente la del yo-protagonista. La diferencia estriba no en una cuestión de focalización sino de voz: en este caso la narración se hace en tercera persona frente a la primera persona de la modalidad anterior.

-*El modo dramático*: donde el narrador se limita a transcribir las palabras pronunciadas por los personajes.

-*La cámara*: el narrador asiste a lo que ocurre en la narración como espectador.

²²² TODOROV, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», cap. cit.

²²³ POUILLON, Jean, *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.

²²⁴ Respecto a esta modalidad escribe Todorov: “Esta fórmula es la más utilizada en el relato clásico. [...] La superioridad del narrador puede manifestarse ya en un conocimiento de los deseos secretos de alguno (que él mismo los ignora), ya en el conocimiento simultáneo de los pensamientos de varios personajes (cosa de la que no es capaz ninguno de ellos), ya simplemente en la narración de los acontecimientos que no son percibidos por ningún personaje.” Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», cap. cit., p. 178.

-El narrador sabe lo mismo que cualquiera de uno o varios de sus personajes²²⁵. Es la conocida visión “con” de Pouillon.

-El narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes²²⁶ o la visión “desde fuera” de Pouillon.

Óscar Tacca, en *Las voces de la novela*, utiliza la siguiente terminología para identificar a cada uno de los tres narradores arriba diferenciados: narrador *omnisciente*, narrador *equisciente* y narrador *deficiente* respectivamente. Genette recoge esta triple clasificación y denomina relato *no focalizado* o de *focalización cero* para el primer caso, relato de *focalización interna* (que a su vez puede ser *fija*, *variable* o *múltiple*²²⁷) para el segundo y *relato objetivo* o de *focalización externa* para el tercer supuesto.

Es evidente que este esquema presenta también sus limitaciones por ser, quizás, excesivamente simplista (aunque no podemos olvidar que estas tres posibilidades de focalización son compatibles en el seno de una misma novela). En este sentido el trabajo de Uspenski, en *A Poetics of Composition*, propone, para el estudio de la perspectiva, tener en cuenta otras coordenadas de primer orden en el relato: la espacio-temporal, la psicológica, la fraseológica y la ideológica. Pero estamos de acuerdo con Rosa Eugenia Montes Doncel cuando afirma que:

Este planteamiento, perfectamente legítimo, implica la inserción del aspecto con otras categorías, y tiene que cimentarse en una sistematización previa –y exclusiva- de los niveles de foco. Las

²²⁵ Explica Todorov este segundo tipo de focalización diciendo: “[el narrador] no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado. Aquí también podemos establecer varias distinciones. Por una parte, el relato puede ser hecho en primera persona (lo que justifica el procedimiento empleado) o en tercer persona; pero siempre según la visión que de los acontecimientos tiene un mismo personaje.” Tzvetan Todorov, «Las categorías del relato literario», cap. cit., p. 178.

²²⁶ Por último caracteriza Todorov la tercera posibilidad de perspectiva diciendo que este narrador “puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia. Por cierto que ese puro «sensualismo» es una convención, pues un relato semejante sería incomprensible. Los relatos de este tipo son mucho más raros que los otros y el empleo sistemático de este procedimiento sólo se ha dado en el siglo XX.” Id., p. 179.

²²⁷ Así ejemplifica Genette estos tres tipos de *focalización interna*: “*fija* (ejemplo canónico: *Los embajadores*, en que todo pasa por Strether o, mejor aún, *Lo que sabía Maisie*, en que no abandonamos casi nunca el punto de vista de la niña, [...]), *variable* (como en *Madame Bovary*, en que el personaje focal es primero Charles después Emma, luego de nuevo Charles [...]) o *múltiple*, como en las novelas epistolares, en que se puede evocar el mismo acontecimiento varias veces según el punto de vista de varios personajes epistológrafos.” Gérard Genette, *Figuras III*, op. cit., p. 245.

conclusiones a las que Uspenski llega son, por así decirlo, el segundo paso; pero es imprescindible que antes se haya dado el primero.²²⁸

2.4.3. Voz narrativa y niveles narrativos

Ya habíamos anticipado que la voz narrativa ha sido confundida con mucha frecuencia con la persona gramatical que enuncia la historia. De igual modo que la focalización responde a la pregunta acerca de quién ve, la voz narrativa ha de responder a la cuestión de quién habla.

Efectivamente, en relación a la voz y siguiendo a Genette, la elección del novelista no es entre primera, segunda o tercera persona sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino consecuencia lógica): la historia puede ser contada por un narrador extraño a la historia y entonces estaremos ante un relato *heterodiegético*, o hacer narrar a uno de los personaje dando lugar a un relato *homodiegético*. Vemos, pues, que no hay más posibilidad, en la elección de la voz narrativa, que situarse fuera o dentro del relato. El narrador *heterodiegético* no presenta grados, pero el *homodiegético* sí en tanto que quien narra los acontecimientos de la historia puede ser un personaje-testigo de lo que ocurre o puede ser protagonista de lo que está contando. A este segundo tipo Genette lo denomina *autodiegético*.

Pero en el estudio del narrador, hay que tener en cuenta, además, la relación de éste con los niveles narrativos porque, a menudo, un relato incluye otras narraciones que se sitúan en un plano diferente al de la historia principal. Para abordar este abanico de posibilidades narrativas, Genette propone una estructura de niveles que ha resultado tremendamente operativa: denomina narrador *extradiegético* a aquel que comienza el relato con el que se inicia la historia y narrador *intradiegético* a aquel que surge dentro de la diégesis inicial. La narración que introduce este narrador de segundo grado es denominada por Genette relato *metadiegético*²²⁹. Esta clasificación del narrador

²²⁸ MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001, p. 62.

²²⁹ Miekel Bal denominó a este tipo de relato hipodiegético. Vid. nota 114.

atendiendo a su relación con el nivel narrativo implica necesariamente una clasificación del narratario:

A narrador intradiegético, narratario intradiegético, [...] En cambio, el narrador extradiegético sólo puede dirigirse a un narratario extradiegético, que en este caso se confunde con el lector virtual y con el que puede identificarse cada lector real.²³⁰

En conclusión, al estudiar el narrador respecto a la cuestión de quién dice, se ha de tener en cuenta la relación de éste con la historia que narra –*heterodiegético* u *homodiegético*- y su relación con el nivel narrativo –*extradiegético* o *intradiegético*-.

Por otra parte, no podemos olvidar, al estudiar las voces de la novela, la relevante aportación de Bajtin²³¹. Fue él quien insistió más claramente en el carácter heterogéneo del discurso novelesco en tanto que éste se presenta como una realidad pluriestilística, plurilingüe y plurivocal. La multiplicidad de voces que se dan cita en una narración, orquestadas por la del narrador, permite dar cabida a la diversidad lingüística y social de un contexto histórico. Pero, además, estas voces entran en relación dialógica entre sí y con la voz del narrador, aportando al relato la polifonía de su contexto de origen. De esta manera lo expresa el propio Bajtin²³²:

Así, el plurilingüismo se introduce personalmente –por decirlo así- en la novela, y, materializándose en las figuras de sus hablantes, como fondo dialogado, determina la resonancia especial de la palabra novelesca directa.

De aquí resulta una particularidad extremadamente importante del género novelesco: el hombre en la novela es, esencialmente, un hombre que habla; la novela necesita de hablantes que aporte su palabra ideológica específica, su lenguaje.²³³

²³⁰ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 313.

²³¹ BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1991.

²³² En la diferenciación bajtiniana entre géneros monológicos y dialógicos, la novela pertenece a éstos últimos.

²³³ BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética...*, *op. cit.*, p. 149.

2.4.4. Modalidad

Antes de introducirnos de lleno en las posibilidades de modalización del discurso narrativo en tanto relato de palabras, queremos hacer una pequeña reflexión sobre la naturaleza del discurso narrativo a la luz de las importantes aportaciones de la Pragmática.

A la hora de estudiar las peculiaridades del lenguaje artístico, Austin y Searle, partiendo de su fructífera teoría de los actos de habla, consideran que estamos ante un uso no pleno de éste en tanto se apropia de palabras que no son suyas y se emplea en circunstancias en las que no se dan las condiciones habituales de un acto de habla normal. En palabras de Austin

En tales circunstancias el lenguaje no es usado en serio, sino en modos o maneras que son *dependientes* de su uso normal. Estos modos o maneras caen dentro de la doctrina de la *decoloración del lenguaje*.

O bien:

Hay usos “parásitos” del lenguaje, que no son “en serio”, o no constituyen su “uso normal pleno”. Pueden estar suspendidas las condiciones normales de referencias, o puede estar ausente todo intento de llevar a cabo un acto perlocucionario típico, todo intento de obtener que mi interlocutor haga algo.²³⁴

Austin sostiene que en el discurso literario encontramos actos de habla decolorados. Searle los denomina cuasi-actos de habla porque el autor simula realizar actos ilocutivos –que a la postre son fingidos- porque se suspenden las condiciones

²³⁴ AUSTIN, John Langshaw, *Cómo hacer cosas con palabras*, comp. J. O. Urmson y trad. Genaro R. Carrió, Barcelona, Paidós, 1982, p. 63 y p. 148.

habituales antes mencionadas y, por lo tanto, no hay un compromiso con la verdad²³⁵. Para Searle, los enunciados de ficción se encuadran dentro de lo que él denomina “enunciados no literales indirectos”²³⁶.

Las aportaciones de la Pragmática al discurso literario han suscitado múltiples respuestas de muy diferente signo. Desde autores como Richard Ohmann²³⁷ que acepta, grosso modo, la propuesta de Searle, o Genette²³⁸, que matiza algunas de las aportaciones del filósofo, hasta Martínez Bonati²³⁹, que rechaza la consideración del lenguaje literario como un uso fingido; un planteamiento que dentro de los postulados de la poética de la ficción asumimos.

El error, a juicio de Martínez Bonati, está en considerar que el novelista es el que realiza los actos de habla que encontramos en los textos y la explicación, mucho más sencilla, de uso del lenguaje literario se encuentra cuando se cae en la cuenta de que quien realiza la enunciación literaria es una fuente ficticia, tan ficticia como la historia que narra. Partiendo de esta premisa se concluye que los actos de habla en literatura no son ni decolorados ni fingidos. Son plenos y auténticos, pero procedentes de una entidad imaginaria propia de la retórica ficcional:

Las frases novelísticas tienen todos los atributos de sentido y función de las frases no novelísticas; son afirmaciones, tienen objeto de referencia, son verdaderas o falsas. Pero: no son frases reales, sino tan ficticias como los hechos que describen o narran, y no son frases dichas por el novelista, sino por un hablante meramente imaginario.²⁴⁰

²³⁵ Además Searle diferencia entre el uso que hace del lenguaje el narrador en primera persona del que hace el narrador en tercera: el primero finge ser el personaje que está narrando la historia y el segundo finge realizar actos ilocutivos.

²³⁶ Vid. SEARLE, John R., «El estatuto lógico del discurso de ficción», *Lingüística y literatura*, comp. Renato Prada Oropeza, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, pp. 37-50.

²³⁷ OHMANN, Richard, cap. cit.

²³⁸ GENETTE, Gérard, *Ficción y...*, op. cit.

²³⁹ MARTÍNEZ BONATI, Félix, op. cit.

²⁴⁰ Id., p. 63.

A partir de estas consideraciones deja de ser operativa la diferenciación de Searle entre narradores en primera y en tercera persona porque éste es tan ficticio como aquél. Concluye así Martínez Bonati:

La literatura no es un tipo específico de acto de lenguaje (o un grupo específico de tales tipos), sino la reproducción, en el espacio de lo imaginario, de todos los tipos de actos de lenguaje que ocurren en la vida real.²⁴¹

Establecido, pues, nuestro punto de vista en relación a una noción de fundamental importancia como es quién enuncia el discurso narrativo, vamos a adentrarnos en el análisis de los diferentes recursos que el enunciador, el narrador, utiliza para dar forma a ese discurso. Las razones de este estudio las esgrime Garrido Domínguez de la siguiente manera:

El discurso narrativo canaliza un conjunto de información cuyo volumen depende, en primer término, de la posición adoptada por el narrador y, a continuación, de los procedimientos que regulan la transmisión de la información narrativa sea en boca del narrador, sea en boca (o conciencia) del personaje.²⁴²

La diferencia²⁴³ entre información transmitida por el narrador e información transmitida por el personaje fue señalada por Genette²⁴⁴ y denominada: relato de acontecimientos y relato de palabras respectivamente. El protagonismo del narrador va a estar directamente relacionado con la preeminencia del relato de acontecimientos: cuanto más extenso sea éste más favorecida quedará la figura del enunciador del discurso narrativo. Pero sabemos que un relato exclusivamente de acontecimientos,

²⁴¹ MARTÍNEZ BONATI, Félix, *op. cit.*, p. 157.

²⁴² GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, pp. 246-247.

²⁴³ Esta distinción ya se encontraba establecida en el Libro III de *La República* de Platón quien diferenciaba entre dos modos narrativos según el poeta habla en nombre propio o bien nos haga creer que no es él quien habla sino uno de sus personajes (*mímesis* / *diégesis*). Pero no será hasta finales del siglo XIX y principios de XX cuando esta separación se retome de la mano de la narratología angloamericana, y en concreto de Henry James, al hablar de *showing* (mostrar) y *telling* (contar).

²⁴⁴ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 222.

donde los personajes quedaran enmudecidos, no sólo es poco frecuente sino también poco operativo. Una de las funciones más destacadas del narrador es la de dar cabida a las voces de los personajes que pueblan su universo ficcional con todos los matices de la actividad lingüística ordinaria. Y son precisamente los diferentes procedimientos de los que se vale el narrador para reproducir el discurso ajeno los que vamos a intentar tipificar a continuación.

Las tipologías de modalización del discurso del personaje han proliferado en las últimas décadas y se han realizado desde diferentes perspectivas. Genette distingue, en *Figuras III*, tres categorías para el hablar de los personajes en función de la mayor o menos presencia del narrador: *Discurso narrativizado*, *discurso transpuesto* y *discurso restituído*.

El esquema de McHale²⁴⁵ es heredero del de Genette pero algo más pormenorizado, ya que diferencia siete modalidades: *Sumario diegético* y *sumario menos diegético* (que se corresponde con el *discurso narrativizado* de Genette), *discurso indirecto de reproducción puramente conceptual*, *discurso indirecto mimético en algún grado* y *discurso indirecto libre* (*discurso transpuesto* de Genette) y *discurso directo* y *discurso directo libre* (*discurso restituído* de Genette).

Por su parte Chatman, en *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine*, atiende, para la elaboración de una tipología del discurso narrativo, a la presencia o ausencia del verbo *dicendi*, introductoria del hablar de los personajes. Así distingue entre formas regidas de formas libres. Pero a este criterio, Chatman añade en su tipología otros aspectos que se han de tomar en consideración en el discurso de los personajes: su naturaleza interna o externa y la forma directa o indirecta de reproducción²⁴⁶.

Uno de los intentos más destacados por intentar poner orden en este maremagnum de tipologías –del que nosotros sólo hemos dado tres ejemplos– es el de Luis Beltrán Almería en *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*. Este autor considera que, a la hora de elaborar una tipología del discurso del personaje, se debe tener en cuenta otros criterios además de los

²⁴⁵ Vid. McHALE, Brian, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL*, 3, 1978, pp. 249-288.

²⁴⁶ Escribe Garrido Domínguez respecto a la clasificación de Chatman en relación con otras tipologías: “Las clasificaciones de G. Strauch (1975), S. Chatman (1978) y L. Dolezel (1973) son hasta cierto punto paralelas, ya que en general puede decirse que atienden más a las estructuras lingüísticas de cada recurso.” Antonio Garrido Domínguez, *op. cit.*, pp. 255-256.

estrictamente gramaticales. De esta manera propone atender al marco epistemológico del género porque considera que la narrativa ha dado lugar a muy distintas formas de relación entre el hablar del narrador y el hablar del personaje que van más allá de lo puramente formal. Beltrán diferencia la narrativa impersonal de la personal y, dentro de cada una de ellas, distingue distintos tipos de discurso según reproduzcan la voz o el pensamiento del personaje²⁴⁷. Nosotros vamos a seguir, en líneas generales, la tipificación establecida por Beltrán Almería, partiendo, como él, de la aportación de Cohn al estudio de la reproducción del pensamiento diferenciado de la reproducción de palabras²⁴⁸ en *Transparent Minds* (1978)²⁴⁹:

Narrativa Impersonal

Reproducción de palabras

+Directa:

- Estilo Directo
- Diálogo

+Indirecta:

- Estilo indirecto
- Estilo indirecto libre

Reproducción del pensamiento

+Directa:

- Monólogo citado²⁵⁰

+Indirecta:

- Psiconarración²⁵¹
- Estilo indirecto libre

²⁴⁷ En la narrativa impersonal Beltrán distingue para la voz: *voz citada*, *voz referida* y *voz narrada* y para el pensamiento: *psiconarración*, *discurso del personaje disperso en la narración*, *monólogo narrado* y *monólogo citado*. En la narrativa personal Beltrán habla de voz y pensamiento simultáneamente y distingue: *psiconarración*, *discurso disperso*, *monólogo autocitado*, *monólogo autonarrado* y *monólogos autónomos* que pueden ser *monólogo autobiográfico*, *monólogo autorreflexivo* y *monólogo inmediato*. Vid. Luis Beltrán Almería, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992, pp.75-192.

²⁴⁸ El primero en señalar un doble origen para el discurso indirecto libre según reproduzca palabras o pensamientos fue A. Kalik-Teljatnicova entre 1965 y 1966 en «De l'origine du prétendu "style indirect libre"», *Le française moderne*, Vol. 33: 4, pp. 284-294, Vol. 34:2, pp. 123-136.

²⁴⁹ Una clasificación del discurso de los personajes muy didáctica y operativa basada en Cohn y Beltrán Almería es la que recoge Garrido Domínguez en *El texto...*, *op. cit.*, pp. 258-259.

²⁵⁰ También denominado *soliloquio*, el monólogo citado es usado para reproducir los pensamientos de un personaje en solitario que se dirige implícitamente a una audiencia. Para Chatman los soliloquios "son posibles en la narrativa siempre que sean puros, nunca libres, por la sencilla razón de que deben ser reconocidos sin duda alguna como habla y no pensamiento, o como una forma estilizada, expresionista, más allá del simple pensar o hablar." Seymour Chatman, *op. cit.*, p. 193.

²⁵¹ En este concepto tomado de Cohn nos detendremos más adelante, cuando analicemos el narrador de la segunda novela de la trilogía de Elena Soriano: *Espejismos*.

Narrativa Personal

Reproducción de palabras

+Directa:

- Estilo directo
- Diálogo

+Indirecta:

- Estilo indirecto
- Estilo indirecto libre

Reproducción del pensamiento

+Directa:

- Monólogo autocitado

+Indirecta:

- Psiconarración
- Estilo indirecto libre

Monólogos autónomos:

- +Monólogo autobiográfico²⁵²**
- +Monólogo autorreflexivo²⁵³**
- +Monólogo inmediato²⁵⁴**

Todas y cada una de las modalidades aquí expuestas no van a ser necesarias para el análisis de la obra novelística de Elena Soriano, sin embargo hemos considerado necesario la reproducción íntegra este esquema para que quede perfectamente clara la postura teórica de la que parte nuestro análisis.

²⁵² Escribe Beltrán Almería que esta modalidad de monólogo autónomo puede ejemplificarse con “el primer monólogo de Doña Dora en *Tiempo de silencio* (20-29). Este monólogo aparece entrecomillado y sin interrupción en sus diez páginas. En las páginas precedentes nada se nos dice de la existencia de Doña Dora y de su pensión, y será algunas secuencias más adelante cuando veamos la situación actual de la tres generaciones: Doña Dora, Dora y Dorita.” Luis Beltrán Almería, *op. cit.*, p. 174.

²⁵³ Beltrán Almería diferencia el monólogo autorreflexivo del resto de las modalidades de monólogos autónomos diciendo que en éste “el pronombre sujeto de segunda persona sustituye al de primera persona, esto es, los que presentan un sujeto de la enunciación que expresa su autorreferencia en segunda persona.” Id., p. 176.

Como ejemplo de este tipo de monólogo el estudioso propone los que aparecen en *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, el primer monólogo de Pedro en *Tiempo de silencio* y los fragmentos en tú de *La vida perra de Juanita Narboní* de A. Vázquez. (p. 177).

²⁵⁴ Resulta muy interesante la denominación que utiliza Beltrán Almería para nombrar un tipo de monólogo autónomo que “reproduce el discurso interior verbalizado desde la perspectiva del YO –esto es, sin forma autorreflexiva. Lo denominamos *monólogo inmediato*. Esta denominación entrelaza la influencia de Cohn –el *monólogo*- con la influencia de Genette –el *discours immédiat*. La justificación de su creación es que Cohn, dentro de los *monólogos autónomos*, establece la oposición entre autobiográficos y memorias, que no es útil para etiquetar el grueso de los *monólogos autónomos*, que no son ni autobiográficos ni “memoriales”. En el caso de Genette, hay una categoría única y, para distinguir entre las variantes, hay que echar mano de otras categorías gradualistas, como la focalización, la mimesis, etc.” Id., pp. 185-186.

2.4.5. Narrativa impersonal

De las cuatro novelas que componen parte de la obra literaria de Elena Soriano, tres de ellas presentan un narrador heterodiegético y extradiegético: *Caza menor*, *Espejismos* y *Medea*. No obstante, vamos a estudiar este narrador de forma independiente en cada una de las novelas porque encontramos grandes diferencias entre el enunciador decimonónico de la primera obra y el que aparece en las narraciones integrantes de la trilogía, especialmente a lo tocante a la modalización del discurso de los personajes.

2.4.5.1. El narrador de *Caza menor*

Como hemos dicho, en *Caza menor* encontramos un narrador heterodiegético y extradiegético y, por consiguiente, estamos ante un relato de focalización cero:

Ensimismado, su recurso fácil era el escape interior del ensueño a lomos de un pegaso peligroso: el alcohol. Bebía aún más de lo que la gente pensaba. Comenzaba a beber a solas, fuera de las comidas y de las francachelas con el mocerío. (p. 104)

Este fragmento del inicio de la novela muestra a todas luces la omnisciencia de este narrador que sabe lo que “la gente pensaba”. Él, en su omnisciencia, conoce lo que el propio Emilio hacía en la más absoluta de las soledades. Pero que estemos ante un relato no focalizado o de focalización cero no significa que nuestro narrador no deje entrever, a veces de forma totalmente explícita, su punto de vista sobre los hechos que narra. Esto se hace mucho más evidente a partir de la llegada de Ana a la Casa Nueva. Será este nuevo personaje el que le suscite al narrador unos comentarios que sólo pueden atribuirse a su voz:

Ahora, la presencia de Ana parecía forzar a los tres al disimulo de su mutua aversión. Tal vez por subconsciente reacción ante el eterno femenino, aunque lo encarnase una muchacha tan

insignificante como aquella aldeana, apocada y solícita con todos como una simple criadita nueva... (p. 175)

Y la muerte de la protagonista lo que le lleve a una divagación cuasi filosófica que se sitúa al margen del desarrollo narrativo y que dota al narrador de una voz claramente diferenciada del resto de los hablantes-personajes del discurso. Es por esto por lo que la traemos a colación:

Sin embargo, unos cuantos lugares comunes es oportuno consignar aquí: personas hay que, ocupando muy poco sitio, pueden dejar mucho espacio vacío al desaparecer; un ser que cruza fugacísimo y silente por la órbita de otros seres puede dejar entre ellos una huella más honda que otro ser radicado en sus vidas de un modo fundamental y entrañable; y para un fin determinado, el influjo de una presencia puede ser nulo y el de una ausencia puede ser decisivo. (p. 369)

En este sentido la tipología de Friedman, a la que se le pueden hacer algunas objeciones pero que resulta muy útil para estudiar los diferentes tipos de narrador²⁵⁵, incluye este recurso dentro de lo que él llama *omnisciencia editorial*. Los narradores que se sitúan dentro de estas coordenadas no tienen empacho en manifestar su reflexión acerca de los personajes o de los hechos que ocurren en la novela al margen del hilo narrativo. Este tipo de narrador es el predominante en la novela realista decimonónica, lo que viene a refrendar nuestra teoría de que en *Caza menor*, a diferencia de la trilogía posterior, presenta un narrador heredero la tradición novelística del siglo XIX. Y es que no podemos olvidar que, como escribe Booth:

Toda estas clases de comentarios sirven al propósito de realzar la intensidad que el lector experimenta en momentos particulares de un libro²⁵⁶. Aunque puedan producir igualmente otras cosas, ante todo

²⁵⁵ Por ejemplo, Germán Gullón utiliza la tipología de Friedman en su estudio de 1976, *El narrador en la novela del siglo XIX* y Darío Villanueva hace lo propio en *El comentario de textos narrativos: la novela* en 1989.

²⁵⁶ Del efecto que una novela tiene sobre el lector escribe Marcel Proust unas palabras, cuando menos, significativas: “En realidad, cada lector es, cuando lee, el propio lector de sí mismo. La obra del escritor no es más que una especie de instrumento óptico que ofrece al lector para permitirle discernir lo que, sin ese libro, no hubiera podido ver en sí mismo.” Marcel Proust, *En busca del tiempo perdido*. 7. *El*

están justificadas por cierto servicio que llevan a cabo al moldear el juicio del lector en una escala de valores u otra.²⁵⁷

Es más, en alguna ocasión, y esto resulta un fenómeno muy peculiar, el narrador pierde su omnisciencia en aras de los personajes. Esto se produce cuando el emisor del discurso narrativo quiere poner al lector en la situación exacta en la que se encuentra Ana cuando ésta escucha a escondidas una conversación entre Pascual y Andrés. La muchacha no es capaz de escuchar la conversación entera, solo oye las intervenciones de Andrés, que habla mucho más alto que Pascual. El narrador sustituye sus sentidos omniscientes por los de Ana. Veámoslo:

-¡Eres un empachoso! Cominerías tuyas, que le buscas punta a lo más romo.

-...

-¡Déjame en paz! Conmigo no va, estoy seguro. Y si es por ti, tiene razón... ¡Y me alegro!...

-...

-Tú eres el perro del hortelano, ¿eh? ¡Pues conmigo te equivocas! (p. 324)

Al lector no se nos descubre si el narrador tiene conocimiento de la conversación íntegra aunque intuimos que sí, lo único que conocemos son las palabras de Andrés a través de los oídos de Ana, y deja a nuestra interpretación las silenciadas intervenciones de Pascual.

En otras ocasiones apreciamos cómo el narrador comparte el punto de vista de sus personajes en relación a pasajes muy concretos de la historia. Por ejemplo, nuestro enunciador omnisciente nos describe la primera aparición de Ana bajo la misma perspectiva que la contempla Andrés:

Andrés, que se había puesto en pie, la observó con mirada irónica y experta: le dio, al pronto, la sensación exacta de una paloma buchona. En parte, por el perfil, de nariz y labio superior un poco

tiempo recobrado, Madrid, Alianza Editorial, 1976, p. 264, Apud., Enric Sullà (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996, pp. 39-40.

²⁵⁷ BOOTH, Wayne C., *La retórica de...*, op. cit., p. 188.

prominentes y de mentón pequeño, retraído hacia una incipiente sotabarba, que no restaba gracia al cuello ondeante por su extremada juventud; y en parte, por el porte empechugado, la espalda muy derecha, la cintura delgada, el pecho alto y demasiado saliente. Pero principalmente, por su especialísima manera de andar: rápida y algo rígida, a pasos breves, un poco cruzados, como si pisara sobre la línea recta trazada en el suelo, o como una equilibrista en el alambre... un andar de palómido, en fin... (p. 146)

Pero quizá el punto de vista que más comparta el narrador con uno de sus personajes sea el de Ana. Por ejemplo, las impresiones que le suscita a la protagonista su cuñado mayor son descritas por el narrador desde una perspectiva que hace que el lector perciba que su punto de vista coincide con el de la muchacha:

Por el balcón, abierto sobre la explanada, entraba el silbar incesante de Andrés, que solía bajar a tumbarse entre los lilos, falto de sueño. ¿Por qué silbaría tanto Andrés?... Sabía infinidad de músicas, pero nunca las cantaba. Desde luego, resultarían insoportables, con su horrible voz. Era mejor que las silbara; su silbar tenía más poder que la mejor letra de una canción; bastaba por sí solo para expresar cuanto quisiera; alegría o pena, amor o desdén, pasión y burla... A veces, sólo mero goce de vivir, un balbuceo inocente, infantil... (p. 176)

Puesto que es Andrés el protagonista de los pensamientos de Ana también lo será de las opiniones del narrador desde la perspectiva de la recién casada:

Ana reía a carcajadas ante el gracejo de Andrés al imitar el palpar gangoso y ronco de una cacatúa. Su voz subyugaba por el efecto distinto a la de Pascual: no era armoniosa y acompasada, sino áspera y vibrante, con curiosas estridencias, que recaían precisamente sobre la palabra más gráfica de la charla y parecían hacer saltar chispas de éstas, como las que surgen de una máquina eléctrica: su fuerza comunicativa y simpática era enorme. (p. 237)

Aunque en bastante menor medida, el narrador adopta el punto de vista de Pascual, especialmente después de la muerte de Ana, como medio para el análisis de la situación política convulsa que vivía el país:

Acababa de acogerse *in menti* a una ideología completamente nueva, tan adversa al pretérito, caduco y fracasado como al presente, injusto y materialista. Sus apóstoles eran auténticamente jóvenes, románticos, con exaltado espíritu redentor. Usaban un lenguaje pleno de lirismo y de ardentía. (p. 408)

Por otra parte, como buen narrador heredero de la tradición decimonónica, el de *Caza menor* dedica buena parte del discurso a la narración. Pero también da cabida a las voces de los personajes modalizando su discurso a través de diferentes procedimientos. Son más abundantes los procedimientos de reproducción directa del discurso de los personajes: el estilo directo y el diálogo. Son muchos los ejemplos que podemos traer a colación pero hemos escogido uno de los más ágiles de la novela que no vamos a reproducir entero por su extensión:

-Mire, mire, Josefa –decía Ana-. He cogido una calle. Hay gente en ella, bastante gente: lo menos veinte personas... Caminan... Se paran todos delante de una casa... ¿Qué será?

-¡A ver, a ver! –decía Josefa cogiendo el instrumento y tratando de acomodarlo a su vista-. ¿Dónde dice?... Me desojo y no distingo nada. ¡Huy! ¡La torre de la iglesia se me viene encima! ¡Jesús! –y soltaba encorajinada el inútil artefacto-. Pero ¿qué será tanta gente junta a estas horas? –reflexionaba en alta voz, intrigadísima. (pp. 168-169)

Es precisamente gracias al uso de estos procedimientos de reproducción de los actos de habla de los personajes por los que el narrador consigue caracterizar perfectamente a los diferentes elementos humanos que pueblan el universo de *Caza menor*. Como ya señaló Bajtin, en el discurso novelesco se dan cita multiplicidad de voces que dan cabida a la diversidad lingüística y social de un contexto histórico, y esto se pone de manifiesto en la opera prima de Elena Soriano. Los actos de habla de los

criados²⁵⁸ de la Casa Nueva y de los trabajadores²⁵⁹ del negocio maderero permiten escuchar los ecos de la situación socio-política de los años treinta que culminará con el estallido de la guerra civil. El mejor ejemplo de ello lo constituye, a nuestro juicio, la intervención de la “Rubia”, en estilo directo, donde le explica a Andrés la toma de la Casa Nueva por los milicianos:

-¡Lo han matado! ¡A tiros, a bocajarro! ¡Lo han acribillado!
Vino el “Francho” aposta a decírmelo para que te avisara cuanto antes... ¡Sí, sí, él mismo lo ha visto con sus ojos! ¡Él iba con ellos...!
Eran unos de fuera; llegaron al pueblo esta mañana, en un camión, de paso a no sé donde, ¿sabes?... Van haciendo judiadas... Y por lo visto, subieron unos cuantos, a pie, con otros del pueblo, a la Casa... Pero iban por Pascual sólo, dice el “Francho”..., y bueno, que él también quería tu perro y tus escopetas... Por darte en la cara nada más, dice él... (p. 419)

El rencor de los más desfavorecidos hacia los miembros de la Casa Nueva se pone de manifiesto en estas palabras de la Rubia que no dejan de ser una magnífica

²⁵⁸ Veamos una conversación entre las dos criadas al hilo de la enfermedad de don Andrés:

“-¿Has visto? –cuchicheó Josefa a la Rufa, señalando a los perros-. Desde mi casa se oían, sin parar. ¡No he pegado ojo! Esto no me gusta: barrunta muerto... ¿Cómo está?

-Mira, yo no entiendo, pero me parece que es pulmonía –respondió Rufa-. Le hemos puesto una cataplasma con manteca, vino y ortigas; no hay en la casa mostaza...” (p. 118).

²⁵⁹ Una muestra del contexto socio-cultural en el que se inserta la vida de la Casa Nueva nos la da una conversación entre los trabajadores del negocio maderero:

“-¡Cualquiera iba a pensarlo! ¡En cuatro días! –dijo el “Tuerto”, sorbiendo antes de escupir una salivilla enrojada.

-No somos nadie –asintió el “Magro”, y con la tristeza, su gran nariz le asemejaba como nunca a un pollo de abubilla.

Juan dijo:

-Se desmuró la “viga maestra”. Ahora veremos cómo se tiene en pie la Casa Nueva.” (pp. 125-126).

Y también las coplillas que cantaba Flora premonitorias de estallido político:

“Cantaba la música del vals *Carmen Silva*, horriblemente desfigurada y rellena de la siguiente letra, de un poeta pedralense:

Primo de Rivera
se marchó a París.

Berenguer ahora
gobierna el país.

Y si hay elecciones,
que no las habrá,

Los republicanos
tienen que triunfar...” (p. 378-379).

metáfora del odio acumulado en los años previos a la guerra civil y que estallará en 1936.

El otro procedimiento directo del que se valdrá el enunciador del relato para introducir, en este caso, los pensamientos del personaje será el monólogo citado. El primero que encontramos es el de don Andrés mientras observa el paisaje de sus dominios. Su reflexión mental, citada literalmente y entre comillas, se prolonga entre breves intervenciones del narrador, a lo largo de varias páginas. He aquí un fragmento:

“Lo cierto es que aquí estamos todos, para siempre... ¡No me pesa! Esta casa que yo solito, contra viento y marea, levanté, es ya para nosotros como una gran clueca, a cuyo calor vivimos tan a gusto como si nos hubiese incubado antes de nacer. Fuera del cobijo de sus alas, no sabríamos subsistir... ¿Qué importa lo demás? No somos ricos, no. No es todo tan fácil ni tan brillante como yo pensaba. Y no todo es armonía entre nosotros. Aquí cada cual ha acentuado su peculiar temperamento, como si la vida del campo fuera un negro y craso lápiz de dibujo que ha ido fijando vigorosa y definitivamente nuestros rasgos, tan borrosos y anodinos en la ciudad. Pero, sin duda, así es mejor...” (p. 63)

Los pensamientos de Ana también se introducen, con mucha frecuencia, de modo directo y a través de ellos conocemos la desazón que crece en el interior de la protagonista por causa de los tres miembros masculinos de su nueva familia:

De pronto experimentó una fuerte sensación opresiva, angustiada: “Ahí dentro estaremos todos juntos alguna vez... Sí; ellos, los tres, y yo, en eterna compañía... ¡Se confundirán nuestros huesos! ¡Qué extraño, pero qué fatal!... ¡Ni uno solo dejará de entrar! ¡Y yo, también! ¿Quién será el primero?” (p. 340)

Pero el narrador no sólo se valdrá de procedimientos directos de reproducción del discurso de los personajes. A lo largo de la novela, aunque sin duda en menor medida, encontramos recursos indirectos de comunicar tanto las palabras como los pensamientos de los actantes. Un buen ejemplo de introducción de las voces de los

personajes de forma indirecta nos viene dado al hilo de los comentarios generales sobre la dolencia estomacal del tío Blas:

Todos decían que cuando el bicho se le hacía un nudo en la boca del estómago, se ponía insoportable; azuzaba a los jornaleros, les impedía echar un trago o un cigarro con tranquilidad, los acusaba a voces de vagos e incapaces... (p. 84)

La transmisión de los pensamientos de Ana se realiza normalmente de forma indirecta por parte del narrador valiéndose de la mezcla de estilo indirecto libre y la psiconarración como ejemplifica este fragmento:

Pensó que sólo su timidez de forastera y sus hábitos, tan distintos a los de esta familia, daban motivo a sus frecuentes errores. [...]

Sin embargo, era tan joven y tan inexperta, que a veces la ganaba el desánimo: sentía una opresiva angustia, un intenso temor a no adaptarse jamás a su nuevo estado, un presentimiento desdichado, un anhelo indecible de huir al regazo materno. (p. 158)

Así uno de los personajes que mejor le sirve al narrador para mostrar su conocimiento de las mayores intimidades de éstos es el exseminarista, precisamente por su carácter reflexivo y cavilador. El capítulo XXX está dedicado, en su primera parte, a las meditaciones de Pascual en relación a la situación económica de la familia y el conflicto político que atenaza el país:

Pascual meditaba impaciente y dolorosamente. Meditaba así, como un penado o un enfermo, de un modo casi constante, mientras parecía flotar inerte, como haciendo la plancha y mirando al cielo en la inquieta marea que percibía en torno suyo. Sentía acelerarse en su ser un antiguo proceso secreto; pero el fallo esencial de su carácter seguía estorbando la expansión de su verdadera personalidad. (p. 393)

También serán estos dos personajes los que ejemplifiquen más que ningún otro la presencia del estilo indirecto libre para la transmisión de sus propias palabras y

pensamientos²⁶⁰. Quizá sea Ana el elemento humano que más evoluciona a lo largo de la narración. Este hecho sólo es perceptible para el lector si llega a conocer los últimos recovecos del pensamiento femenino de la protagonista. El narrador no ahorra esfuerzos ni procedimientos para hacérselo saber. Para el análisis del uso que hace el narrador del estilo indirecto libre no vamos a diferenciar entre reproducción de palabras y reproducción de pensamientos, porque ambos se entremezclan en una misma intervención:

En este instante, daba rienda suelta a su secreto anhelo de maternidad: si estaba de Dios, si Dios no la castigaba de un modo tan cruel, de aquí a un año, lo más tarde, tendría que ser... ¡No podía retrasarse indefinidamente, prolongando su avergonzada inquietud! Entonces, sí, sería dichosa. Nadie le importaría, ni echaría nada de menos, con su criatura... ¡Su criatura! ¿Sería malo para ella el tufo del brasero?... (p. 341)

No queremos cerrar este repaso de los procedimientos de reproducción del discurso de los personajes sin poner un ejemplo más del magnífico uso que el narrador hace del estilo indirecto libre para expresar los pensamientos de Pascual:

Y cuando alzó la vista para preguntar a su madre si oía algo, ¡qué penosa sensación la vista de aquella cara, rojiza, abotagada, de músculos relajados, de boca entreabierta, con escasos y canosos cabellos en lo alto, aplastados por el casco, con las ridículas cocas negras de los teléfonos sobre las orejas! ¡Santo Dios, que pudiera parecer grotesco el rostro más venerable! (p. 377)

²⁶⁰ Las palabras y pensamientos de Andrés tampoco escapan a su transmisión en estilo indirecto libre, especialmente en los últimos momentos de la narración cuando el hermano mayor cobra un protagonismo aún más destacado: “Y todo esto le producía una náusea incoercible: sangre, sangre, más sangre, toda la que había visto a lo largo de su vida... ¡Demasiada! Pero siempre había vivido en ella impunemente, placenteramente, como un elemento respirable, igual a esta calina roja que en este instante le envolvía... ¡Y ahora sentía vómitos, y vértigo, y un ahogo tremendo!” (p.422).

Otro ejemplo nos lo da una breve reflexión de don Andrés cuando ve pasar un tren de mercancías: “En aquel momento un mercancías cruzaba por el paso a nivel y don Andrés se quedó mirándolo con ansiedad ¡si con el deseo pudiera echarle mano, detenerlo y utilizarlo a placer, como hace un niño con un tren de juguete!... Al menos, habría que comprar unos camiones, aunque fuera de segunda mano, y no seguir con el lento y anticuado sistema de transporte en carretas... Los camiones están baratos, al presente. Sí, lo plantearía a Pascual con firmeza.” (p. 79).

2.4.5.2. El psiconarrador de *Espejismos*

Antes de adentrarnos en el análisis de la novela que nos ocupa en esta ocasión es necesario definir el concepto que titula este epígrafe: el psiconarrador. Hemos denominado así al enunciador de la historia de *Espejismos* porque esta narración está dominada por lo que Cohn denominó le “psycho-récit”²⁶¹. Definimos a este tipo de narrador utilizando las palabras de la estudiosa inglesa:

Un narrateur très explicite dans le récit de fiction à la troisième personne, et le mettent au service de l'analyse psychologique d'un sujet individuel.²⁶²

Como en *Caza menor*, *Espejismos* presenta un narrador heterodiegético y extradiegético²⁶³, sin embargo, su forma de orquestar las voces de los personajes va a ser completamente diferente a la de la novela, de corte decimonónico, que hemos analizado con anterioridad. Su omnisciencia queda fuera de toda duda cuando constatamos, ya en la segunda página de la novela, su capacidad para reproducir literalmente los pensamientos²⁶⁴ de los dos personajes que protagonizan la novela. Son muy escasos los fragmentos en los que nuestro narrador adopta el punto de vista de los dos personajes principales pero sí podemos traer como ejemplo uno de ellos que aparece al principio de la novela con motivo de la salida de Adela de su casa para ingresar en el hospital. La contemplación del paisaje urbano de la enferma motiva la descripción de éste por parte del narrador bajo el mismo punto de vista que la protagonista:

²⁶¹ Sobre este concepto escribe Cohn: “Le néologisme que je propose, «psycho-récit» (*psycho-narration*), met en évidence aussi bien ce qu'il s'agit de décrire que le processus auquel cet objet est soumis, comme le suggère l'analogie avec des termes comme «psychologie» ou «psychanalyse». L'est en même temps, et à dessein, spécifique, pour bien attirer l'attention sur la plus négligée des techniques fondamentales qui permettent de manifester la vie intérieure.” Dorrit Cohn, *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981, p. 25.

²⁶² Id., p. 43.

²⁶³ De nuevo estamos, en palabras de Genette, ante un relato no focalizado o de focalización cero.

²⁶⁴ Este es el primer registro de pensamiento que hace el narrador, recogiendo las dudas de Adela: “«¿Por qué, ahora, tanta amabilidad? ¿No ve que, ahora, no tiene mérito? ¡Tantos años dejándome bajar y subir por mi cuenta...! Puedo hacerlo también la última vez... ¡No, la última no, Dios mío!»” (p. 100).

Alzó y extendió la vista: en unos segundos, logró recorrer y abarcar, con la misma minuciosidad amorosa, anhelante y divisoria que en su hogar, el inmediato contorno urbano, el familiar paisaje de su existencia. Y halló también un insólito significado vital, útil y emocionante, en todos y cada uno de sus elementos: en el trazado de la vía urbana y en el ligero declive de la calzada y en el recorte de los edificios contra el cielo purísimo; en las fachadas de las casas, los tonos de sus revocos, el número y forma de sus ventanas, incluso en sus detalles decorativos más fútiles; en las tiendas que se abrían con metálicos ruidos alborozados. (p. 100)

Igualmente escasos son los momentos en que alguno de los miembros de la pareja adopta el punto de vista de la otra parte, para intentar ponerse en su situación y comprender el trance por el que pasa el otro. Así Adela, contemplando a su marido mientras espera su ingreso, reflexiona:

«Sí, él me quiso locamente, y después siempre ha sido bueno y fiel. Es ahora, cuando acaso... Pero, claro, una mujer enferma, siempre quejosa, siempre rechazándole... Un hombre necesita... (p. 103)

También Pedro, en su espera en la sala del hospital mientras “rememora” su aventura extramatrimonial, adopta el punto de vista de Adela hasta el punto de llegar a compadecerla pero no por ello es consciente de su culpabilidad:

Ella sólo posee del mundo cuatro conceptos vulgares y superficiales, media docena de imágenes falsas y de ideas convencionales, aprendidas al través de las novelas y de chismes sociales [...] Y siento que te duela, mujer, y comprendo tu afán de retenerlo en ti el mayor tiempo posible, porque sé que te tira de la entraña como si aún no se hubiera desprendido de ti y que quisieras prolongar indefinidamente el milagro de su encarnación en ti. (p. 135)

Antes de adentrarnos en el análisis de la modalización discursiva del habla y pensamiento de los personajes hemos de detenernos en el discurso del narrador de *Espejismos* porque éste presenta grandes diferencias entre la primera mitad de la novela y la segunda. Desde el inicio de la narración hasta la entrada en el quirófano de Adela, la voz enunciativa de la historia alterna los fragmentos de narración de acciones – escasos en *Espejismos*– con la reproducción del discurso de los personajes que son los que tienen auténtico protagonismo en la primera mitad de la narración. Desde el momento en que Adela entra en el quirófano y Pedro se queda solo, la transcripción directa del discurso de los personajes prácticamente desaparece para dar paso a la psiconarración. Veremos esto con más detenimiento a continuación.

El estilo directo de reproducción de las palabras y los pensamientos de los personajes domina las cincuenta y cinco primeras páginas de la novela. Pero hemos de aclarar que la proporción entre las palabras y los pensamientos de los protagonistas es completamente desigual: las reflexiones de Pedro y Adela son las auténticas protagonistas frente a sus actos de habla que son mucho menores. El diálogo²⁶⁵ entre ambos es muy escaso y, cuando se produce, muy breve. Veamos un ejemplo:

De nuevo, tuvo que enderezar su pensamiento y que aturdirse hablando volublemente:

-Oye, mis hermanas han llamado por teléfono, y esto también me ha entretenido abajo: vendrán en cuanto puedan, ya sabes que con el estado de mamá, tiene que dejarla arreglada y la casa en orden...

Las tres te envían muchos besos: están muy preocupadas, ya ves tú...

-Se lo agradezco mucho –dijo Adela con fría ironía. (p. 127)

Los pensamientos de los protagonistas se introducen de forma directa y entre comillas a través del monólogo citado o soliloquio. Su extensión varía considerablemente desde dos o tres líneas²⁶⁶ en algunos casos hasta fragmentos que llegan a ocupar varias páginas:

²⁶⁵ Los diálogos entre los protagonistas con otros personajes efímeros de la novela son igualmente breves e intrascendentes:

“-Señora...

-Sí, sí, gracias –respondió, por fin, la señora, sin acordarse de dar propina.

-Anda, puedes marcharte –dijo la enfermera al *botones*, y él lo hizo frunciendo rabiosamente el ceño, bajo su quepis terciado con gracia.” (pp. 109-110).

«¡Cuidado, el de la cuerda! ¡Oh, pareció que se caía! Siete pisos: sin remedio, sin remedio... Y no le ha pasado nada. [...] Por eso, tantas veces, en cualquier momento y lugar, en la calle o en casa, cocinando, haciendo labor, vistiéndome, mirándome al espejo, se me presentan fantasmas, los fantasmas de mis posibles rivales: todas las mujeres más hermosas que yo, más jóvenes, más inteligentes, más cultas, incluso más buenas... [...] Hace tiempo que me dedica su amor con calendario, a oscuras y en silencio... Pero, ¿qué más da? ¡Todo es tan sucio y desilusionante y, sobre todo, tan horriblemente efímero! No hay posible relación verdaderamente hermosa y perdurable entre mujer y hombre...» (pp. 112-116)

Asimismo encontramos, curiosamente, pequeñas reflexiones de personajes tan intrascendentes como la enfermera o el botones:

«Mañana, veintidós: día libre, iré con Chente a bailar, a la *boîte* de la otra vez. Lo pasamos muy bien. Pero ahora me escurriré menos: quiere ir demasiado aprisa ¡y no! Primero, tengo que sacarle, tengo que sacarle...» (p. 108)

O bien:

«Los dos patitos: bonito número –pero se calló, porque se hubiera ganado una reprimenda por confianzudo-. Mi abuela sabe todos los nombres de la lotería; quince, la niña bonita; diez, el flaco y el gordo... ¡Bah, a mí no me gusta la lotería, ni el parchís: son juegos sosos, de viejos! Pero veintidós son los jugadores de un partido de fútbol: es un número simpático, da buena suerte: esta señora me dará buena propina. ¡Las hay que ni gorda!» (p. 109)

Aunque las reflexiones más frecuentes son las de Adela, escuchamos, sobre todo una vez que la enferma ha entrado en el quirófano, las reflexiones de Pedro, también en monólogo citado o soliloquio, lo que nos permite contrastar dos perspectivas de la

²⁶⁶ Un ejemplo de ello sería: “«Se quitan la careta inmediatamente. Primero, el ascensor no funciona; luego, esto, más pobretón y descuidado. Terminaré en un cuarto de fonda de tercera.»” (p. 108).

realidad: la masculina y la femenina. La polifonía de voces en esta novela opera como reflejo de la situación social del matrimonio como institución en los años cincuenta. La voz de Adela nos da cuenta de la insatisfacción femenina ante un destino, el del casamiento, que le viene impuesto desde fuera por un sistema que la margina como mujer. La voz de Pedro se convierte en la portadora de la idiosincrasia patriarcal que entroniza al hombre a costa del sacrificio femenino y al que la mujer está naturalmente determinada. Los dos textos que recogemos a continuación muestran esta contraposición de voces que venimos explicando:

Pero, ¿cómo hacerlo? ¿Cómo decirte, a ti ni a nadie, sin parecer vulgar ni ridícula, la simple y amarga verdad única: que me siento defraudada, traicionada, olvidada, derrotada, incomprendida? [...] Ya sé que mi matrimonio es eso que se llama un matrimonio normal y feliz y que mi vida es una vida normal y cumplida de mujer, y que mi única perspectiva es ser la matrona honesta que debe abandonarse a la fealdad, a la sequedad o a las grasas, a los trajes serios, a la repostería, a las labores y a las prácticas devotas... Y acepto mi destino. Pero, ¿es pecado que me parezca demasiado duro e injusto? (p. 122)

Frente a esto, Pedro piensa:

Muchas veces, mirándote, me das lástima, te compadezco infinitamente, no sólo por tus hijos perdidos y tus miserias fisiológicas y tus dolores morales y físicos, no por verte ajada y marchita, sin poder sobre mis sentidos y desesperada por ello: es por simple comparación conmigo mismo. Es porque, contando los dos los mismos años de vida, la tuya cumplida y terminada en mí, mientras que mi propia vida todavía está llena de posibilidades... ¡Corta y precaria historia femenina: todo lo más veinte o veinticinco años! (p. 153)

Aunque durante la primera parte de la novela la forma preferida del narrador para transmitir el discurso de los personajes es el estilo directo encontramos un fragmento donde los pensamientos de Adela se transmite a través de la psiconarración,

una variante del estilo indirecto donde se entremezclan breves oraciones en estilo indirecto libre. Veámoslo:

Era un viejo vals popular, que volvió a enajenarla, levantando en su memoria un torbellino de imágenes, sensaciones y hechos sedimentados desde hacía largo tiempo: era una niña de cinco o seis años, [...] Porque cada hombre quiere ser el primero y el único en descubrir a su mujer todo, lo bueno y lo malo de la vida; y hay que satisfacer esa vanidosa pretensión y ocultar ciertos inevitables, involuntarios aprendizajes... [...] ¡Todo ocurría por vez primera, todo tenía un gusto un poco insípido, que no dejaba huella en el paladar virgen y ávido de sabores fuertes, que no alteraba la pura risa arrebatadora y contagiosa, la risa de los veinte años, del glorioso cenit femenino! (pp. 116-118)

Pero la psiconarración va a adquirir su pleno protagonismo en la segunda mitad de la novela. Pedro, mientras espera en una sala del hospital el resultado de la operación a la que su mujer está siendo sometida, se sume, como lo anuncia el narrador, en un “tropol de ideas, recuerdos y emociones que desde mucho antes pugnaban por triunfar, y que acaso inconscientemente, deseaba.” (p. 155). El concepto de “psiconarración” adquiere en esta novela su máxima expresión porque es a través de los recuerdos del personaje masculino, pero puestos en boca del narrador, por los que conocemos esa vida paralela que lleva Pedro y que no sabemos muy bien si es recordada o soñada. Dicha psiconarración²⁶⁷ se prolonga hasta el final del relato y en ella se intercala el discurso de los personajes en estilo directo y en estilo indirecto libre. El primer ejemplo que recogemos muestra como se interrumpe la psiconarración para dar paso a la voz de los personajes en estilo directo²⁶⁸:

²⁶⁷ Así comienza el relato psiconarrativo: “Su cuerpo se hundió más en el sillón y quedó inmóvil, con las rodillas juntas, casi más altas que el vientre, ambos brazos simétricamente caídos, abandonados sobre los del asiento, [...] Solo y libre, en el asfixiante verano de la ciudad. Hijo y mujer, ausentes. Ella, después de muchas resistencias, ha accedido a un descanso en el campo, tan necesario en su mal estado de salud, si bien ha hecho constar que no lo hace por sí misma, sino sólo a favor del niño, desganado y flacucho, al iniciar el tránsito peligroso de la niñez a la adolescencia.” (p. 155).

²⁶⁸ Curiosamente la conversación más larga que el narrador registra en la narración es la que mantiene Pedro y la Chiquita cuando se conocen.

Aunque su íntimo estado de ánimo es de superioridad sobre la chiquita y de absoluto predominio de en esta situación inesperada –sin duda vulgar, pero tan extraordinaria para él-, le asombra que en seguida sea ella la que conduce el diálogo [...]

-¿Es usted de aquí?

-No, pero vivo aquí desde muy niño.

-Pues yo soy provinciana, ¿sabe? Apenas hace dos años que mi padre vino trasladado. (p. 162)

Si el estilo indirecto libre había hecho una tímida aparición en las primeras páginas de la novela, en la psiconarración donde se cuentan los recuerdos-ensueños de Pedro, van a hacer acto de presencia con mucha más asiduidad. Veamos un ejemplo representativo:

Y el primer beso... Conocer, de nuevo, el sabor del primer beso de unos labios deseados, ese sabor que jamás, en ningún amor, por grande que sea, puede repetirse sino por la remembranza... Ver, otra vez, reflejado el propio delirio en los ojos llenos de susto, de asombro y de anhelo, de una virgen despertándose... (p. 171)

Para acabar este repaso de la modalización del discurso de los personajes, vamos a extraer un fragmento de la psiconarración que domina la segunda parte de la novela donde se entremezcla la propia psiconarración con el estilo directo y el estilo indirecto libre:

Se sienta en el sitio consabido, parte el pan, escancia el agua y el vino, bendice la mesa con gestos y palabras consabidas, pero con ciertos matices inéditos, improvisados, imaginarios. Dice al niño: «Querido, llámame mamá: ahora soy tu mamá.» [...] En la alcoba conyugal –o acaso la nupcial del hotel, inolvidable, de un rosa asalmonado, como el reflejo de nácar de las conchas marinas-, ella arregla las ropas [...] Él se le acerca y ella sonrío, baja los ojos, se deja besar largamente, despojar de las vestiduras... Pero, ¿qué es esto? ¿Quién es la mujer que tiene entre los brazos? ¿Por qué cambia y se transforma alternativamente? (pp. 181-182)

Esta mezcla de procedimientos, frente a un diseño netamente tradicional como es la elaboración del discurso de *Caza menor*, pone de manifiesto el conocimiento y dominio de Elena Soriano de procedimientos discursivos que adquirieron su máximo desarrollo en la narrativa del siglo XX.

2.4.5.3. El narrador oculto de *Medea*

Utilizamos esta denominación para definir al narrador de la tercera novela de la trilogía de Elena Soriano siguiendo a Chatman quien, en *Historia y discurso*, establece una interesante gradatio de los distintos tipos de narradores en función de su protagonismo en la narración. El estudioso define a este tipo de narrador de la siguiente manera:

La narración oculta o elidida está a medio camino entre la «no narración» y la narración obviamente audible. En la narración oculta oímos una voz hablando de sucesos, personajes y escenario, pero su propietario permanece oculto en las sombras discursivas. A diferencia de la historia «no narrada», la narración oculta puede expresar el habla o pensamientos de un personaje en forma indirecta. Tal expresión implica un mecanismo interpretativo o mediador cualitativamente diferente del simple taquígrafo adivinador de los pensamientos de las narraciones no narradas.²⁶⁹

Consideramos que ésta es la denominación ideal del enunciador de la historia narrada en *Medea* porque, a diferencia de los narradores de las dos novelas anteriores, el narrador de la última novela de la trilogía diluye su presencia explícita en favor de la reproducción del diálogo entre los tres personajes que mantienen las tres grandes conversaciones protagonistas de la novela y de la transmisión indirecta de sus pensamientos.

Efectivamente, *Medea* está dividida en cinco capítulos de los cuales tres –el uno, el dos y el cuatro– están dedicados al encuentro conversacional entre Daniela y Alba Rosa, Miguel y Alba Rosa y Daniela y Miguel respectivamente. Los tres diálogos

²⁶⁹ CHATMAN, Seymour, *op. cit.*, 212.

presentan la misma estructura formal por lo tanto vamos a analizar el primero de ellos, el del capítulo I, por ser no sólo el más extenso sino también el más interesante discursivamente.

Nuestro narrador heterodiegético y extradiegético introduce el encuentro entre las dos mujeres en apenas dos párrafos narrativos que comienzan la novela. A partir de ese momento el estilo directo dialógico domina claramente el resto del capítulo²⁷⁰:

-¡Increíble, increíble, mi hija! –repitió varias veces, balanceando la cabeza; llevaba el pelo teñido de un negro intenso, inverosímil y, sobre él, un grotesco sombrero de alto precio.

-¿Increíble qué, misia Alba? –dijo la otra.

[...]

-¡Tanto tiempo, tanto tiempo...! –dijo solamente. (p. 192)

Pero lo verdaderamente interesante de estas conversaciones, y sobre todo de la primera, es que en mitad de ellas el narrador introduce entre paréntesis pequeños fragmentos analépticos donde parece reproducir los recuerdos que los personajes van teniendo al hilo de la conversación que mantienen. En estos fragmentos el narrador se vale de diferentes procedimientos para reproducir el discurso de los personajes. Por ejemplo, el estilo directo:

(«Has bailado mejor que nunca –reconoció Miguel después-, pero también, más que nunca, tu rostro tenía una expresión que atraía mi atención y la de los espectadores mucho más que los bellos movimientos del cuerpo. En torno mío, se murmuraba: «Esta Diana no puede llamarse precisamente casta...» No, no me gusta verte bailar: provocas, a la vez, turbación, vergüenza, deseo, menosprecio... No es inspiración es fuego carnal... No eres una danzarina verdadera, no sientes el arte puro, sino una turbia excitación atávica...») (p. 198)

También se vale de la psiconarración:

²⁷⁰ Semejante estructura va a presentar el capítulo II y el IV. Antes de reproducir las conversaciones de los personajes protagonistas, el narrador hace acto de presencia discursiva contextualizando las citadas conversaciones.

(¿Estaba más indignado todavía porque sentía celos del repentino encumbramiento de ella y de su separación forzosa? Entonces –pensó con viva nostalgia- todavía él demostraba quererla y necesitarla, y aquel reencuentro en el balneario, después de un mes de separación, fue tan apasionado como en los primeros tiempos, cuando él hacía una escapada del frente y la telefoneaba de improviso a media noche, rompiendo del modo más feliz su duermevela siempre anhelante.)(p. 202)

Y, cómo no, el estilo directo libre para reproducir tanto los actos de habla de los personajes como sus pensamientos:

Y a pesar, incluso, del brusco choque con la mirada de Miguel, sentado en primera fila, cuando ella avanzó hasta el borde del tablado, cogida de la mano sudorosa del Acteón jadeante y entre la prolongada salva de aplausos del público en pie y los *bravos*, afrancesadamente acentuados en la *o*: ¡la mirada de Miguel, la misma mirada que lanzó sobre ella la primera vez que se encontraron en la vida: una mirada curiosa, analítica, arrogante, burlona, ávida, tierna, desdeñosa, escalofriante...! (p.199)

No obstante, en estos fragmentos analépticos, el narrador en su función diegética hace acto de presencia para aportarnos, de forma resumida, anécdotas del pasado del Miguel y Daniela:

(Ciertamente, en sus buenos tiempos, la señora Alba Rosa Palma llamaba, atraía y cobijaba en su seno a todo muchacho o muchacha, siempre que fuese muy joven y manifestase vocación por cualquier cosa: teatro, música, declamación, pintura, escultura, poesía, indistintamente... No precisaba demostrar inmediatamente sus dotes, sino simplemente afirmar su entusiasmo, para tener abiertas la casa y la bolsa de la «gran clueca nacional». (p. 201)

Los capítulos en los que el narrador va a adquirir un mayor protagonismo, pues será su voz la que oigamos y su punto de vista el que prevalezca –al narrar distintos momentos de la vida de Miguel y Daniela-, son el tercero y el quinto. En el primero de

ellos, el enunciador de la historia se vale de la ensoñación²⁷¹ del protagonista para sintetizar el primer encuentro con Daniela, el comienzo de su historia de amor y la huida del hogar familiar por parte de ella. Y, aunque sea la voz del narrador la que con más frecuencia y nitidez oigamos en el discurso que contiene este relato, no podemos olvidar que es Miguel quien está recordando lo pasado y su voz, en estilo indirecto libre hará acto de presencia en más de una ocasión:

¡Juntos, siempre juntos! Esto era: nunca le importó nada: ni los obstáculos, ni los trabajos, ni la miseria, ni los peligros, ni los delitos, ni el arte, ni la política... ¡Sólo estar juntos! Eternamente, la misma razón única, la misma irrefutable justificación para todos sus actos, incluso los más abominables e inadmisibles para un hombre, por amplio que fuera su concepto de la libertad individual en una pareja. (p. 265)

El relato de la tragedia final que cierra el último capítulo aparece en boca del narrador. De las cinco partes en las que aparece dividida la novela es ésta última en la que nuestro narrador difuminado adquiere un mayor protagonismo. Son escasísimos los breves actos de habla de los pocos personajes que aparecen en este último capítulo introducidos en estilo directo. La nueva esposa de Miguel Dargelos se encuentra sola en su primer despertar de mujer casada y entre los regalos que recibe esa mañana se encuentra un paquete fatal enviado por Daniela que destroza a la muchacha. El narrador nos pormenoriza, en este capítulo, todos y cada uno de los pasos que la recién casada da desde que se despierta hasta que abre y lee lo enviado por la nueva Medea. Y, por momentos, en mitad del discurso del narrador explicando la reacción de la nueva esposa, escuchamos la voz de Daniela resonando en cada uno de los documentos que le envía a la muchacha:

Pero lo mismo unas que otras quemaban las manos y los ojos de la recién casada, corroían su ser entero, lo reducían a cenizas, a la

²⁷¹ Así introduce el narrador el relato del primer encuentro de Daniela y Miguel: “Y, lo mismo que, al final de una larga vida, los recuerdos más minuciosos y claros son los de sus años primeros, al término de un largo amor, se destacan más vivamente sus primicias. Así, Miguel Dargelos no caminaba ahora en un mediodía tropical, por un paisaje urbano de América, sino en un delicioso atardecer de la primavera española, por un valle del Ebro con melocotoneros en flor y regatos frescos por los ramblizos, mandando y guiando casi al azar un grupo de hombres extenuados, asustados y furiosos por la derrota...” (p. 247).

nada. Le gritaban: ¿Qué eres tú? ¿Quién eres tú, tan pequeña, tan fea, tan insignificante, tú que ni siquiera sabes acariciar a un hombre? ¡Toda tú, con tus diecisiete años, tus cuarenta y tres kilos de peso, tus ñoños pudores, tus gestitos de niña mimada, tus ojos estúpidamente asombrados ante la vida, tus millones incluso, pesas infinitamente menos que este montoncito de papeles en el corazón de ese hombre! ¡Los besos que te ha dado durante toda esta noche, estaban cargados de reminiscencias de otros miles de besos, y eran sustraídos a otra mujer mil veces más hermosa, más ardiente, más querida...! ¡Esa otra mujer es su verdadera esposa! (p. 301)

Elena Soriano, en esta excelente reelaboración de la tragedia clásica de Eurípides, nos hace llegar las voces míticas de Medea y Jasón. En determinados fragmentos podemos oír las resonancias que la tradición teatral griega ha dejado en la literatura occidental. Escuchemos esta última conversación entre Daniela y Miguel que son, a todas luces, los modernos protagonistas de esta tragedia clásica:

-Sólo mereces mi odio. Pero ni eso puedo ya darte. Eres una pobre mujer, sólo una pobre mujer...

Entonces, ella creyó percibir burla y ultraje, y reaccionó: toda crispada, se aproximó más a él, casi hasta tocarle con su rostro desencajado:

-Pero, ¿tú crees que puedes arrojarme a un lado, como un limón exprimido?

-Ya sé que aún soltarás las más amargas heces –replicó él conteniéndose para no abofetear aquel rostro de furia desatada.

[...] Al trasponer la puerta, todavía le alcanzó la voz de Daniela, la voz rápida, penetrante y decidida que él conocía bien, la terrible voz instintiva e inexorable [...]

-¡Tu novia recibirá mi regalo de bodas!

Con terror en el alma, escuchó él aquella voz amenazadora.
(pp. 286-287)

2.4.6. Narrativa personal: *La playa de los locos*

La primera novela de la trilogía Mujer y hombre presenta el único narrador homodiegético e intradiegético de la obra novelística de Elena Soriano. Precisamente, por encontrarnos con un narrador homodiegético, el relato presenta una focalización interna fija, según la terminología de Genette porque es el personaje protagonista el que narra su historia sin abandonar nunca su propio punto de vista.

Al ser un personaje el que narra su propia historia lo que vamos a hacer en primer lugar es caracterizar al narrador, o mejor dicho, a la narradora. Nos encontramos ante una mujer que ronda la cincuentena²⁷² y vuelve, diecinueve años después, al lugar de vacaciones²⁷³ donde conoció a su primer y único amor, llena de la frustración y la amargura que le produce su situación vital en el momento de la escritura:

Y con espanto me resisto a esta frustración total y desesperadamente me aferro a los mismos años que me arrastran gritando: *¿Ya? ¿Tan pronto? ¡No, no es posible! ¡Piedad, compasión, una oportunidad todavía...!* Hago lo mismo que los condenados a muerte, conducidos a la ejecución inexorablemente, cuando se agarran a sus verdugos y se resisten a caminar y son brutalmente empujados y arrastrados hacia el final, volviendo hasta el último momento la mirada hacia atrás, hacia la misma celda sombría que, a menos, era un refugio y una dilación. (p. 17)

Caracterizada, grosso modo, la narradora, veamos cómo estructura su relato. La narración se organiza en forma de carta imaginaria que la enunciativa envía a ese amor perdido del que no sabe su estado actual, del que nunca conocemos su nombre y al que alude con la sencilla expresión de “Querido mío:” (p. 13).

²⁷² La narradora se muestra cruel al describirse a sí misma: “ser otra vez la profesora solterona y menopáusica, de inflexible carácter, llena de rarezas y de fobias, que sólo puede dormir a fuerza de drogas.” (p. 17).

²⁷³ Con estas palabras justifica la narradora su vuelta a ese lugar de vacaciones: “Ante todo, he de advertirte que he hecho este viaje en uno de esos arrebatados trances que antes te expliqué, y durante los cuales me comporto como una persona transcordada, sin exacta noción del tiempo ni de los sucesos reales ni de los actos míos y de las demás personas.” (p. 18).

Querido mío:

Imagino tu estupor cuando veas mi nombre al pie de esta carta, si es que llegas a recibirla, pues no sé si te escribo –o estoy imaginando que lo hago- para que tú lo leas o para mí misma, para recordar. (p. 13)

A lo largo de esta misiva descubrimos que su auténtica función es la de conseguir la propia catarsis liberadora de la protagonista-narradora y así lo confirman sus palabras finales:

Ahora estoy definitivamente lúcida y consciente: «*Señor, ya estamos solos mi corazón y el mar*», como dijo el poeta. Pero como él mismo afirmó: «*Un corazón solo no es un corazón...*» (Y perdona que hasta el fin sea pedante y citadora...) Siento una gran serenidad y una resignación infinita. Todo está consumado, incluso nuestro amor. Esta carta no es necesaria: voy a arrojarla al mar. Y ahora mismo, me iré de aquí para siempre. (p. 96)

La narradora nos justifica en más de una ocasión la propia escritura y la vincula al ejercicio necesario y salvador del recuerdo²⁷⁴. Es por este motivo por lo que alterna en las poco más de noventa páginas que componen la novela la narración de su viaje en el momento de la escritura con aquel que hizo diecinueve años atrás. Los fragmentos analépticos se ponen entre paréntesis, lo que facilita extraordinariamente la lectura y la diferenciación de tiempos narrativos:

-Perdonen... Buenos días –dije, transformando, a medio camino, todos mis modales y afectando una soltura convencional y cortés-. Supongo que tendrán ustedes alguna habitación

[...]

-¡Oh, no, señora! –¡también, éstos, *señora*: de buena gana les hubiera echo rectificar!-. Todo está ya comprometido.

²⁷⁴ “Hasta hoy, hasta hace sólo un momento, creí imposible conseguirlo; pero ahora, de pronto, en el colmo del cansancio, me parece sentir que ha llegado el momento decisivo: este mismo impulso de escribirte y decírtelo todo por primera vez, significa el final de la lucha.” (p. 14).

(Ellos me dijeron amablemente que su casa era muy pequeña y sólo tenían hombres, pero que era fácil encontrar alojamiento; que pasara allí, a la tasca, si quería descansar un poco, y que la misma Miluca iría a preguntar a la vecindad.) (pp. 21-22)

Semejante juego es constante a lo largo de toda la narración y permite al lector comparar las grandes diferencias entre el pueblo y las gentes que la narradora-protagonista conoció en 1936 y la de este nuevo verano en el que regresa a recordar su pasado.

En lo que se refiere a la modalización del discurso propio la enunciativa de la historia, se vale casi por completo de la psiconarración puesto que “es el propio narrador el que hace en el marco de su propio discurso, el recuento o exposición de sus vaivenes interiores, experiencias o impresiones”²⁷⁵:

La brusca acumulación de intensas sensaciones me produjo una excitación incontenible y, sin duda, en torno mío, el máximo regocijo, pues ahora advierto que ya no tengo edad de hacer en público ruidosas manifestaciones emotivas. Pero mi mayor yerro fue al final del viaje, cuando el autobús se detuvo en la explanada de la playa grande, donde antes terminaba la carretera que hoy se prolonga hasta el faro. (p. 20)

No obstante el monólogo autocitado hace acto de presencia en más de una ocasión como segundo gran recurso de la narradora para modalizar su propio discurso. Especialmente significativo es su uso enmarcando la novela, es decir, al principio y al final del relato. Puesto que antes, aunque por otros motivos, reproducimos el inicio de esta carta imaginaria, vamos a transcribir en esta ocasión un fragmento del final como ejemplo de monólogo autocitado:

Heme aquí, en el escenario incólume, imperecedero. Pero de pronto, veo con desconsuelo que en la invariable naturaleza no pueden superponerse imágenes, hechos y sentimientos, como si fuese un decorado teatral donde se pueden repetir a voluntad las

²⁷⁵ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 281.

representaciones de un mismo drama. Sí, aquí estoy, ante nuestra *Playa de los Locos...* (p. 95)

En relación a la modalización de los actos de habla de los pocos personajes que aparecen en la novela, se utiliza sobre todo el diálogo. Los más extensos son los que se producen entre ambos protagonistas. Veamos un ejemplo:

-Voy a escribírselo a mi tío –dije-. Es muy aficionado a estas cosas y tal vez le interese adquirir esa talla.

-Es una representación irreverente, hasta herética, ¿verdad? – dijiste tú.

-Sí claro; por eso es más interesante.

Entonces me dijiste, con voz neutra y sin mirarme:

-¿Eres creyente?

Eludí una respuesta concreta:

-En mi familia, siempre las creencias han sido como enfermedades secretas y mutuamente respetadas. Creo recordar que mi madre era muy religiosa y que yo, de niña, la acompañaba mucho a la iglesia; pero de un modo subrepticio, como cometiendo una mala acción que debíamos ocultar a los demás. Sobre todo, a mi padre: sin duda, él era ateo. (p. 63)

Pero lo más interesante de la estructura discursiva de esta narración es la presencia de un narratario explícito al que la narradora-protagonista se dirige constantemente. Sin embargo, tampoco nos deja de recordar la necesidad que tiene de escribir también para sí misma, con lo que el narratario se desdobra en las dos figuras protagonistas:

Imagino tu estupor cuando veas mi nombre al pie de esta carta, si es que llegas a recibirla, pues no sé si te escribo –o estoy imaginando que lo hago- para que tú lo leas o para mí misma, para recordar. [...]

Pero voy a intentar orientarme, analizar y explicarlo todo, a ti y a mí misma, ahora que, por primera vez en casi veinte años, estoy completamente lúcida y consciente. (pp. 13-14)

A la narradora le interesa dejar fuera de toda duda la importancia de su amor perdido como destinatario de la propia narración y apela a él constantemente. Esto hace sentir al lector como una especie de intruso, un espía de la intimidad de una mujer que está escribiendo las últimas páginas de su romance.

¿Recuerdas la inesperada visión de todo el promontorio, desde su cima, con la depresión al este, donde se asienta el pueblecito en la boca de la ría, opaca y lenta, y la elevada prolongación al lado opuesto, donde se alza el pequeño faro blanco? ¿Recuerdas el infalible resumen del espectador nuevo, que siempre preveíamos y nos hacía reír: «Parece un mapa en relieve...»? (pp. 19-20)

El final de la novela nos descubre que el narratario a quien ha estado dirigiéndose la narradora durante toda la novela está muerto –no sabemos si físicamente o tan sólo espiritualmente para la narradora- y por tanto, ella sola es la única destinataria de su propia escritura:

Me he puesto en pie e irresistiblemente he vuelto la mirada hacia la izquierda, la he llevado a lo lejos, más allá de la hondonada donde sé que está el pueblecito... Sí, al otro lado, en aquella pina ladera contrapuesta, diviso claramente su camposanto, en ella reclinado, tan luminoso bajo un postrer rayo de sol, como en una lejana noche bajo la luna llena. Sus cruces no parecen enhiestas, desde aquí, sino tumbadas, yacentes en apacible y soleado lecho colectivo, con los brazos abiertos, rendidos de abarcar el vacío, de esperar e implorar en vano... Y, de pronto, he tenido una revelación, una gran evidencia absoluta: tú estás muerto. Hace mucho tiempo que no existes: tanto tiempo como el que llevo esperándote. Pero ha sido precisa esta peregrinación sonámbula, este viacrucis conmemorativo, para saberlo. (p. 96)

La playa de los locos constituye la mejor aportación de Elena Soriano a lo que hoy conocemos como narrativa femenina. En un interesante estudio de María Pilar

Moliner i Marín²⁷⁶ sobre los temas y las voces en la narrativa femenina contemporánea, la estudiosa realiza un rigurosos análisis sobre las constantes de la escritura de mujeres tomando como ejemplo diversas obras publicadas en los años 90²⁷⁷. Tras la lectura de este artículo, como de otros²⁷⁸, hemos podido comprobar una de las características que hacen de la narrativa de Elena Soriano digna merecedora de un profundo análisis: ser precursora, ya en la década de los cincuenta, de aspectos que caracterizan el discurso femenino de los últimos años. Veamos cuáles son estos aspectos tomando fragmentos del artículo de María Pilar Moliner i Marín:

Y es que el propio acto de escribir es realizado por la gran mayoría de las protagonistas de la narrativa femenina actual, a través del cual manifiestan el deseo de hablar, de contar, de exteriorizar su propio yo y, con ello, de mostrar una manera singular de ver el mundo y de concebir la realidad, de romper el silencio a que han estado sometidas.²⁷⁹

Y esto es precisamente lo que hace la narradora-protagonista de *La playa de los locos*, escribir un relato epistolar donde da cuenta de sus anhelos, sus deseos y sus grandísimas frustraciones vitales. Es más, el propio acto de escribir se realiza de forma consciente como lo hace Blanca, en *Recóndita armonía* de Marina Mayoral: “la narradora alude en ocasiones a la necesidad de una sinceridad en la escritura, a pesar de que lo contado pueda resultar doloroso o incluso cruel”²⁸⁰

Este hecho ha permitido al lector entrar por primera vez en un mundo creado y elaborado por una mujer:

²⁷⁶ MOLINER I MARÍN, María Pilar, «¿De qué hablamos las mujeres? Temática y voz en la narrativa femenina contemporánea», *Dossier Feministes I: Dones i Literatura*, 1998, pp. 7-25.

²⁷⁷ Las obras a las que nos referimos son *Recóndita armonía* (1994) y *Dar la vida y el alma* (1996) de Marina Mayoral, *Nubosidad Variable* (1992) de Carmen Martín Gaité, *Urraca* (1995) de Lourdes Ortiz, *El club de la buena estrella* (1995) de Amy Tan y *Te di la vida entera* y *La nada cotidiana* (1996) de Zoé Valdés.

²⁷⁸ Como el de Celia Fernández Prieto titulado «Autoras/narradoras: Problemas de Distancia», *Escribir mujer. Narradoras españolas hoy*, ed. Cristóbal Cuevas García y coord. Enrique Baena, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000, pp. 357-368.

²⁷⁹ MOLINER I MARÍN, María Pilar, art. cit., p. 11.

²⁸⁰ Id., p. 13.

Sin embargo, a pesar de esa tendencia general en la novela contemporánea al uso de la narrativa personal, el grado de intimismo y por lo tanto, la ruptura total de la mimesis del discurso es mayor en la novela femenina; ello es debido al proceso de introspección que realizan las narradoras al relatar sus recuerdos del pasado y, a partir de los mismos, la ordenación de sus propias vidas, un hecho inusitado hasta el momento, tanto más cuando se trata de las manifestaciones de las silenciadas, con todo lo que ello conlleva de psicologismo narrativo.²⁸¹

Esto es palpable no sólo en *La playa de los locos*, sino también en las otras dos novelas que conforman la trilogía *Mujer y hombre* y, en bastante menor medida, en *Caza menor*. En *Espejismos* y en *Medea* no estamos ante una narradora-personaje, sin embargo el discurso femenino de las protagonistas se construyen bajo los mismo parámetros que nos describe María Pilar Moliner en la narrativa personal femenina en general y en *La playa de los locos* en particular. Los procesos introspectivos dominan las tres narraciones, pero especialmente la primera, en la que las remembranzas de una voz femenina en los años cincuenta le costó a Elena Soriano el veto de la primera novela de su trilogía por parte de la censura franquista: nuestra autora fue una de estas silenciadas.

María Pilar Moliner destaca el uso de la forma epistolar en la narrativa femenina y es esa la forma que presenta *La playa de los locos*, una carta real no enviada finalmente al destinatario o una carta imaginaria, lo cierto es que nos encontramos con una estructura epistolar.

Como última característica recogida del artículo de la estudiosa catalana tenemos la aparición de un modo casi sistemático en la escritura femenina: la figura de la mujer madura:

Lo pueden constatar la mayoría de las novelas que he citado anteriormente, cuyas narradoras son precisamente mujeres de alrededor de los cincuenta años que proceden, ya en la madurez de sus vidas, a realizar una analepsis que en muchas ocasiones llega hasta su infancia. Sin embargo, el hecho que las particulariza de un modo especial no está en las analepsis o en su propia visión de su

²⁸¹ MOLINER i MARÍN, María Pilar, art. cit., p. 14.

personalidad en tiempos pasados, sino la imagen que de ellas como personajes maduros se muestra, y, por lo tanto, la diferencia que la misma ofrece de los personajes femeninos maduros de las novelas escritas por hombres.²⁸²

Por momentos parece que María Pilar Moliner está hablando concretamente de *La playa de los locos*, pero no es así, está tratando novelas femeninas escritas en los años noventa. Creemos, por lo tanto, que queda sobradamente demostrado el carácter de precursora de la elaboración de un universo propiamente femenino que Elena Soriano presenta especialmente en Mujer y hombre.

2.5. EL ESPACIO: TIPOS DE ESCENARIO Y SU VALOR SIMBÓLICO. EL PODER DE LA DESCRIPCIÓN.

El espacio como función dentro de la creación novelesca ha venido siendo la cuestión menos y peor tratada en los estudios narrativos por parte no sólo de los formalistas y estructuralistas sino de todas las corrientes teóricas en general, probablemente por la dificultad que el concepto, ya desde el punto de vista filosófico, presenta.

Como escribe Bobes Naves “el espacio se considera, desde Aristóteles, como el «lugar» físico en que se sitúan los objetos y personajes percibidos”²⁸³ y así siguió concibiéndose hasta la llegada del siglo XX. Sin embargo la recuperación de los planteamientos filosóficos de Leibnitz, Kant y Hegel sobre el espacio unido al desarrollo de la teoría de la relatividad ocasionó que, en el citado siglo, Bajtin vinculara íntimamente el espacio con el tiempo en el famoso concepto de “cronotopo”²⁸⁴ en su

²⁸² MOLINER i MARÍN, María Pilar, art. cit., p. 22.

²⁸³ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de...*, op. cit., p. 196.

²⁸⁴ Concepto perteneciente a las ciencias de la relatividad y las matemáticas aunque fue conocido por Bajtin gracias a una conferencia pronunciada por A. A. Ujtomski, en 1925, sobre el cronotopo en biología.

estudio «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», escrito entre 1937 y 1938²⁸⁵:

En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifican, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.²⁸⁶

Importantes aportaciones al estudio del espacio y con poca repercusión en Europa, proceden del ámbito norteamericano. Así, Ricardo Gullón destaca las consideraciones teóricas de Joseph Frank relativas no tanto al concepto del espacio en sí, sino más bien al “espacio en la novela como de nuevas formas de construcción literaria que con exactitud califica de espaciales”²⁸⁷. Frank acuña el concepto de *spatial form* por primera vez en 1945 en su artículo «Spatial Form in Modern Literature»²⁸⁸ para referirse, según Ricardo Gullón, a la forma de aquellas novelas que en un instante de tiempo acumula distintas acciones que pueden percibirse simultáneamente pero no contarse. Esto trae como consecuencia que dichas acciones no pueden percibirse en su consecución temporal sino espacial. Como ejemplo utiliza fragmentos de *Madame Bovary* y de *Ulysses* que vienen a ejemplificar perfectamente su planteamiento teórico.

Un importante desarrollo han tenido también en el siglo XX los estudios que ponían en relación las estructuras narrativas con distintas formas geométrico-espaciales. Dos de los trabajos más conocidos al respecto son el de Shklovski, quien en «La

²⁸⁵ Este estudio aparece integrado en *Teoría y estética...*, *op. cit.*, pp. 237-409.

²⁸⁶ BAJTIN, Mijail, «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela», *Teoría y estética...*, *op. cit.*, pp. 237-238.

²⁸⁷ GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980, p. 12.

²⁸⁸ Dicho estudio apareció publicado por primera vez en *Sewanee Review* en 1945. Posteriormente fue revisado para su reedición en *The Widening Gyre: Crisis and Mastery in Modern Literature*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, pp. 3-60.

construction de la nouvelle et du roman»²⁸⁹ habla de construcción circular²⁹⁰ y de estructura de escalera para aludir a dos tipos de procedimiento de organización narrativa, y el de Forster en su conferencia «Forma y Ritmo»²⁹¹. En España, Baquero Goyanes²⁹² puso en relación, asimismo, las figuras geométricas y los efectos espaciales con la estructura narrativa en *Estructuras de la novela actual* (1970).

Otro estudio clásico sobre el espacio fue aportado por Gaston Bachelard en 1957 bajo el título *La poétique de l'espace*, donde, desde una perspectiva fenomenológica, se centra en el análisis de los espacios del lenguaje, “formados por la imagen, y estudiados mediante lo que él llama topo-análisis”²⁹³. Bachelard, en esta obra, se dedica a la indagación en las imágenes de los “espacios felices”²⁹⁴.

En lo relativo a la organización discursiva del espacio, es decir, la descripción, es donde encontramos un número de aportaciones mayor por parte de los narratólogos, fundamentalmente, porque este aspecto del discurso ha sido uno de los más estudiados por su relación con la narración. Así por ejemplo, Todorov²⁹⁵ considera descripción y narración como dos modalidades discursivas opuestas porque mientras la primera viene a representar la continuidad y la duración la segunda está caracterizada por la transformación y la discontinuidad. Desde una perspectiva opuesta Genette establece una clara dependencia de la descripción –a la que está vinculada la parada temporal y la presentación espacial directa- respecto a la narración –que marca el proceso de fluencia temporal y de las acciones:

²⁸⁹ SHKLOVSKI, Viktor Borisovich, «La construction de la nouvelle et du roman», *Théorie de...*, *op. cit.*, pp. 170-196.

²⁹⁰ Georges Poulet en *Les métamorphoses du cercle* considera el círculo como la figura geométrica idónea para descubrir el significado de una obra en tanto que representaría las relaciones del hombre con su entorno. Como ejemplo utiliza la novelística de Balzac para demostrar que el círculo oprime al hombre.

²⁹¹ FORSTER, Edward Morgan, «Forma y Ritmo», *Aspectos de...*, *op. cit.*, pp. 149-168.

²⁹² BAQUERO GOYALES, Mariano, *Estructura de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989, pp. 205-233.

²⁹³ GULLÓN, Ricardo, *op. cit.*, p. 14.

²⁹⁴ Por ejemplo Bachelard realiza un exhaustivo análisis de la poética de la casa como reflejo del alma humana.

²⁹⁵ TODOROV, Tzvetan, «Las categorías del relato literario», *cap. cit.*, pp. 188-192.

La naturaleza de la relación que une a las dos funciones en la inmensa mayoría de los textos literarios: la descripción podría conseguirse independientemente de la narración, pero de hecho no se la encuentra nunca, por así decir, en estado puro; la narración sí puede existir sin descripción, pero esta dependencia no le impide asumir constantemente el primer papel. La descripción es, naturalmente, *ancilla narrationis*, esclava siempre necesaria pero sometida, nunca emancipada.²⁹⁶

Por otro lado, mientras Tomachevski²⁹⁷ y Barthes²⁹⁸ hicieron mayor hincapié en el estudio de los medios funcionales de aparición de la descripción en el discurso narrativo, Bal²⁹⁹ se preocupó por analizar las características específicas de la descripción y sus problemas. El estudioso parte del importante trabajo de Philippe Hamon de 1972, «Qu'est-ce qu'une description?»³⁰⁰, para fundamentar su concepto de *motivación*, “trabajando a partir de la premisa de que las descripciones interrumpen la línea de la fábula”³⁰¹. Distingue Bal tres tipos de motivación distinta: la motivación por medio de la vista, la motivación por medio del habla y la motivación por medio de la actuación³⁰². A esto añade una interesante clasificación sobre los diferentes tipos de descripción basándose en las relaciones metonímica y metafórica entre los distintos componentes de la descripción, a saber, los temas, subtemas y predicados³⁰³.

²⁹⁶ GENETTE, Gérard, «Fronteras del relato», *Análisis estructural...*, *op. cit.*, p. 199.

²⁹⁷ TOMACHEVSKI, Boris, *cap. cit.*

²⁹⁸ BARTHES, Roland, *cap. cit.*

²⁹⁹ BAL, Mieke, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 134-140.

³⁰⁰ HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12, 1972, pp. 465-485.

³⁰¹ BAL, Mieke, *op. cit.*, p. 136.

³⁰² *Id.*, pp. 136-137.

³⁰³ Con estas palabras justifica Bal su clasificación de los tipos de descripción: “Las descripciones se componen de un *tema* que es el objeto descrito, y una serie de subtemas que son componentes del objeto. En conjunto, los subtemas constituyen la *nomenclatura*. Pueden estar o no acompañados por *predicados*. Los predicados *califican* cuando indican un rasgo del objeto; y serán *funcionales* como indiquen una función, acción o uso posible. Las metáforas y las comparaciones pueden darse en cualquier nivel. Una metáfora puede sustituir al tema o acompañarlo. Lo mismo vale para los subtemas. La relación de inclusión entre tema y subtema es de forma de sinécdoque; la que hay entre los subtemas es contigua. Ambas relaciones se pueden calificar de *metonímicas*. Entre tema y subtema comparados, y los predicados que los sustituyen en la metáfora, o los especifican en la comparación, la

Probablemente, la más importante aportación, en lo que al estudio de la descripción se refiere, sea el libro de Philippe Hamon³⁰⁴ *Introduction à l'analyse du descriptif*, de 1981, donde se pone de manifiesto la relevancia de la descripción para la cohesión textual y su apoyo al efecto de verosimilitud.

Por nuestra parte, vamos a hacer uso para el estudio del espacio en la novelística de Elena Soriano de dos de las más destacadas aportaciones españolas a la indagación en esta categoría narrativa, a saber, *Espacio y novela* de Ricardo Gullón y *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza* de José R. Valles Calatrava. Del primero tomaremos sus consideraciones sobre los espacios simbólicos típicos en la narrativa porque según Gullón:

Los personajes novelescos, como nosotros, proyectan sus fantasías sobre cuanto les rodea, pero eso que les rodea determina al carácter y la orientación de sus divagaciones. [...] el espacio lo crea el personaje. Y añadiré ahora: esa creación revela su carácter y es un modo (el espacio) de figuración simbólica. Se busca lo que acaso no existe.³⁰⁵

Valles Calatrava, por su lado, parte, para el análisis de los espacios de *La ciudad de los prodigios*, de una distinción en tres estratos textuales: el de la fábula, el de la intriga y el del discurso que se corresponde con la “localización”, el “ámbito de actuación” y la “configuración espacial” respectivamente porque, según él, “estos tres estratos se hallan, en todos los casos, en clara sintonía respectiva con las fases de la imaginación, la ordenación y la escritura del texto narrativo”³⁰⁶.

Nosotros no vamos a distinguir estos tres niveles sino que los vamos a sintetizar en dos: el nivel de la fábula y el de la intriga quedaría integrado en lo que nosotros llamaríamos el espacio de la historia y, en cambio, sí mantendríamos el nivel del discurso bajo la denominación de espacio del discurso. Esta decisión se debe a que

relación se denomina *metafórica*. Sobre la base de esas dos relaciones posibles, podemos diferenciar grosso modo seis clases de descripción.” Mieke Bal, *op. cit.*, p. 138.

³⁰⁴ HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

³⁰⁵ GULLÓN, Ricardo, *op. cit.*, pp. 23-24.

³⁰⁶ VALLES CALATRAVA, José R., *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1999, p. 45.

siendo el espacio una categoría narrativa que no puede desdeñarse en un estudio que se precie sobre la novelística de Elena Soriano, no tiene un protagonismo tan destacado como otros aspectos del relato, que permita aplicar de forma operativa la triple distinción de Valles Calatrava.

2.5.1. Los paisajes rurales de *Caza menor*

Como todas las mañanas, pasó el correo de Asturias a lo largo del alto terraplén, destacando su fugitiva silueta iluminada sobre el fondo, aún sombrío, del contrafuerte montañoso. Silbó prolongadamente antes de enfilarse el túnel. Y, como si esto fuese una señal convenida, se alzó el primer vuelo de alondras contra el arbol del amanecer. (p. 53)

Así comienza la primera novela de Elena Soriano y ya, desde la primera línea encontramos la primera referencia espacial de *Caza menor*. Lo primero que descubrimos es que nos encontramos ante un espacio rural por donde pasa el correo de Asturias cuyo silbido sirve de despertador a unos de los personajes secundarios de la obra. Esta primera percepción del ambiente rural se ve reforzada en las líneas que siguen al fragmento citado cuando se narra el despertar de los trabajadores:

Al despertar precipitadamente a los peones, que se removían con sobresalto en sus yacijas prodigando blasfemias.

El aseo matinal, en la mima pila de abreviar las bestias, fue sucinto y descuidado: no despojó a los hombres del tufo de las cuadras, donde pasaban la noche. Los bueyes salían también de ellas, como monstruos de sus antros, negros y poderosos, echando chorros de vaho por las narices. Parecían que iban a asolar la tierra... (p. 53)

Pronto descubrimos dónde se sitúa geográficamente este espacio rural en el que se va a desarrollar la novela: estamos en la provincia de Madrid³⁰⁷. La información es

³⁰⁷ “El frío se presentó de pronto, en un día, tras la consabida bonanza otoñal. Desde por la mañana, bajo un cielo despejado y profundo, comenzó a soplar el helado cierzo de la paramera, saltando a

suministrada al lector cuando la guardesa refiere a doña Julia las continuas visitas de Emilio a Majareño³⁰⁸ para ver a su novia y, también, mediante las constantes peticiones de la “Bolita” para que don Andrés la llevara a la capital porque echaba de menos su vida allí:

-¡Ay, Andrés! ¿Me llevarás a Madrid en cuanto tengas la primera ocasión? ¡Tengo unas ganas de comer bocadillos de *chantilly* y guindas de coñac! ¿En “Martinho”!... ¿Te acuerdas?... fíjate, cada vez que van los chicos, espero que me traigan algo, [...]

-¡Dios mío, año tras año encerrada en esta cartuja, sin ir jamás al teatro ni al circo, sin oír una ópera ni un concierto... Dime la verdad, Andrés: ¿tú nunca echas de menos todo aquello?

-[...] “Bolita”, ya sabes que yo no te hice dejar el piso de Madrid. Podías haber seguido como al principio: viniendo aquí sólo los meses de verano... (pp. 114-115)

Hasta aquí el espacio geográfico donde se ubica la novela, pero la acción va a girar constantemente en torno a un escenario, mucho más preciso y cerrado, que va a ser la Casa Nueva³⁰⁹, en torno a la cual giran todos los personajes que aparecen en *Caza menor*³¹⁰. Veamos esa primera alusión que se hace a la casa como espacio vital del universo novelesco procedente de la reflexión de don Andrés:

Lo cierto es que aquí estamos todos, para siempre... ¡No me pesa! Esta casa que yo solito, contra viento y marea, levanté, es ya para nosotros como una gran clueca, a cuyo calor vivimos tan a gusto

lomos de las dos montañas “Mellizas”. Entre éstas, la confusa orografía remota despidió destellos de plata: la primera nieve en Gredos.” (p. 106).

³⁰⁸ “-¡Ya se lo decía yo! –agregó Josefa, con tono triunfal-. Desde la fiesta de agosto, va a Majareño todos los domingos. Y también se escapa muchos días de trabajo...” (p. 68). Otras referencias espaciales son el nombre del pueblo sobre el cual se alza la Casa Nueva, Los Pedrales, o el puente del Álamo, lugar por el que cruzan el río para viajar desde la Casa Nueva a Majareño.

³⁰⁹ La acción se va a desarrollar fuera de los dominios de la Casa Nueva sólo en una ocasión: cuando doña Julia y Andrés van a pedir la mano de la novia de Emilio a Majareño.

³¹⁰ Así, por ejemplo, en una singular escena familiar donde se desata una de las muchas discusiones entre los tres hermanos, los criados están presentes porque comparten con los dueños de la casa espacios comunes de reunión: “A un expresivo guiñar de ojos de Josefa, los cuatro jugadores y las dos criadas se habían puesto en pie, dispuestos a retirarse ya. Emilio lo hizo simultáneamente, enrojecido a punto de congestión.” (p. 102).

como si nos hubiese incubado antes de nacer. Fuera del cobijo de sus alas, no sabríamos subsistir... ¿Qué importa lo demás? [...] Aquí cada uno ha acentuado su peculiar temperamento, como si la vida del campo fuera un negro y craso lápiz de dibujo que ha ido fijando vigorosa y definitivamente nuestros rasgos, tan borrosos y anodinos en la ciudad. Pero, sin duda, así es mejor... (p. 63)

Desde la perspectiva de don Andrés, este espacio se ofrece como el refugio ideal de una familia que, a pesar de sus filias y fobias, sigue, grosso modo, unida. Pero no todos los personajes de la novela van a tener la misma perspectiva del espacio donde se desarrollan sus vidas.

Una primera división que podemos plantear de la dimensión espacial que ahora estamos analizando, y que no es otra que la del espacio de la historia, es la que se nos aparece entre los espacios interiores de la Casa Nueva y la de los espacios exteriores a la casa.

Vamos a comenzar, en primer lugar, por el análisis de los exteriores de la casa, que vienen representados por la naturaleza que rodea el espacio novelístico y que se nos aparece, en la mayor parte de la obra, con un sentido claramente positivo, como ese espacio de la libertad para los personajes, entre los que destaca don Andrés³¹¹ y su primogénito:

Las agujas de los pinos y enebros, las altas briznas de hierba, todavía llenas de rocío, multiplicaban hasta el deslumbramiento los rayos del sol naciente, como los falsos brillantes de una *vedette* en escena multiplicaban las luces de la batería. Pedruscos graníticos combinaban el centelleo de su cuarzo cristalino con el iris de su mica espejeante, mientras otros se cubrían de terciopelo multicolor de los líquenes, que se desmigaban al resecarse. Todo el campo era un cromo brillante y sugestivo, que incitaba a la poética contemplación... Pero mejor que en lo quieto y estático, en el paisaje o en el cielo, la atención de Andrés recaía en lo movable y palpitante de la naturaleza. (pp. 87-88)

³¹¹ Para don Andrés la naturaleza se muestra como un espacio vital acogedor y protector: “En este gesto cotidiano, de simple avance sereno para entrar en contacto con la naturaleza consabida y familiar, encontraba un profundo goce: sentía la íntima reafirmación de su personalidad.” (pp. 59-60).

La naturaleza funciona en *Caza menor* como un ámbito privilegiado único para conseguir la felicidad a la que aspira don Andrés para toda su familia. Frente a ella, la ciudad se nos presenta con tintes negativos, como un lugar que tuvieron que abandonar para conseguir hacer realidad los sueños del patriarca y que sólo añora doña Julia para quien el espacio rural no ofrece los divertimentos sociales y culinarios que ella necesita³¹²:

-¡Ay, Andrés! ¿Has visto el periódico? ¡Qué fotografías de la Exposición de Sevilla! Los reyes, las infantas, los jardines... Supongo que me llevarás. Y también a la de Barcelona, que la van a inaugurar en seguida. [...]

-Tienes mucha razón, doña Julia –dijo con afectada seriedad-. Alguna vez hay que asomar el morro fuera de esta lobera. Pero no lograrás que el lobo padre lo haga nunca... ¡Yo soy quien me presto, yo me ofrezco buenamente a llevarte donde tú quieras! (pp. 98-99)

Éste es uno de los pocos fragmentos donde aparece citado, aunque sea solamente de pasada, el ámbito urbano que doña Julia añora. El resto de la familia no parece necesitar una mayor relación social que aquél que le ofrece el pequeño pueblo, Los Pedrales, que se haya a los pies de la Casa Nueva:

Del pueblo llegaban, dispersados locamente por el viento, los toques de aviso para la novena; unas campanadas se oían claras, rotundas, como surgidas al pie mismo de la Casa Nueva, mientras otras se percibían apenas, vigorosas e inciertas, como lanzadas desde un campanario irreal.

Pascual, alerta a tales llamadas, cruzaba la terracita para bajar a la explanada y ganar camino por sus veredillas.

-Me voy. ¿Algún encargo? –preguntaba. (p. 204)

³¹² Don Andrés y la “Bolita” vienen a simbolizar, en tanto personajes, el tópico aldea/campo. Actualizado al momento histórico de la narración, don Andrés representa la querencia por la vida tranquila que le ofrece la naturaleza tras haber vivido un tiempo en la capital mientras que su mujer, obligada a abandonar sus relaciones sociales y los divertimentos propios de alta burguesía madrileña a principios del siglo XX, se lamenta constantemente de la soledad y el aburrimiento que la vida en el campo le produce.

A lo largo de toda la narración, como ya se ha dicho anteriormente, la naturaleza se presenta protectora hasta que llegamos al final de la novela. Como sabemos, como consecuencia de la toma de la Casa nueva por parte de los milicianos, Andrés tiene que refugiarse en “Peña Loba”. Por vez primera la naturaleza, tan cara para el primogénito de la familia, se le muestra hostil:

Miró en torno, pidiendo la antigua alegría a la Naturaleza; y la vio insensible a su solicitud de dicha. Se dio cuenta, de pronto de que siempre había sido así: la Naturaleza estaba en eterna impasibilidad, y eran los seres vivos los que daban alma a su hermosura. Eso era: una querida sin alma, a la que se había dado apasionadamente y que no se le entregó jamás del todo y que ahora le enseñaba las garras, de pronto, como cualquier hembra artera... (p. 444)

Los espacios interiores están divididos en dos grandes grupos: los espacios masculinos y los espacios femeninos. Los primeros están integrados fundamentalmente por aquellos lugares donde desempeñan su trabajo los peones al servicio de la familia: la cuadra, la serrería, el taller, la taberna:

Cuando llegaron a la serrería, ya estaban las máquinas funcionando, bajo el control del “Tuerto” y sus dos ayudantes. Crujía la madera al ser descortezada, silbaba la garlopa al cepillarla y chirriaba la sierra agudamente, a intervalos isócronos, en un concierto tan áspero, que producía dentera a Pascual y le sacaba de quicio. En cambio era música celestial para don Andrés. Sumergióse con fruición en aquel ambiente, siempre recargado hasta la saturación del perfume de la resina fresca, y se puso a recorrer la nave, palpando las piezas recién cortadas. (pp. 78-79)

Los interiores de la Casa Nueva son de dominio exclusivamente femenino. La frontera está perfectamente marcada y lo doméstico es el espacio de la mujer en *Caza menor*. En un principio parece que se puede vislumbrar una separación entre el espacio de las sirvientas y el espacio de doña Julia, pero la llegada de Ana a la casa hace que

esta tenue frontera tienda a desaparecer porque la recién casada estaba dispuesta a dirigir las tareas del hogar:

¡Cómo! ¿El ama de casa levantarse la última, desayunar en la cama, pasarse días y días sin asomarse a la cocina, ni al lavadero, ni a los corrales, y permanecer ociosa horas enteras? ¿Y al albedrío de las criadas y de la guardesa, las ropas, la despensa, las caprichosas comidas de cada cual, el manejo de los animales y sus productos, incluso la venta de la caza? [...] ¡Habiendo una mujer válida, dueña y señora! ¡Era inconcebible!... [...]

-Aquí no hay ama de casa; yo lo seré, con la ayuda de Dios.
(p. 159)

Vemos, pues, que el espacio femenino está perfectamente circunscrito y que cualquier salida de él sólo trae problemas a la protagonista. Baste recordar cómo los paseos y las bajadas al pueblo con su cuñado Pascual o las lecciones de Andrés para que la muchacha aprenda a cazar traen como consecuencia las habladurías de la gente. La marcha en secreto de Ana de la Casa Nueva para visitar a su madre cogiendo y conduciendo ella misma una carreta –perteneciente al ámbito masculino- la llevará a la muerte.

Hasta aquí el análisis de los espacios de la historia, pero veamos cómo estos espacios se presenta modalizados en el discurso a través de la descripción:

La configuración espacial, así pues, resulta de las operaciones discursivas, verbales y codificadoras, aplicadas concretamente al perfil de cada uno de los sucesivos espacios presentados, que resultan así diseñados, primero, de una concreta y determinada forma y, segundo, en contraste sintagmático con el resto de los espacios perfilados previos o subsiguientes y en oposición paradigmática al resto de posibles perfiles alternativos del mismo espacio.³¹³

Tomemos como ejemplo, para iniciar el análisis, la visión que don Andrés tiene de sus dominios:

³¹³ VALLES CALATRAVA, José R., *El espacio en la novela...*, op. cit., p. 126.

Éste [el pueblo] se divisaba algo confuso, estirado delante de su iglesia, como un lebrél dormido a los pies de su amo. A la izquierda, se veía perfectamente, sobre una loma mocha, el aserradero, con sus barracones en torno, junto a la línea del ferrocarril, antes de la curva del túnel. Y a la derecha, todo eran colinas suaves, cubiertas de pinar y de monte bajo, hasta el fondo del valle, donde se hundía de pronto la estrecha quebradura del río. Y, a pico tras éste, la repentina presencia austera de las “Mellizas”: dos redondas montañas aisladas, idénticas, ligeramente separadas como pechos femeninos y que dejaban ver entre sí una lechosa neblina lejanísima, sobre la cual flotaba una confusa orografía, escalonada en anfiteatro y de coloraciones indecisas: azules, malvas, rosas y grises inefables. (pp. 60-61)

Como otros muchos, este fragmento es revelador de determinados procedimientos discursivos de la configuración espacial. El ritmo narrativo se detiene y se da cabida a un cuantioso número de signos verbales de carga léxica relacionada con el espacio: verbos de movimiento o situación (se divisaba, se veía, se hundía, dejaban ver), topónimos (las “Mellizas”), sustantivos indicadores de lugar (iglesia, aserradero, barracones, ferrocarril, colinas, valle, río, montañas), deícticos -adverbios y locuciones adverbiales de lugar- así como preposiciones (éste, delante de, a la izquierda, sobre, junto a, a la derecha, hasta, sobre) y una gran cantidad de adjetivos calificativos que intentan precisar los matices del paisaje presentado (mocha, suaves, cubiertas de, estrecha, repentina, austera, redondas, aisladas, idénticas, lechosa, lejanísima, confusa, indecisas, azules, malvas, rosas y grises inefables). Todo esto se justifica desde las palabras de Valles Calatrava:

La *descripción*, no obstante, como parte textual en la que se adscriben determinadas atribuciones a distintos lugares –también a objetos y seres-, es el principal factor discursivo complejo de elaboración de los espacios, sea ésta simple o integrada por una serie de acumulaciones descriptivas continuadas que configuran la figura retórica conocida como *evidentia*.³¹⁴

³¹⁴ VALLES CALATRAVA, José R., *El espacio en la novela...*, *op. cit.*, p. 129.

Como ya habíamos señalado al principio de este epígrafe, Bal fundamenta la motivación de una descripción en el mirar, hablar o actuar del personaje. Pero lo cierto es que la descripción generada desde la visión de un personaje es la más frecuente en general y en el caso de *Caza menor* en particular. La visión de un personaje determina nuestra percepción del espacio como lectores. Así, a través de Ana contemplamos un simple y desvencijado desván como un lugar mágico y lleno de misterio³¹⁵ o el cansancio y el malestar de doña Julia tras el viaje a Majareño consigue que la casa familiar de Ana nos parezca profusa y vulgar:

Había una ramplona sillería de peluche color ladrillo, demasiado nueva, tal vez comprada adrede para esta ocasión; una recargada guarnición de visillos, cortinas, estores, tapetitos y objetos de rafia que evidenciaban el primoroso afán de manos femeninas; unas rinconeras, con sendos ramos de flores fabricadas con miga de pan y anilina; y una profusa decoración mural, a base de esas tremendas ampliaciones de fotografías familiares, en que el original es y no es identificable, como retocado cruelmente por el carboncillo de una pesadilla. (pp. 142-143)

Pero quizá el caso más sobresaliente de cambio de la percepción del espacio descrito se produzca al final de la novela como consecuencia de las circunstancias amenazadoras que rodean a Andrés. La naturaleza había sido vista por la mayor parte de los personajes como un lugar privilegiado e idílico. La huida del hermano mayor a “Peña Loba” trae como consecuencia la contemplación de la naturaleza como un lugar hostil que es producto solamente de la nueva relación que se establece entre el espacio y el personaje. Porque como explica Bobes Naves de *La Regenta* pero aplicable a *Caza menor*:

Presenta un espacio totalmente humanizado, tanto el general como los parciales, y deja testimonio de ambos por las sensaciones de

³¹⁵ “Antes de dar un paso, Ana recorre con la vista el espacioso recinto abohardillado. El sol que entra por los huecos de la pared frontera transmuta en oro el polvo que flota en el aire, dándole una densidad casi tangible. Ana piensa, a su manera, que los rayos del sol de los desvanes son únicos; basta sumergirse en ellos para adquirir sobrenatural apariencia, como las santas de los cuadros religiosos en su baño de luz celestial.” (p. 196).

los personajes, no por las del narrador, excepto en contadas ocasiones.³¹⁶

2.5.2. El espacio simbólico de *La playa de los locos*

El espacio simbólico³¹⁷ por antonomasia de toda la novelística de Elena Soriano es el mar de la primera novela de Mujer y hombre. Pero, antes de analizar la simbología de este emplazamiento, vamos a introducir algunos apuntes sobre la localización geográfica de la novela y sobre la forma de modalizar la presentación de este espacio discursivo.

Desde el comienzo, el lector descubre que la narradora se ha trasladado a un pueblecito costero al que va a pasar sus vacaciones para recordar aquellas que vivió hace diecinueve años en el mismo lugar:

En la estación hallé el autobús, exactamente en el mismo sitio que hace diecinueve años. Era el mismísimo autobús, pintado de marrón y amarillo, con la baca sobrecargada de baúles y maletas, aperos de pesca, cántaras de leche y cestas con huevos y mantequilla. Y vi en su interior a los mismos veraneantes modestos, [...]

¿Recuerdas la inesperada visión de todo el promontorio, desde su cima, con la depresión al este, donde se asienta el pueblecito en la boca de la ría, opaca y lenta, y la elevada prolongación al lado opuesto, donde se alza el pequeño faro blanco? (pp. 18-19)

³¹⁶ BOBES NAVES, M^a del Carmen, *Teoría general de...*, *op. cit.*, p. 206.

³¹⁷ La concepción del espacio como algo más que un lugar geográfico donde se desarrolla una acción se encuentra ya en los diarios de Amiel y así lo recoge Ricardo Senabre de quien tomamos la cita: “Se trata de una observación, muy pronto difundida entre artistas, pensadores y escritores, aparecida en los *Fragments d’un journal intime* (1883-1884) de Henri-Frédéric Amiel. El gran maestro de la introspección moderna había anotado el 31 de octubre de 1852: «Cualquier paisaje es un estado de ánimo». Era lo mismo que afirmar que no existe una visión objetiva, sino que todo lo que contemplamos se ve sometido inevitablemente al filtro de un temperamento, de una situación, de una personalidad. Un estado de ánimo, sí.” Ricardo Senabre, *Capítulos de historia de lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998, p.171.

En ningún momento la narradora cita el nombre del pueblo en el que veranea³¹⁸ pero sí nos da una localización exacta, aquella que da título a la novela: la *Playa de los Locos*³¹⁹. Nuestra protagonista conoce su existencia cuando en 1936, tras volver de un paseo por los alrededores del pueblo, habla con una niña que le pregunta si ha ido a la citada playa:

Cuando aquella tarde busqué, un poco negligentemente, la *Playa de los Locos* –la niña de las medallitas me la había descrito con la insuperable exactitud fantástica de los niños-, vagué alegre y ágilmente, por la abrupta topografía del promontorio, dejando que los tojos arañasen mis piernas desnudas y que las aristas de los peñascos hiriesen mis rodillas, al trepar a peligrosos miradores sobre los salientes de la quebrada costa. (p. 42)

Si bien la novela se desarrolla casi íntegramente en espacios exteriores sí nos da la narradora breves apuntes de pequeños detalles del lugar donde se aloja tanto en 1936 como diecinueve años más tarde. Pero lo que realmente sobresale en la novela desde el punto de vista espacial es el dominio de los lugares naturales dominados por la ausencia de civilización y que se conforman como los escenarios donde los protagonistas vivirán su pequeña historia de amor:

Frente a nosotros comenzaba el tópico, pero siempre grandioso espectáculo, en un horizonte, en un horizonte limpio, verdoso y rosáceo. Desde el rojo disco desmesurado y sin rayos, suspenso en el mismo límite del mar y el cielo, hasta nuestros mismos pies, rielaba un ancho camino que parecía empedrado de puro oro sólido y que invitaba a caminar sobre él con la misma certeza de seguridad que lo hizo Jesús por el lago. Permanecimos callados e inmóviles, atentos a aquella perspectiva engañosa, acentuada cuando la parte inferior del disco se fue sumergiendo y ofreció la apariencia

³¹⁸ Para la narradora no resulta necesario especificar con un topónimo el lugar en el que se encuentra porque para ella parece no existir otro lugar en el mundo: “Y fíjate, es curioso: este presagio de orden, de paz y de respuesta definitiva es última consecuencia de otro *porqué*: un *porqué* nuevo, que ha surgido repentinamente, adelantándose a todos los antiguo y obligándome a darle la cara: *¿Por qué estoy aquí?* (Tú sabes que aquí, para nosotros, no puede ser más que un lugar en el mundo...)” p. 14.

³¹⁹ Hay un monolito conmemorativo de la novela de Elena Soriano del mismo nombre en la localidad de Suances, localidad donde se encuentra la Playa de los locos, del año 1990.

de una lejanísima puerta semicircular abierta en el borde de la bóveda celeste. (p. 49)

Hasta tal punto adquiere importancia el paisaje que la identificación con su mundo interior presenta una intensidad que merece la pena ser destacada:

Los macizos habían sido desflorados por el ventarrón, de tal modo que parecían arruinados para siempre, sin posible recobro de la hermosura: me quedé contemplándolos con desesperada tristeza. Luego, estuve mirando a la extensión marina que tenía a mi derecha: nunca he podido comprender cómo un mismo mar puede ser unas veces lo más alegre y risueño del mundo y otras lo más triste y agobiante; que unas veces se abra como una ruta libre y otras se cierre como cerco ahogadizo; que sepa invitar tan dulce, tan irresistiblemente, y amenazar y rechazar con tan feroz dureza. (p. 90)

La narradora está reflexionando sobre los elementos naturales que la rodean y que se convierten en auténtico trasunto de su propia personalidad. En epígrafes anteriores hemos comprobado como las dudas y los cambios de actitud de la protagonista es una de las razones fundamentales que hace que aquella bonita historia de amor no llegara a culminar en ningún sentido.

En lo tocante a la modalización del discurso espacial, resulta necesario reparar en los diferentes recursos que la narradora emplea para describir un mismo lugar según se sitúe en su percepción de 1936 o en la de diecinueve años después. Veamos un ejemplo singular:

El trayecto hacia el faro, por el mismo lomo del estrecho promontorio –índice que señala hacia el noroeste-, ya no es terroso ni inculto, sino ensanchada y asfaltada ruta que prolonga la carretera y que, como ésta, se flanquea de recientes hotelitos baratos. Recordarás que entonces sólo había uno, a la izquierda, en lo alto del ribazo, vencido el último repecho: resulta muy solitario y alejado del pueblo y parodiaba horriblemente las líneas de un castillo medieval, con falsas almenas de falto granito alzándose presuntuosamente sobre los dos mares. Pues bien: ahora, entre los otros edificios vecinos, flamantes y

chillones, es cuando ha cobrado prestigio y extraña belleza, porque está convertido en ruinas, y las ruinas siempre son venerables y emocionantes, sean de hace poco o de hace siglos... (p. 40)

Como en el caso de la novela anterior, constatamos que, como en cualquier descripción, abundan aquellos recursos verbales que habíamos analizado anteriormente. La peculiaridad que presenta ésta y que apoya nuestra teoría de la diferente actitud ante los mismos lugares nos la da este texto³²⁰: aquel hotelito que en 1936 le parecía casi ridículo, en el momento de la escritura se reviste de la solemnidad y nostalgia a pesar de ser ya sólo una ruina de lo que fue. El protagonismo de la mirada que observa el espacio en esta novela queda fuera de toda duda porque éste se convierte en el mejor compañero de viaje de nuestro personaje que intenta recuperar un pasado que sólo el paisaje le puede ofrecer a grandes rasgos.

Habíamos anunciado al principio de este epígrafe la importancia del espacio simbólico en *La playa de los locos*. Efectivamente, el mar, a cuyas orillas se conocen los protagonistas y auténtico participe de la acción en nuestra novela, aparece caracterizado con cualidades humanas. Leamos la primera impresión que tiene la protagonista cuando acude a la famosa playa por primera vez:

Cuando descubrí el lugar, lo identifiqué sin dudas. Y más que por su insólita belleza, me sentí sobrecogida por su tentación maliciosa. Inmediatamente comprendí la razón de su nombre y que toda explicación sería insuficiente y a la vez superflua: la playa, pequeña y recatada, en la repentina, imprevista curva del acantilado, que se alza treinta metros en torno de ella y parece guardarla, esconderla, abrazarla virilmente, como un padre celoso o como un raptor brutal; la playa, en forma semilunar, blanquísima, de aspecto virginal, como si nadie, jamás, hubiese tocado su tierno cuerpo de arena; la playa, desnuda y sola, extendida, voluptuosa y confiadamente al sol, dejándose caldear hasta el menor recodo, como una nereida descuidada en su ignorado abrigo; la playa, dulce, secreta, fascinante, como inaccesible. Allí estaba, hermosísima, ceñida por la

³²⁰ Otro ejemplo muy notable de esta diferente actitud ante el paisaje que defendemos puede entresacarse de la impresión que tiene la protagonista ante la primera visión que tiene de la Playa de los Locos en 1936 y en 1955. Vid. pp. 42 y ss.

vertical pared vertiginosa y por el mar libre y salvaje, extendido hasta el cielo. (pp. 42-43)

Creemos que este largo fragmento es altamente representativo de este carácter simbólico del paisaje marítimo: la playa viene a representar a la protagonista con todas sus características de virginidad e inexperiencia pero, al mismo tiempo, de sensualidad y voluptuosidad. El mar es el símbolo fálico que la acecha y contra el cual ella intenta resistirse incansablemente. La relación entre nuestros protagonistas está claramente simbolizada por el espacio recreado de la Playa de los Locos.

Cuando el muchacho abandona el pueblo de vacaciones y la narradora se queda sola, el paisaje marítimo, que hasta ese momento había estado en simbiosis con los protagonistas, se vuelve hostil a la muchacha:

Entretanto, a pesar de mi abstracción, advertí la huida del verano, el acortamiento de las tardes y, sobre todo, la primera borrasca marina, que transformó de tal modo este paisaje, que, por única vez, cielo, tierra y mar dejaron de evocarte: creo que fue esto lo único que me decidió a marchar. (p. 89)

En las últimas páginas de la novela, la narradora cita los sitios por los que ha ido pasando a lo largo de esos diecinueve años desde que perdió al amor de su vida. Pero su aparición es tan ligera como la huella que dejaron en nuestra protagonista:

Los acontecimientos más terribles se han sucedido en torno mío sin afectarme ni dejarme la menor huella: he pasado de un país a otro ardiendo en guerras, he recorrido a pie largos caminos bajo indescritibles bombardeos, entre multitudes embrutecidas; se han derrumbado a mi alrededor las piedras y han saltado seres humanos en pedazos sangrientos; he vivido entre ruinas de ciudades y entre matorrales de campo. (p. 91)

Al final de la historia la narradora se vuelve a reencontrar con el mar como símbolo de la masculinidad que nunca disfrutó y a la que decide renunciar definitivamente:

Este mar fulge, late, resuena y ríe bajo mis ojos con imperturbable ritmo, tan mecánico como el del sol y las estrellas... Tal vez, si yo, ahora, caigo sobre él, mi roce, por mínimo e insignificante que sea en sus fauces, alterará un punto ese ritmo despiadado y enloquecedor... Lo haría, si todavía, como ayer mismo, me creyera joven y hermosa, cuerpo digno de romperse en las becquerianas playas, «*desiertas y remotas*»: si no fuera una grotesca entrega de despojos...

Tengo que calmarme... No quiero mirar ni escuchar el mar.
(pp. 95-96)

2.5.3. El espacio opresivo de *Espejismos*

Podríamos comenzar diciendo que *Espejismos* es, ante todo, una novela de espacios interiores, si reconocemos el protagonismo de Adela por encima del de Pedro y si tenemos en cuenta que la historia que se narra se sitúa fundamentalmente en un hospital. Pero también sabemos que éste no es el único espacio que se presenta, ya que durante el recuerdo-ensañación del marido la acción se desplaza hacia otros ambientes y otros paisajes.

Habíamos concluido en epígrafes anteriores que la primera mitad de la narración está dominada por las reflexiones y el punto de vista de Adela. Coincidiendo con este predominio del personaje femenino aparecen los espacios interiores: la casa y el hospital. El primer espacio interior apenas si aparece durante las dos primeras páginas de la novela porque es el lugar que el matrimonio está abandonando para dirigirse al hospital:

Echaron una ojeada, larga y absorbente, a su alrededor, percibiendo más fuerte que nunca el ultimátum y el adiós mudo de todas las cosas: la multitud de cosas nimias y heterogéneas –el cuadro comprado conjuntamente, la fea lámpara recibida en regalo, el jarrón que tocó en la rifa, la mesa cuya colocación se discutió tanto... -que han perdido su primitiva condición individual y forman ya el aglutinante indistinto de una larga convivencia. (pp. 99-100)

La casa aparece como el espacio protector que reúne en su seno todos los mil detalles de años en común entre Adela y Pedro, y que se resisten a abandonar³²¹. Pero este miedo a salir del hogar no se traduce como un pánico injustificado hacia el exterior sino como la resistencia a entrar en otro espacio interior, el hospital, en que el la enferma no sabe qué ocurrirá. Esto se justifica si atendemos a la última mirada que Adela echa a los alrededores de su casa mientras espera la llegada del taxi que la lleve a ese sanatorio que tanto teme:

Alzó y extendió la vista: en unos segundos, logró recorrer y abarcar, con la misma minuciosidad amorosa, anhelante y divisoria que en su hogar, el inmediato contorno urbano, el familiar paisaje de su existencia. Y halló también un insólito significado vital, útil y emocionante, en todos y cada uno de sus elementos: [...]

«Es la vida... Es así, la vida: esas formas, esos ruidos, esos colores, esos olores... Todo vale, todo es preciso y precioso...» (pp. 100-101)

Hasta aquí, los dos espacios caracterizados aparecen cargados de tintes positivos. La llegada al hospital y la primera visión que tanto los personajes como el lector tiene de él presenta tintes neutros, si cabe la expresión. El narrador de *Espejismos*, desde el punto de vista discursivo, describe el edificio³²² donde se va a desarrollar el resto de la historia de forma aséptica, intentando ceñirse exclusivamente a lo que el ojo ve:

Era un *chalet* grande y aislado, de un curioso estilo híbrido, entre dórico y hollywoodense, con escalinata y pórtico de columnas en la fachada y con numerosas ventanas apaisadas provistas de persianas de plástico amarillo. Lo rodeaba un jardincillo incipiente, con bandas y recuadros de césped bordeados de pensamientos y flanqueados de

³²¹ “Al salir del piso, al trasponer el límite entre su intimidad y el mundo extraño –límite que tantas veces habían pasado con indiferencia o alegría o rencor o alivio-, lo hicieron con la inefable ansiedad que se siente al traspasar una frontera entre la patria y un país desconocido, o se abandona tierra firme para flotar o volar en elementos inseguros.” (p. 100).

³²² En la página 102 conoce el lector el tipo de edificio al que se han dirigido los protagonistas: “Irresistiblemente terminó por detener los ojos sobre el arco metálico y alzado sobre la verja de entrada, donde había, en negro brillante, una sola y gran palabra: SANATORIO.”

castaños muy jóvenes, y lo cercaba una verja recién pintada de un gris plata, que fulguraba pretenciosamente bajo el vivo sol marceño. (p. 101)

Pero en muy pocas páginas observamos una gradatio en la forma de modalizar el espacio discursivo: del espacio cálido del hogar familiar y el barrio donde ha vivido la pareja toda su vida, se pasa a una primera impresión neutra del hospital para concluir con la presentación de los espacios interiores del sanatorio desde un punto de vista absolutamente negativo que se va a mantener a lo largo de toda la narración:

El vestíbulo, grande y semicircular, era un derroche de lujo modernista, que producía una impresión incierta sobre la autenticidad de las cosas, una sospecha infame de si las paredes y los muebles y los metales serían figurados en escayola, cartón piedra y purpurina, como en los decorados cinematográficos. Las luces indirectas, los búcaros con flores, la gruesa alfombra color rosa pastel, los frescos alegóricos de las paredes, de frívolo dibujo y tonos delicados, daban al conjunto cierto aire de boudoir de cortesana. [...]

«Mucho lujo, sí; pero no deja de ser una ratonera. (p. 105)

Es necesario reparar que los espacios cerrados que hemos ido analizando hasta ahora dominan la parte de la novela que está narrada fundamentalmente desde el punto de vista femenino. Para Adela el hospital no es más que la última de las cárceles en las que ha vivido enclaustrada por su condición de mujer a la que ahora se le une su condición de enferma:

«Puertas... Siempre puertas, abriéndose ante mí y cerrándose tras de mí, cortándome la retirada: la de mi casa, la del taxi, la de abajo, todas éstas, en doble fila, cada una con su número, encerrando seres no sé si vivos o muertos... ¡Y esa puerta que pide socorro con luz roja, sin que nadie acuda...! ¡Y esta puerta, que es ya la mía definitiva, para vida o muerte: puerta del cielo, puerta del infierno!»
(p. 108)

Hasta tal punto es así que el único momento de respiro que tiene la enferma en los largos minutos de espera para la entrada en el quirófano es cuando ésta se asoma a la ventana de su habitación y contempla el paisaje de la libertad de la que ella no disfruta:

Fue hasta ella y, alzando una punta del visillo, miró al exterior: experimentó la sensación de estar confinada en una región al margen de la vida, cuando vio enfrente, más allá del raquítrico ensayo de jardín y de su verja, un solar soleado, donde altos jaramagos se agitaban alegremente bajo la brisa, como intentando desarraigarse para jugar con unos perros que saltaban entre ellos y se perseguían lanzando breves chillidos de gozo... (pp. 111-112)

El hospital representa, como pocos espacios, ese lugar de encierro en el que vive el ama de casa dedicada íntegra y exclusivamente a su familia y educada para ello, pero, como la propia Adela dice: “¿es pecado que me parezca demasiado duro e injusto?” (p. 122). El sanatorio al que se ve obligada a recluirse no es más que ese espacio simbólico que representa el encierro vital de la mujer. Hasta tal punto es así que, a pesar del gran miedo que embarga a la protagonista ante la operación, el camino hacia el quirófano le parece una auténtica liberación, la única salida posible:

El corredor ancho y bajo de techo, que parecía todo destilante de humedad, cuando en realidad brillaba de estucados y encerados nuevos, siempre entre puertas laterales de color miel veteadas, cerradas y mudas –sólo tras una de ellas, se oía una radio al diapasón mínimo, como un tímido intento de acompañar la marcha de aquel grupo con una musiquilla rítmica-, se alargaba ahora hacia un fondo luminoso, al que avanzaban todos algo de prisa, pero solemnemente, como en el final de esas películas de terminación feliz, que muestran la única ruta, la única salida posible hacia un luz esplendorosa y definitiva. (p. 137)

A partir de la entrada en el quirófano de la protagonista el punto de vista desde el cual se enfoca la narración cambia hacia el del marido. Como sabemos, éste, en la larga espera a que transcurra la operación, se sume en un recuerdo-ensañación que hace que la historia se sitúe fuera del hospital en el que se desarrolla la acción principal de la novela. Este cambio de perspectiva implica un cambio en los tipos de espacios que

aparecen en *Espejismos*. El escenario se desplaza hacia el exterior, hacia el ámbito de la masculinidad representada por Pedro³²³. Veamos, pues, el espacio de la ciudad contemplada mientras nuestro protagonista pasea por ella:

Y por ello, siente la necesidad de darse un paseo solitario, alegre e inocente, por ese mundo, completamente liberado de toda conciencia conyugal o paternal, olvidado de cuestiones económicas o laboriosas, en fin, sencilla y jovialmente despreocupado, [...] Y, en el cálido y caliginoso anochecido de la gran ciudad, se deja arrastrar por su impulso desde el barrio alejado hacia las calles céntricas, como se deja arrastrar una brizna de paja por regueras y canalillos afluyentes al gran colector central, más caudaloso y turbulento. (pp. 157-158)

El espacio exterior domina la ensoñación³²⁴ de Pedro, porque es en la calle donde se encuentra con esa muchachita con la que empieza a mantener una relación de noviazgo que se desarrolla en los espacios públicos:

Al principio son los paseos amistosos e inocentes, evitando aún el enlace de los brazos, alejándose ambos simultáneamente al menor contanto de sus cuerpos, como despedidos por su tensión contenida. Andan horas enteras sin rumbo fijo, principalmente por los grandes parques, por las márgenes del río, por las afueras casi desiertas, charlando animada pero insustancialmente [...] Se sientan en las terrazas de los quioscos de refrescos [...] Entran en algún cine

³²³ En su condición de hombre, él puede escapar de ese espacio opresivo del hogar conyugal que lo agobia, al igual que a Adela, pero del que ella no puede zafarse: “Sigue ofuscado por la luz potentísima y concentrada de su hogar, sin ver nada del mundo circundante, como le ocurre a una persona que pasa muchísimas horas inclinada ante una mesa sobre la cual pende muy baja una bujía de gran voltaje y que luego, al levantarse con intención de descanso, al retirarse y caminar fuera del círculo luminoso, lo hace completamente a tuestas, cegada por completo, y así atraviesa el resto del recinto, tal vez lleno de objetos diversos y atractivos, sin ver ninguno, sin tropezar con ellos por una suerte de intuición sonámbula que la guía con los debidos zigzagueos...”

Pero en este día, cualquiera, la lámpara-foco, tal vez por repentino efecto de la distancia y el tiempo interpuestos, no brilla tan deslumbradoramente y él no se mueve a ciegas, sino que alza inesperadamente los ojos y se da cuenta de que son plenamente sensibles al hermoso mundo circundante. Y por ello, siente la necesidad de darse un paseo.” (p. 157).

³²⁴ No podemos perder de vista que la ensoñación, a juicio de Gullón, recrea un espacio donde “las imágenes del sueño son simbólicas en cuanto representan ansiedades y deseos disimulados y manifiestos en ellas. Al descifrarlas se descifra el mecanismo de la imaginación”. Ricardo Gullón, *op. cit.*, p. 32. Es por esto por lo que nos podemos cuestionar si la relación extramatrimonial de Pedro es soñada o real.

[...] Cumplen, en fin, a maravilla, todo el obligado ritual pequeñoburgués para dar firmeza y confianza en la tramitación del amor. (p. 167)

En la presentación de los espacios desde el punto de vista discursivo observamos una importante diferencia que no podemos dejar de resaltar: mientras en los escenarios interiores que dominan la primera parte de la novela nuestro narrador se sirve de unidades semánticas provistas de semas claramente negativos encontramos justamente lo contrario en la descripción de los paisajes exteriores de la segunda mitad de *Espejismos*. Comparemos dos fragmentos:

Y la mujer se quedó completamente sola, sumida en un absoluto silencio, en un aire de extraño color anaranjado y en un olor inconcreto, mezcla de éteres y desinfectantes, de encerado reciente, de emanaciones culinarias muy leves, como filtradas desde lejano origen, y del escaso perfume de los claveles y gladiolos fresquísimos distribuidos en algunos muebles y que daban la única nota de autenticidad y de vida real en aquel lugar tan artificioso. (p. 105)

Todo el conjunto es iluminado, vivaz y desigualmente, por oleadas de luz blanca, azulada, amarilla, verde, roja, violeta, surgiendo de fantásticos escaparates o cayendo desde arriba, desde múltiples anuncios que destellan, rutilan, vibran, se deslizan, como enormes luciérnagas prendidas en los altísimos setos de las fachadas confinantes. (p. 158)

La diferencia salta a la vista, frente a ese “extraño color anaranjado y de un olor inconcreto” (p. 105) encontramos el destello multicolor “de luz blanca, azulada, amarilla, verde, roja, violeta” (p. 158). El contrapuesto enfoque de la realidad vital que rodea a los personajes está perfectamente reflejado en el espacio recreado por el narrador a través de los ojos de Adela y de Pedro.

2.5.4. El espacio del exilio de *Medea*

La acción principal de *Medea* se desarrolla fundamentalmente en los espacios cerrados de tres habitaciones de hotel distintas, emplazadas en una ciudad iberoamericana de la que no se especifica el nombre en ningún momento:

En el mismo día, con pocas horas de intervalo, llegaron al mismo hotel, viejo y modesto, del suburbio más humilde de una ciudad americana, dos viajeras solitarias y con escaso equipaje. (p. 191)

Pero lo que sí conocemos rápidamente es que la ciudad en la que se sitúa la acción es una de las que acogió a los protagonistas en su exilio de España tras la guerra civil. Este dato que, a priori, parece baladí no es tal porque es precisamente este exilio y el lugar³²⁵ donde éste acaece lo que marca las experiencias vitales³²⁶ de Miguel Dargelos y Daniela Valle.

Por la estructura de la novela, organizada en cinco capítulos que se corresponden con los cinco actos de la tragedia clásica que recrea, vamos a analizar el espacio que sirve de escenario a cada uno de los capítulos.

Medea comienza con el encuentro de Daniela y Misia Alba en un sórdido hotel de una ciudad americana sin nombre, como ya hemos visto. El narrador nos da muy pocos datos de la habitación donde se han citado las dos mujeres pero sí los suficientes para dar a entender al lector la necesidad de la famosa actriz de pasar desapercibida y alojarse en un hotel de tercera:

³²⁵ “-Fue catorce años atrás, exactamente en la primavera del 41, cuando llegaron a mi país. Venían todos del otro lado del mar, de la Europa *en débâcle*, en busca del vellocino de la paz, máspreciado para el hombre moderno que el que buscaron los argonautas. *N'est-ce pas?* Yo, presidenta del Comité de Ayuda pro Refugiados, me apuré en ir a recibirlos al mismo puerto.” (p. 194).

³²⁶ El país que acogió a los protagonistas a su salida de España no fue el único en el que tuvieron que refugiarse durante el exilio. Un problema de tipo político los hizo huir de nuevo, errantes, de un lugar a otro por culpa del afán de Miguel de inmiscuirse plenamente en los movimientos políticos de todo país a donde llegaba: “Y durante todos estos años, mientras él seguía siendo un oscuro agitador político, un conspirador errabundo, arrojado de un país a otro, tú, por tus méritos exclusivos, por tu belleza y tu arte, muy luego alcanzaste renombre y fama. En todo el continente es mucho más conocida y admirada la *star* Ella Valley que Miguel Dargelos, por muy líder popular que sea. ¡El arte brilla y cunde más que la política!” (pp. 205-206).

Desde el año 1941 en que Miguel y Daniela llegaron al país de Misia Alba permanecieron nómadas hasta 1950 en que el protagonista consiguió asentarse definitivamente: “Llevaba cinco años en este país medio salvaje y encantador, que conservaba casi todo el candor de la primitiva raza india.” (p. 227).

Estaban en una habitación de hotel de tercer orden, donde todo, muebles, tapizado y cortinajes, le parecía vulgar, gastado y polvoriento. Por la ventana abierta entraban emanaciones de fritangas en aceite de soja y música de pianola mecánica, de barrio obrero. (p. 192)

Los semas predominantes en el discurso descriptivo están cargados de negatividad y sordidez. Esta elección no es gratuita si atendemos a las razones del encuentro entre las dos mujeres. Daniela ha sido abandonada por Miguel y tiene la intención de casarse con una jovencita. La actriz no desea ser descubierta y por ello elige un escenario antagónico a su situación económica pero completamente acorde con su estado anímico. No encontramos, en este primer capítulo, una Daniela radiante y triunfadora, de renombre internacional, sino una mujer desolada, desesperada y abandonada física y moralmente.

El escenario que nos pinta el narrador en el segundo movimiento de la novela es completamente diferente: el despacho privado de Miguel Dargelos:

Miguel Dargelos tenía un pequeño despacho privado, casi secreto, especie de laboratorio y centro coordinador de sus numerosas actividades públicas, que se manifestaban dispersas en los despachos correspondientes a sus diversos cargos. [...] Por eso, cada mañana se refugiaba un par de horas en un apropiado departamento interior de dos piezas, incrustado en un gran edificio céntrico que apilaba varios centenares de albergues análogos, donde funcionaban múltiples oficinillas de negocietes menores [...] en fin, las mil y una manifestaciones precarias, solapadas y equívocas del moderno *modus vivendi* que se aglomeran en ciertas construcciones modernas hechas ex profeso, como celdillas idénticas y numeradas del mismo panel de acero y cemento, donde las respectivas actividades son absolutamente independientes, ignoradas, comunicables, ni siquiera por el menor ruido, gracias a ingenioso sistema de tabiques aislantes; donde iluminación, ventilación, calefacción y refrigeración son artificiales e indirectas y las funciones vitales se cumplen como en sepulcros absurdamente confortables. (p. 225)

Aquí tiene lugar la segunda gran conversación de la novela: la de Miguel Dargelos y Misia Alba. Estamos de nuevo ante un recinto cerrado pero dotado de otros semas diferentes a los que encontrábamos en la habitación de hotel donde se hallaban las dos mujeres. Los tintes negativos no han sido sustituidos por otros positivos pero sí por otros más neutros, más asépticos, como corresponde a un despacho de trabajo pero donde observamos que el moderno Jasón se siente protegido:

Pero este refugio suyo lo tenía por desconocido y, en cierto modo, sagrado, y le molestó la inesperada intrusión, como el chiquillo que, jugando al escondite, cree haber dado con uno insospechado, y se ve descubierto prontamente. (p. 230)

Pocos datos más nos da el narrador sobre el espacio en que se produce la conversación entre el político y la poetisa –igual que en el caso del capítulo anterior- lo que hace que el lector se abstraiga del escenario, apenas esbozado, para centrarse en la trascendencia de las palabras pronunciadas por los personajes.

El capítulo tercero, que servía de puente argumental entre el planteamiento del conflicto narrativo y el desenlace del mismo, y donde se nos informa retrospectivamente del primer encuentro entre Miguel y Daniela, nos sitúa espacialmente en un escenario bien distinto del de los dos capítulos anteriores y el de los dos siguientes. Por primera vez estamos al aire libre. De hecho, la descripción del espacio natural por el que el político caminaba buscando refugio es utilizada por el narrador como mecanismo para introducir la rememoración analéptica del protagonista:

Así, Miguel Dargelos no caminaba ahora en un mediodía tropical, por un paisaje urbano de América, sino en un delicioso atardecer de la primavera española, por un valle del Ebro³²⁷ con melocotoneros en flor y regatos frescos por los ramblizos, mandando y guiando casi al azar un grupo de hombres extenuados, asustados y furiosos por la derrota... (p. 247)

³²⁷ Es la primera vez que aparece una localización geográfica concreta.

Resulta chocante comprobar cómo, frente a los ambientes opresivos y casi sórdidos de los dos capítulos precedentes donde descubrimos la situación de ruptura en que se encuentra la pareja, el capítulo tercero está lleno de paisajes agradables y cálidos³²⁸, coincidiendo con el encuentro y enamoramiento de la pareja protagonista. Es más, Miguel Dargelos se sentirá en este espacio a salvo, como si nada pudiera pasarle, y es que la presencia de Daniela a su lado será su escudo de ahora en adelante: el lugar donde encuentra a la actriz es trasunto de la propia muchacha que se convertirá en su gran protectora:

Era noche cerrada, llena de estrellas, y hacía fresco, pero ya se barruntaba la inminente eclosión de la primavera en los frecuentes ramalazos tibios y, sobre todo, en la fragancia amargosa y enervante de los melocotoneros. Se alejó un poco de las edificaciones de la masía –la casona señorial, grande, baja y cuadrada, la más pequeña de los colonos, las cuadras y cobertizos inmediatos- y se puso a atisbar la oscuridad impenetrable y a prestar oído atento al silencio absoluto. Nada: el agobiante fragor de tanques y aviones, el silbido escalofriante de las balas, el seco estallido de los morteros, el castañeteo de las ametralladoras que parecía hacer la misma Muerte con los dientes, ¿dónde estaban...? El frente parecía a mil leguas, o mejor dicho, inexistente. El pánico animal de pocas horas antes, un mero sueño malo... (p. 251)

Los dos últimos capítulos se vuelven a situar en dos estancias cerradas: dos habitaciones de hotel. En la primera Daniela aguarda la llegada de Miguel³²⁹, “gris y polvorienta habitación opresiva y calurosa” (p. 267), mientras observa el paisaje que se abre ante ella a través de la ventana. Obsérvese cómo el narrador moraliza la descripción combinando las percepciones sensoriales con las sensaciones emocionales de la nueva Medea:

³²⁸ “Llevaban una existencia fortuita, provisional y errabunda, por playas de luz radiante y mar tibio casi inmóvil, con cierto olor cenagoso; por restaurantes enfilados sobre arena gruesa y negruzca, [...] por bares pululantes de *emboscados* vestidos de cazadora [...] por alcobas de hoteles *controlados*.” (p. 263).

³²⁹ Miguel, a su entrada en la habitación del hotel donde lo esperaba Daniela, “lo hacía con turbación y recelo, como en un lugar ingratamente íntimo y coactivo. Al mismo tiempo, la pobreza y vulgaridad de éste le pareció buscado efecto para acumular pesadumbre en su conciencia: hubiera sido mejor elegir un escenario neutro, incluso público, para la dramática representación que iba a producirse.” (pp. 271-272).

Varias veces, con repentina sensación de asfixia, tuvo que correr a la ventana, y permanecer unos minutos apoyada en ella, asomando casi todo el cuerpo fuera, en inútil búsqueda de un aire menos cálido y pegajoso que aquél, constantemente húmedo y denso, de la ciudad aplastada en la llanura baja, inmersa en el vaho del lento río tropical. La calle arrabalera, transitada apenas por algún vendedor ambulante de color o por los obreros de paso hacia las próximas factorías, se prolongaba hacia el poniente, en declive hasta el invisible río. Y, a causa del brusco desnivel de éste, daba la sensación de salir directamente al campo, que se veía más elevado, a la vez lejano y extrañamente nítido, como contemplado por un catalejo: resultaba apaciguante y enternecedor, desde el sórdido fondo ciudadano, ver que existía allí, casi al alcance de la mano, una libre tierra, verde y ocre, unas masas de árboles frondosos, un fondo alto y traslúcido de cielo. (p. 268)

Frente a expresiones como “se veía” o “se prolongaba” encontramos otras como “daba la sensación” o “resultaba apaciguante y enternecedor”.

El último espacio que se recrea en *Medea* es el de la habitación nupcial donde Miguel y la muchacha han pasado su primera noche de matrimonio. Así nos la pinta el narrador utilizando el punto de vista de la recién casada:

Recorrió la estancia con mirada diferente a la de todos los anteriores despertares de su vida: estaba en una suntuosa habitación de hotel de lujo, en que muebles y tapizados combinaban sus líneas y sus colores con una sabia armonía invitadora a la voluptuosidad y a la molicie; estaba sumergida en una penumbra rosácea, rayada de oro por las finas líneas paralelas de la persiana baja, tamizadas a su vez por el doble estor de tejido casi gaseoso, como un vapor caritativo que se interponía entre la luz y su cuerpo, defendiéndolo aún, protegiéndolo aún, retardando aún la consciencia de su tránsito a la plena condición femenina... esta luz tenue, aurirrosada, con vibraciones verdosa, aunque sedante y benévola, terminó por parecer a la desposada indigna de ella, superflua ya. (p. 288)

Tras el idílico despertar y la recepción de los regalos, la muchacha abre el paquete “envenenado” que le ha enviado Daniela como presente de bodas y donde se relata con todo lujo de detalles la historia de amor vivida entre Miguel y ella. En este resumen, la novia encuentra los múltiples lugares por los que la pareja había pasado a lo largo de su peregrinar:

Sobre las fotografías había fechas orientadoras: «Valencia, 1938...» «Marsella, 1941...» «Mar de Plata, 1943...» «Bahía, 1945...» «Panamá, 1947...» «Hollywood, 1948...» Florida, París, Roma, Venecia... ¡Itinerario clásico de las lunas de miel que se iba cerrando para la suya...! (p. 299)

El último escenario que nos pinta el narrador y que cierra la tercera novela de la trilogía es el lecho nupcial invadido de todos los documentos terroríficos que Daniela le había enviado a la recién casada, convirtiendo este espacio privilegiado de ensueño en una tumba donde reposará el amor difunto recién nacido de Miguel y su joven esposa:

Y corrió hacia el lecho, con alegre satisfacción, con renovado deseo impaciente. De pronto, se detuvo horrorizado. Y apenas se inclinó sobre aquel maremagnum que cubría a la muchacha, su movimiento quedó suspenso en el aire. [...]

Pero era ella la que permanecía inmóvil, rígida, yerta. Y aunque él estuvo infinito tiempo besándola toda entera, de pies a cabeza, era a sabiendas de que también besaba un amor muerto, asesinado apenas al nacer. (pp. 302-303)

2.6. EL TIEMPO NARRATIVO

El tiempo, en la novela, plantea problemas de delimitación definidora desde el punto de vista teórico. Por tanto, comenzaremos por definirlo, para lo cual partiremos de la interesante tipología que propuso Benveniste³³⁰ en 1974.

Como primer tipo y fundamento del resto de las concepciones del tiempo el estudioso francés propuso el *tiempo físico* que no es otra cosa que el tiempo de la experiencia, aquel que el hombre aprehende como consecuencia de su observación de la naturaleza. Sobre éste se asienta el segundo tipo que es el *tiempo crónico* y del que nos servimos para organizar la existencia en torno a unas divisiones convencionales (el calendario, el reloj) y bien fijadas del *tiempo físico*.

Más interesante, desde el punto de vista narrativo, es el tercer tipo que propone Benveniste: el *tiempo psicológico*. Esta concepción se asienta sobre la creencia de que la medida del tiempo reside en la conciencia, ya que la vivencia de éste varía de un individuo a otro en función de su estado anímico o de la huella que determinados actos suyos o ajenos hayan dejado en su conciencia. El *tiempo psicológico* o tiempo de la conciencia –que ya había sido planteado por Plotino y desarrollado por San Agustín–, fue una de las preocupaciones filosóficas de Henri Bergson, Edmund Husserl y Martin Heidegger. Y es que, como manifiesta Garrido Domínguez:

En el ámbito de la filosofía se aprecian desde los tiempos antiguos continuos esfuerzos por formalizar una realidad con hondas raíces antropológicas: [...] las vivencias individuales desbordan holgadamente los límites del tiempo convencional. [...] Cada individuo *vive y organiza* el tiempo de un modo enteramente peculiar –como pasa permanentemente en el universo del arte y, en especial, de la literatura. No tomar este hecho en consideración es condenarse a no encontrar una explicación satisfactoria para muchas de las anomalías que se observan en el marco del relato.³³¹

³³⁰ BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, pp. 70-81.

³³¹ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 160.

El cuarto tipo de tiempo diferenciado por Benveniste es el *tiempo lingüístico*, de vital importancia para el estudio del relato. Desde su punto de vista, puesto que esta modalidad de tiempo se vincula al discurso, el elemento que regula su uso es el enunciador. El *tiempo lingüístico* se hace presente en cada acto comunicativo y, por tanto, se integra dentro del relato al igual que el *tiempo crónico* y el *psicológico*. Pero la auténtica imagen del tiempo creada por la ficción de la literatura es el quinto tipo señalado por Benveniste: el *tiempo figurado*. Genette³³² y Barthes³³³ subrayan que el *tiempo figurado* es un pseudo-tiempo en tanto que está hecho a la medida del universo narrativo que organiza temporalmente.

De todo lo dicho se puede concluir que:

En cada época y dentro de cada corriente estética se observa una manera peculiar de *sentir y organizar* el tiempo. En su interior caben, como se ha dicho, todos los demás tiempos por exigencias, en primer término, del criterio de verosimilitud; respecto de ellos el tiempo figurado funciona como un principio constructivo o aglutinador. De él depende, en última instancia, el papel y el sentido que adquieren en el marco de la estructura literaria. Así se explica que el tiempo narrativo se justifique en último término a la luz del concepto de ficción, esto es, a la luz de la lógica que rige el universo creado por el autor.³³⁴

Como en el caso de otros conceptos funcionales que han sido analizados con anterioridad, el tiempo no podía escapar a la distinción tradicional, ya presente en Aristóteles, de historia y discurso. Efectivamente a la hora de considerar este elemento narrativo hemos de diferenciar entre el tiempo de la historia y el del discurso. De los formalistas rusos fue Tomachevski³³⁵ quien, junto con otros como Tinianov, diferencia entre el material de la fábula y su estructuración dentro de la trama con su correspondiente ordenamiento temporal.

³³² GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 90.

³³³ BARTHES, Roland, «Análisis estructural del relato», *cap. cit.*, pp. 23-24.

³³⁴ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 162

³³⁵ TOMACHEVSKI, Boris, *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982, pp. 182-194.

Los narratólogos franceses, al estudiar el tiempo, parten de la teoría de la enunciación de Benveniste³³⁶ y de la distinción de Günther Müller³³⁷ entre el “tiempo narrante” y el “tiempo narrado”, y realizan las siguientes aportaciones: Todorov en *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje* separa el *tiempo del relato*, que es el de los personajes, el *tiempo de la escritura*, que es el de la enunciación, y el *tiempo de la lectura*. Por su lado, tanto Genette en, *Figuras III*, como Ricoeur en, *Tiempo y narración*, insisten en la división triádica.

Lo cierto es que, como manifiesta Garrido Domínguez, la teoría de la enunciación no sólo facilita la distinción entre los tiempos del enunciador y del enunciado sino que aporta otras consideraciones de gran utilidad para el estudio del tiempo en el relato³³⁸.

Para nuestro análisis del tiempo en la novela de Elena Soriano vamos a tomar en consideración las aportaciones teóricas de Genette y de Ricoeur por resultar la primera no sólo muy completa sino también de gran operatividad y la segunda por venir a completar aspectos que el narratólogo de *Figuras III* no había tenido en cuenta por su excesivo ceñimiento al plano formal del relato.

La propuesta teórica de Genette diferencia tres dimensiones temporales partiendo de la dicotomía historia/discurso. Estas tres dimensiones son: *orden*, *duración* y *frecuencia*. Estudiar el orden temporal de un relato para Genette es:

Confrontar el orden de disposición de los acontecimientos o segmentos temporales en el discurso narrativo con el orden de sucesión de esos mismos acontecimientos o segmentos temporales en la historia, en la medida en que va explícitamente indicado por el propio relato o se puede inferir de tal o cual indicio indirecto.³³⁹

Toda alteración del orden cronológico de los acontecimientos de la historia por causa del discurso es denominado por Genette *anacronía*³⁴⁰. En este concepto están

³³⁶ Vid. BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, pp. 82-91.

³³⁷ MÜLLER, Günther, *Morphologische Poetik*, Tubinga, Max Niemeyer, 1968.

³³⁸ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 165.

³³⁹ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 91.

³⁴⁰ “Diferentes formas de discordancia entre el orden de la historia y el del relato.” Id., p. 92.

implicados otros dos de capital importancia: el *alcance* de la anacronía y la *amplitud* de la misma³⁴¹. El primero se refiere a la distancia temporal que media entre el momento actual de la historia y el punto al que se desplaza la anacronía. La *amplitud* la podemos definir sencillamente como el segmento temporal que cubre la anacronía.

Las anacronías se manifiestan bajo dos formas básicas: *analepsis*³⁴² o retrospecciones temporales y *prolepsis*³⁴³ o anticipaciones temporales, siendo las primeras mucho más frecuentes que las segundas en la historia del relato. Pero aún avanza más Genette y establece una pormenorizada clasificación de los diferentes tipos de analepsis y prolepsis que podemos encontrar en una narración. Vamos a reproducir las posibilidades que ofrece el primer tipo de anacronía porque éstas son idénticas aunque orientada hacia el futuro en lugar de hacia el pasado:

³⁴¹ “Una anacronía puede orientarse, hacia el pasado o el porvenir, más o menos lejos del momento “presente” [...]: llamaremos *alcance* de la anacronía a esa distancia temporal. También puede abarcar, a su vez, una duración de la historia más o menos larga: es lo que llamaremos su *amplitud*.” GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, p. 103.

³⁴² “Toda evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos.” *Id.*, p. 95.

³⁴³ “Toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior al punto de la historia donde nos encontramos.” *Íbid.*, p. 95.

| | | | |
|-----------|-------------------------|------------------|-------------|
| | | Parciales | |
| | EXTERNAS ³⁴⁴ | | |
| | | Completas | |
| | | | Completivas |
| | | Homodiegéticas | Repetitivas |
| ANALEPSIS | INTERNAS ³⁴⁵ | | Iterativas |
| | | Heterodiegéticas | |

MIXTAS

Esta clasificación de Genette no está exenta de críticas y matizaciones como las hechas, por ejemplo, por Bal en *Teoría de la narratividad*. Y es que, efectivamente, muchos textos presentan serias dificultades para aislar fragmentos temporales, lo que conduce al fenómeno señalado por Genette de la *acronía*, es decir, acontecimientos que no parecen tener fecha ni duración y que el crítico ejemplifica con Proust.

La segunda dimensión diferenciada es la de la *duración*. Ésta remite directamente a la manera de modalizar el tiempo narrativo, en otras palabras, remite a los procedimientos de los que el narrador se sirve para acelerar o enlentecer el modo de contar la historia. Lo primero que se aclara y que constituye el punto de partida de la teoría de la *duración* de Genette es la falta de correspondencia entre la duración de la historia y la duración del discurso. A esta falta de concordancia se la denomina

³⁴⁴ “Podemos calificar de *externa* aquella analepsis cuya amplitud total se mantenga en el exterior del relato primero.” Id., p. 104-105. Divide Genette este tipo de analepsis, según su *amplitud*, en parciales y totales. Las primeras rellenan un hueco informativo pero no conectan con el relato principal, las segundas sí lo hacen.

³⁴⁵ La analepsis interna presentan un *alcance* dentro del relato primero, en tanto que la mixta aun comenzando en un momento anterior a la narración principal, presentan una *amplitud* que finaliza dentro de ésta.

Como en el caso anterior, Genette divide la analepsis interna en dos tipos *heterodiegéticas* –que presentan un tema diferente al del relato base- y *homodiegéticas* –con el mismo contenido que la narración primera-. Éstas últimas, a su vez, se dividen en tres tipos: completivas –que rellenan el hueco de una elipsis informativa-, repetitivas e iterativas.

*anisocronía*³⁴⁶ y puede presentar cuatro formas: *elipsis*, *pausa descriptiva*, *escena* y *sumario*³⁴⁷.

La *elipsis* supone el silenciamiento de ciertos aspectos de la historia que al narrador no le interesa poner de manifiesto y que puede ser determinada –si se indica la duración de la elipsis- o indeterminada –si no se indica-. Genette diferencia tres tipos de elipsis desde el punto de vista formal: *explícitas* “que funciona ora mediante la indicación (determinada o no) del lapso de tiempo que eliden, lo que las asimila a sumarios muy rápidos” (p. 161), *implícitas*, “aquellas cuya propia presencia no aparece declarada en el texto y que el lector sólo puede inferir de alguna laguna cronológica o soluciones de continuidad narrativa” (p. 162) e *hipotéticas* “imposible de localizar y a veces de situar siquiera en lugar alguno y revelada a posteriori por una analepsis” (p. 163).

El *sumario* desempeña la misma función en el ritmo narrativo del relato que la *elipsis*, es decir, la aceleración del mismo, pero en esta ocasión los acontecimientos sí pasan por el texto aunque de forma resumida. La información de un fragmento de la historia se condensa extraordinariamente haciendo que la acción evolucione mucho en muy pocas líneas.

La *escena* se puede calificar como el fenómeno opuesto al sumario en tanto que persigue la plasmación discursiva de lo que ocurre en la historia paso a paso y, fundamentalmente, a través del diálogo. De este modo, aunque su función va unida a la del diálogo, la mayoría de los autores se sirven de la *escena* para introducir información.

En la otra orilla de la *elipsis* se encuentra la *pausa descriptiva* y es el procedimiento por excelencia para enlentecer el ritmo del relato. Este recurso rompe el contenido diegético del contexto e introduce otra modalidad discursiva que es la de la descripción y que puede ocasionar un parón en la historia de varias páginas.

La *frecuencia* es la tercera dimensión distinguida por Genette para el estudio del tiempo narrativo. Partiendo de la relación entre historia y discurso, esta dimensión atiende al número de veces que un acontecimiento de la historia es relatado en el discurso. A partir de esto se pueden establecer cuatro formas de *frecuencia*: *relato singulativo* –se cuenta una vez lo que ocurre una vez-, *relato anafórico* –se cuenta n

³⁴⁶ Al respecto de ésta escribe Genette: “Un relato puede prescindir de anacronías, pero no puede existir sin *anisocronías* o, si se prefiere, sin efectos de ritmo.” Gérard Genette, *Figuras III, op. cit.*, p. 146.

³⁴⁷ Tanto la “escena” como el “sumario” ya habían sido tipificados por otros críticos como Lubbock en *The Craft...*, *op. cit.*

veces lo que ocurre n veces-, *relato repetitivo* –se cuenta n veces lo que ocurre una vez- y *relato iterativo* –se cuenta una vez lo que ha ocurrido n veces-.

Habíamos anunciado que en nuestro estudio del tiempo no sólo íbamos a tener en cuenta el enfoque netamente formal de Genette sino que también íbamos a considerar la importante aportación que supuso la obra de Ricoeur *Tiempo y narración* en tanto que abogaba por un estudio del tiempo que fuera más allá de la relación entre historia y discurso.

Procedente del campo de la filosofía, Ricoeur considera que es imprescindible rescatar la relación entre el tiempo literario y el tiempo existencial necesario para su interpretación. Así lo expresa:

¿No es necesario, finalmente, invertir este cambio y considerar el estudio formal de las técnicas narrativas que muestran el tiempo como pervertido como un rodeo con vistas a recuperar una inteligencia más aguda de la experiencia del tiempo *perdido* y *recobrado*?³⁴⁸

Para Ricoeur todo relato transmite una vivencia ficticia del tiempo y esto incide directamente en el receptor que es capaz de percibir la experiencia literaria del mismo. Éste es precisamente el punto de encuentro entre el emisor del texto y el receptor del mismo, la vivencia real del tiempo que el emisor modaliza artísticamente en su discurso y el receptor actualiza partiendo de su propia experiencia. El problema para Ricoeur del esquema genetteano es que éste no tiene en cuenta la *vivencia* de la temporalidad y esto es fundamental para llegar a comprender completamente el significado de cualquier narración:

La distinción entre la enunciación y el enunciado, dentro del relato ha proporcionado [...] un marco apropiado para el estudio de los juegos con el tiempo, suscitados por el desdoblamiento, paralelo a esta distinción, entre tiempo empleado en narrar y tiempo de las cosas narradas. El análisis de esta estructura temporal de carácter reflexivo ha puesto de manifiesto la necesidad de dar como *finalidad* a estos

³⁴⁸ RICOEUR, Paul, *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987, p. 156.

juegos con el tiempo la tarea de articular una *experiencia* del tiempo que sería el reto de estos juegos. Así abrimos el campo a un análisis que hace confinar los problemas de configuración narrativa con los de refiguración del tiempo por la narración.³⁴⁹

A pesar de las importantes críticas que Ricoeur hace no sólo a Genette sino a los narratólogos en general en sus estudios sobre el tiempo, nosotros creemos con Garrido Domínguez que es perfectamente posible compatibilizar ambas posturas. Esto parece claro si tenemos en cuenta que la teoría de Ricoeur supone un paso más allá para el estudio del tiempo sobre los que ya habían dado los teóricos estructuralistas. La posibilidad de reconciliación aparece así manifestada por Garrido Domínguez:

Encontrando el sentido del texto y de las técnicas no sólo desde los movimientos, corrientes o escuelas que las patrocinan sino, sobre todo, a partir de ese sentido interno del tiempo, que es peculiar de cada escritor. Así se conjugarían lo objetivo y lo subjetivo, lo común y lo específico. Es una manera, por lo demás, de romper el enclaustramiento del texto a través de su conexión con la subjetividad que lo ha producido.³⁵⁰

2.6.1. El tratamiento del tiempo en *Caza menor*.

Como habíamos anunciado en la introducción teórica al estudio del tiempo en la narrativa de Elena Soriano, vamos a comenzar analizando la estructura temporal de *Caza menor* siguiendo el esquema de Genette de la triple dimensión del tiempo: orden, duración y frecuencia.

En relación al orden, la primera novela de nuestra autora apenas si altera el orden cronológico de la historia por causa del discurso a excepción de alguna analepsis

³⁴⁹ RICOEUR, Paul, *op. cit.*, p. 179.

³⁵⁰ GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *op. cit.*, p. 205.

explicativa del pasado de algún personaje, por ejemplo, el “Francho”³⁵¹. Dicho esto, hemos de especificar que la historia narrada por la novela se extiende desde el otoño de 1929 hasta la misma estación aproximadamente de 1936, pocos meses después de que estallara la guerra civil. Al comienzo del relato se nos dan varios datos del momento cronológico en el que parte la acción: una frase de Flora aludiendo a la estabilización de la meteorología hasta los Santos³⁵², la apertura de la temporada de caza³⁵³ y la convalecencia de don Andrés por culpa de los fríos post-otoñales³⁵⁴ –todo esto nos informa de la época del año-, a esto hemos de añadir la petición de doña Julia de que su marido la llevara a la feria iberoamericana celebrada en Sevilla en el año 1929:

¡Ay, Andrés! ¿Has visto el periódico? ¡Qué fotografías de la Exposición de Sevilla! Los reyes, las infantas, los jardines... Supongo que me llevarás. Y también a la de Barcelona que la van a inaugurar en seguida. (pp. 98-99)

El fin de la novela hemos dicho que se sitúa poco después del estallido de la guerra civil: la referencia la encontramos expresa durante el ocultamiento de Andrés en las montañas por causa de la toma de la Casa Nueva por parte de los milicianos. El perro que lo acompañaba había muerto durante su delirio y antes de abandonar la gruta donde se ocultaba decide enterrarlo colocando sobre la sepultura una lápida donde escribió: “Lince, 1936” (p. 443).

³⁵¹ “El “Francho” tenía otro mote: “Matasuegras”, que jamás era pronunciado en su cara, porque había nacido de un hecho real y trágico: había matado, en efecto, a su suegra, mucho años atrás. Por entonces era un labriego feliz, recién casado, honorable y trabajador. Pero un día, su mujer acudió a él muy acalorada, diciéndole que su propia madre, en el furor de una riña, acababa de jurarle, los dedos en cruz, que testaría favoreciendo a otra hija. [...] el “Francho” no se libró de ocho años de cárcel. [...]

Si el hombre hace su fama, la fama haría al hombre: éste se dedicó públicamente a la caza furtiva, y no se hacía atrás para empresas mayores. La misma guardia civil evitaba tener tropiezos con él. Por lo demás, sus modales habituales eran de una humildad torva, nada tranquilizadora...” (pp. 188-189).

³⁵² “¿Qué tal está el día?

-Buenísimo, señora. Ya se asentó el tiempo hasta los Santos, por lo menos.” (p. 66).

³⁵³ “Entonces comenzaba el buen tiempo para la caza. La temporada se abría con algarazas en la fecha de alzar la veda legal, y durante varios meses, se organizaban en el coto frecuentes ojeos.” (p. 86).

³⁵⁴ “El frío se presentó de pronto, en un día, tras la consabida bonanza otoñal. Desde por la mañana, bajo un cielo despejado y profundo, comenzó a soplar el helado cierzo de la paramera, saltando a lomos de las dos montañas «Mellizas».” (p. 106).

No son éstas las únicas referencias cronológicas que encontramos a lo largo de la novela. Sabemos, por ejemplo, que Emilio y Ana se casaron en la primavera de 1930³⁵⁵ y que Ana muere poco después de la misa por el alma de don Andrés un año después de su muerte. Todo esto nos hace concluir en que el ritmo de la novela es lento durante prácticamente las tres cuartas partes de ésta, coincidiendo con la estancia de Ana en la Casa Nueva, y que éste se vuelve extraordinariamente rápido desde la muerte de la protagonista hasta el estallido de la guerra y, por lo tanto, final del relato. Veamos esos cambios de ritmo.

Los cambios de ritmo narrativo atañen a lo que Genette denominó la duración del tiempo narrativo. Como era de suponer, en *Caza menor* el ritmo de la historia no se adecua al ritmo del discurso, y esas *anisocronías* son las que vamos a estudiar a continuación.

Desde el inicio de la novela hasta el capítulo VII inclusive –donde se relata el entierro de don Andrés– el texto está compuesto casi exclusivamente por escenas y pausas descriptivo-reflexivas. El narrador se detiene en la presentación de personajes y de la vida en la Casa Nueva y el tiempo cronológico que transcurre en estos capítulos es apenas de unos pocos días donde se produce la breve enfermedad y muerte de don Andrés. En este sentido es muy significativo el capítulo II que se dedica íntegramente a una escena entre Josefa y doña Julia donde se habla de las posibles relaciones de Emilio con una muchacha de Majareño. El diálogo, pues, domina este fragmento:

-¡Ya se lo decía yo! –agregó Josefa, en tono triunfal-. Desde la fiesta de agosto, va a Majareño todos los domingos. Y también se escapa muchos días de trabajo...

De pronto, doña Julia sonrió y adoptó una expresión impávida. Tenía la envidiable condición de acoger todas las nuevas desagradables tergiversándolas en el acto o interpretándolas a favor de sus deseos: [...]

-¡Eso es que anda tras alguna pastora de por allí!

-¡Quiá! No lo crea, señora. Esta misma mañana, uno de los peones, que es de allí, me ha cantado bien la lección. ¡Pero si en aquel lugar nadie habla de otra cosa!

³⁵⁵ “Se celebró el matrimonio en mayo, aunque en el pueblo de la novia existía la superstición de que casarse en el mes de los solteros traía mala suerte. Por el luto del novio, no hubo más invitado que los familiares íntimos, y se suprimió el tradicional bailoteo.” (p. 150).

-No puede ir en serio, mujer –insistió la señora con placidez.

-¡Anda! ¿Y cómo ha de ir? –replicó la otra, ladeando un poco el perfil en irónica actitud-. Ésta no es como la del molino. Es una muchacha de las principales. Dicen que sus padres la tienen atada corto y muy bien criada, a la antigua. ¡Ahí no valen pasatiempos! (p. 68)

Son muy variadas las escenas dialogadas³⁵⁶ que podríamos traer como ejemplo del ritmo narrativo de estos primeros capítulos, pero, en lugar de ello, consideramos más oportuno escoger un fragmento de pausa descriptivo-reflexiva que contribuirá a fomentar la marcha lenta del inicio de la novela. Recordemos cómo don Andrés se complacía en la contemplación de su obra, el negocio maderero. El narrador no ahorra lugar para dar muestra pormenorizada de esta contemplación:

Luego se dedicó a recorrer con placentera minuciosidad los almacenes, que eran sólo aireados barracones de tablas. Le gustaba comprobar la perfecta disposición de las pilas de madera, según sus formas de labra: los postes pequeños, en pirámides; las traviesas y la vigas de construcción, en capas horizontales alternadas, formando paralelepípedos; [...] Siempre estimuló a sus hijos a seguir los trillados senderos; el mayor preparó su ingreso en la Academia Militar; el segundo, naturalmente, estudiaría leyes como su mismo padre, y el más pequeño quedó reservado a Dios. Si todo fracasó, si ellos mismos fallaron, él se consideraba en absoluto irresponsable... (pp. 79-82)

La breve convalecencia de don Andrés y su pronta muerte se narra pormenorizadamente en casi dos capítulos –el VI y el VII-, y tras ellos, encontramos un capítulo a modo de resumen donde se nos informa del reparto de la herencia paterna, de las actitudes de los hermanos ante la muerte del padre, del anuncio de matrimonio de Emilio y de la reacción de la familia. Podríamos hablar perfectamente de capítulo sumario donde se resume lo transcurrido en apenas dos meses:

³⁵⁶ Así, por ejemplo, el capítulo V está dedicado a reproducir una escena nocturna en la Casa Nueva entre los miembros de la familia y los criados.

En efecto, todo siguió igual en la Casa Nueva, aunque Juan persistiera en decir que se sostenía en falso y que se derrumbaría sin remisión al primer soplo de viento fuerte. Andrés volvió a sus correrías; Emilio a sus árboles; Pascual, a su libérrima regencia. Y doña Julia tornó a hundirse en su existencia muelle, ligeramente nostálgica de los mimos maritales. [...]

Y durante el crudo, interminable invierno serrano, se reanudaron las tertulias ante la gran chimenea, [...]

Sin embargo, al presente, Emilio participaba menos en las peloterías y en los juegos de naipes. Se mostraba cada vez más absorto y taciturno, y durante cada velada vaciaba el porrón sin ningún recato. [...]

Cuando, por fin, Emilio hizo públicas sus relaciones, fue de un modo tan conciso como irrefutable. (pp. 128-136)

Este capítulo resumen nos sirve de puente entre el principio de la novela en tanto presentación de la vida de una familia en la Casa Nueva y la llegada de Ana a ésta. La presencia de la muchacha en la novela ocupa desde el capítulo IX al XXVII y no podemos decir que durante toda esta gran parte del relato el ritmo sea rápido. En ellos, de nuevo abundan las escenas y las pausas descriptivas. Y es que el narrador se complace en la pormenorización de todos los detalles de la vida de la recién casada en la Casa Nueva, y, especialmente, de su relación con los hermanos. Entresacamos una escena dialogada de los dos máximos protagonistas de la novela: Ana y Andrés:

-Escucha, Ana; tengo que decirte algo.

Ella precipitó el paso, sin quererse parar; pero él la cogió por un brazo y la volvió hacia sí. Vio que sus párpados batían como alas prisioneras, y sintió la misma especial y rara ternura que en otras ocasiones le inspirara.

-Escúchame, mujer, no seas ridícula –dijo, y soltó su brazo.

-Tengo que hacer –quiso Ana disculparse, e intentó sonreír y pasar adelante; pero como él de nuevo le cerró el paso con aire resuelto, su voz se hizo implorante, como en apelación suprema: ¡No, no! ¡Te lo suplico, Andrés, déjame! ¡Por favor!

-Pero ¿por qué ese miedo? ¡Qué incomprensibles y qué injustas sois siempre, vosotras!... –su voz galleaba de extrañeza y de

cólera, pero al observar aquel rostro completamente demudado, pensó:
“¡Dios, qué susto tiene! ¡Va a odiarme!” (p. 356)

Esta escena es una de tantas de las que protagoniza Ana: encontramos diálogos entre Ana y Emilio, escenas domésticas donde la muchacha intenta demostrar sus conocimientos para llevar una casa -ocupación para la que la habían educado-, escenas entre Andrés y Pascual que tiene como objeto de conversación a la cuñada de ambos, un curiosa conversación entre la “Rubia” y Ana y otra serie de escenas con abundancia de diálogo que sirven para caracterizar con todo lujo de detalles el ambiente donde se desarrolla la acción.

A este predominio de un ritmo narrativo lento contribuye la frecuente inclusión entre escenas de pausas descriptivo-reflexivas. En la mayoría de las ocasiones se trata de fragmentos dedicados a los propios pensamientos de Ana sobre su vida y sus relaciones en la Casa Nueva, pero no sólo. Un buen ejemplo de estas pausas nos lo ofrece Pascual, en su propia reflexión sobre su cuñada:

Calma, calma... Orden... Orden y calma. No aventurar juicios, no precipitar conclusiones. Ir por parte. Con cuidado... Con el mismo meticuloso cuidado que empleaba para clasificar sus colecciones biológicas, para viviseccionar una *polygala* o un *trametes* [...]

Ana era una muchacha insignificante, sin determinadas cualidades sugestivas para hombres como ellos. Incluso su conversación era parca e insulsa (sólo sabía, eso sí, escuchar maravillosamente). Pero bastaba su sola presencia en el aislado medio campesino, entre otras mujeres totalmente borrosas. La mera emanación de su feminidad resultaba venenosa, estaba enrareciendo el ambiente [...]

A fuerza de repetírselo machaconamente llegó a encontrarlo absurdo también, sin sentido. Tuvo que hacer un esfuerzo para imaginarse a su hermano acostado con Ana en el gran lecho matrimonial y haciéndole el amor... ¿Cómo podría hacerle el amor borracho? Eructaría... Y ella... ¡Puac! (pp. 271-276)

Cinco páginas de reflexión donde la acción se detiene sin mayor problema. A lo largo de estos capítulos, donde hemos dicho que domina la escena y la pausa, encontramos algunos resúmenes temporales que aceleran en alguna medida el ritmo narrativo pero sin precipitarlo. Recordemos como, por ejemplo, la narración de la boda y el viaje de novios de Ana y Emilio se resuelve en apenas unas líneas³⁵⁷, o como se sintetiza perfectamente los primeros días de la vida de la muchacha en la Casa Nueva³⁵⁸. Pero no podemos decir que el resumen y la elipsis, como dos mecanismos de aceleración del ritmo narrativo, predominen durante la estancia de Ana en su hogar matrimonial.

Esto cambia radicalmente tras la muerte de Ana. Si en los primeros veintisiete capítulos de la novela el tiempo transcurrido es de apenas un año, en los ocho últimos se resumen cinco años de vida en la Casa Nueva. Los recursos utilizados por el narrador mayoritariamente para hacer transcurrir el tiempo son el resumen y la elipsis con el objeto de dar visiones generales de la sucesión de acontecimientos sobrevenidos una vez Ana desaparecida. No abundan los detalles, las escenas dialogadas sobre alguna cuestión específica aunque aparece alguna, como la del descubrimiento de doña Julia afectada por una trombosis³⁵⁹ o la del regalo de una radio por parte de Pascual.

Por lo demás el tiempo transcurre rápido a golpe de resúmenes y elipsis. Un ejemplo notable de ello nos lo da un gran salto cronológico que se produce entre el

³⁵⁷ “Se celebró el matrimonio en mayo, aunque en el pueblo de la novia existía la superstición de que casarse en el mes de los solteros traía mala suerte. Por el luto del novio, no hubo más invitados que los familiares íntimos, y se suprimió el tradicional bailoteo. Y después de la ineludible comilona de bodas, la pareja emprendió el viajecito de rigor a la capital. Fue Andrés quien se prestó a llevarlos, en el tilburí, hasta la lejana estación.

Y a su regreso, también era Andrés quien los aguardaba, en el mismo carruaje, parado en el mismo lugar, junto a la valla del tren, sentado en el alto pescante, en idéntica postura que tenía al decirle adiós desde la ventanilla cuando partieron.” (p. 150).

³⁵⁸ “Sin duda era sereno y plácido el deslizar de la vida en la Casa Nueva, aunque en su corriente se advirtieran pequeños remolinos inquietantes, como se ven acá y allá en el curso de un río muy profundo: el trato escaso y áspero entre los hermanos, la irritación contenida, pero constante, de la madre, la actitud irrespetuosa y desafecta de los criados y, sobre todo, la indefinible anarquía en la conducta de todos, como si su convivencia fuese provisional y cada cual aguardase la ocasión oportuna para tirar por su lado. Pero Ana creía haber arribado a un seguro islote de cordialidad, al que estaba segura de atraer, con el tiempo, a todas las personas que la rodeaban.” (p. 309).

³⁵⁹ “-¡Flora! La señora..., ¡qué desgracia, Virgen! ¡Corre, sube, mujer!

Flora se había parado en seco en el descansillo, y, con las manos sobre la tabla del pecho, arriesgaba su sospecha.

-Se ha muerto...

Y sus ojos expresaban inmenso pavor y decidida resistencia a seguir subiendo la escalera. Desde la muerte de Ana, cuyo cuerpo destrozado por la autopsia tuvo que ayudar a amortajar, su versión hacia cualquier cadáver era invencible. Sólo el recuerdo de aquél le ocasionaba frecuentes ataques de histeria.

Pero ahora, Josefa la miró desde arriba con tranquilizadora denegación, murmurando:

-No, es algo peor...” (p. 380).

capítulo XXIX y el XXXII. En apenas treinta páginas se resume el advenimiento de la República pareja a la muerte del “Magro”:

En aquel mismo año hubo en la casa una baja inopinada y trascendente: la del “Magro”. Apenas cumplidas sus aspiraciones y profecías políticas, cuando tenía motivos para que su acre humor evolucionara jubilosamente, le sobrevino un grave contratiempo físico: resultó que su famosa solitaria no era tal, o lo era amén de una úlcera de duodeno que se le manifestó de súbito con un aparatoso vómito de sangre. (p. 397)

La desaparición de doña Julia y el reparto de la herencia entre los hermanos:

La muerte de doña Julia –un tránsito repentino, sentada en su sillón y escuchando su radio de galena- ocasionó un mediano dolor, puesto que media vida era la suya y semimuerte liberadora le sobrevino.

Entonces consideró Pascual llegado el momento de alzar su ansiado vuelo. Y como no esperaba de sus hermanos la menor reacción vital, los convocó de nuevo simplemente para plantearles la cuestión concreta: el reparto de la herencia. (p. 406)

Y las convulsiones políticas del país que desencadenaron el estallido de la guerra civil. Vemos pues cómo, valiéndose de la elipsis implícita, el narrador deja al lector que deduzca los movimientos políticos acaecidos en España en esos momentos³⁶⁰.

Sorprendido y con secreto pánico ante el rumbo repentino de la política nacional, que rebasaba todos sus cálculos, Pascual pensó en la conveniencia de deshacerse de la finca o, al menos, de su explotación directa. (p. 401)

Y también:

³⁶⁰ “Por ejemplo: el tema preferido era el dilema entre monarquía y república. Y la voz cantante solía llevarla el “Magro”, que se declaró de pronto republicano y *hombre de izquierdas*.” (p. 389).

Pascual, sin volver el rostro ni suspender su avío del jumento,
respondió:

-Tengo que irme. Esto es más serio de lo que dice la radio.
Desde ayer no pasa un tren. (p. 415)

Son muy pocos los datos concretos que se nos da pero es perfectamente deducible qué es lo que está ocurriendo. Este ritmo rápido se vuelve a enlentecer al final de la novela con el objetivo de dedicar los últimos capítulos a la narración pormenorizada de la huida y ocultación de Andrés ante la toma de la Casa Nueva por parte de los milicianos y que había ocasionado, entre otros hechos desgraciados, el fusilamiento del Emilio. Tras la escena donde la “Rubia” informa al hermano mayor de los desafortunados acontecimientos acaecidos en su propiedad mientras él, como no, se encontraba de caza, Andrés decide esconderse en “Peña Loba”. Allí permanece los tres últimos capítulos de la novela y que se corresponde con algunas semanas donde tiene que volver a huir, sufre hambre y enfermedad hasta que “un día echó a andar hacia abajo, decididamente, en busca de los hombres” (p. 444).

Aunque la acción se enlentece en los últimos momentos de la narración, no podemos decir que ésta se comporte de la misma manera que durante la presencia de Ana en la Casa Nueva. A qué pueda deberse esto parece claro: el narrador busca destacar la importancia de la muchacha en el relato frente al lugar secundario que ocupa todo lo demás. El *tiempo vivido* durante su presencia se muestra cercano al lector que puede seguir casi paso a paso los movimientos de Ana durante sus primeros y únicos meses de matrimonio. Este ralentecimiento de la acción y su contribución a destacar el protagonismo de la recién casada durante casi la totalidad de la novela contradice la opinión de aquellos pocos críticos que no han sabido interpretar correctamente el extraordinario papel que Ana desempeña en el relato. Gracias al uso de la pausa reflexiva y el diálogo el narrador consigue el encuentro necesario entre la vivencia temporal de los personajes y de los lectores. La rapidez con la que se narran los conflictos políticos en las últimas páginas tiene como consecuencia que el receptor del relato no perciba la vivencia de ese tiempo por los personajes de la misma manera ni tampoco con la misma intensidad.

La tercera dimensión del estudio del tiempo según la teoría de Genette, la frecuencia, requiere poca atención en *Caza menor*: nos encontramos ante un relato singulativo como, por otra, parte, es propio de una novela de corte decimonónico.

2.6.2. Los tiempos narrativos de *La playa de los locos*

El tratamiento del tiempo en la primera novela de la trilogía Mujer y hombre presenta unas características bien diferentes de las que hemos visto en la novela anterior. No estamos en ningún caso ante una narración que presente un orden cronológico de la historia similar al del discurso. El texto está dominado, en lo que a la dimensión del orden temporal de Genette se refiere, por la analepsis constante en tanto que la narradora a la par que nos cuenta un viaje programado con gran esperanza en 1955³⁶¹ nos desgrana el que ya hizo al mismo lugar en 1936 y donde pretende recuperar, diecinueve años más tarde, un pasado amoroso inexistente.

Ambos viajes se realizan en el verano, más concretamente, en el mes de julio de los años anteriormente citados y ambos son relatados respetando el orden cronológico desde la llegada al lugar de vacaciones hasta la marcha. La alteración del orden narrativo se produce por las continuas introducciones de fragmentos analépticos alternados con fragmentos del presente (1955) para conseguir ese objetivo comparativo que persigue la narradora:

Ante todo, he de advertirte que he hecho este viaje en uno de esos arrebatados trances que antes te expliqué, y durante los cuales me comporto como una persona trascordada, sin exacta noción del tiempo ni de los sucesos reales ni de los actos míos y de los demás. Creo que llevo aquí tres días y que durante ellos he debido de proceder de un modo chocante y ridículo para estas gentes. (p. 18)

Ella misma justifica con sus palabras la propia estructura del relato: no tiene conciencia de su vivencia del tiempo y de ahí esos saltos hacia el pasado y el presente constantes que buscan actualizar una historia de amor que nació y murió en 1936.

Que los fragmentos analépticos aparezcan entrecortados por vueltas al presente con fines comparativos no significa que todos ellos no formen una única y gran

³⁶¹ “Llevaba muchos años proyectando esta venida, retardándola con temor y deleite, preparándome para ella minuciosamente. Y al fin estoy aquí.” (p. 14).

analepsis cuyo alcance es de 19 años, como ya hemos dicho, y cuya amplitud es de, apenas, 20 días:

Apenas veinte días fueron nuestros. Pero nosotros no sabíamos que iban a ser tan pocos. (p. 66)

Estamos, siguiendo la clasificación de Genette, ante una analepsis externa y completa en tanto que conecta con el relato principal y parece intercalada en la narración primera y dividida en veintidós fragmentos introducidos entre paréntesis. De todos ellos, los más destacables son los tres más extensos donde la narradora intenta transmitir con el mayor detalle la historia de amor vivida desde su encuentro con el muchacho hasta la marcha de ésta del lugar de vacaciones: el primero de ellos se extiende desde las páginas 44 al 56, el segundo desde la 56 a la 68 y el último desde el 69 a la 91. Pongamos el ejemplo de una de ellas:

(Yo no sé qué pensarías tú de la facilidad con que llegaste hasta mi boca. Apenas hubo preliminares ni rodeos por tu parte ni por la mía. Desde el primer instante ninguno disimulamos la fuerza de nuestra atracción mutua, tan fulminante e irresistible como en las grandes historias de amor. [...])

¡Veía en ti un candoroso Dafnis y no podía ser una Cloe! ¡Qué pena, querido mío! ¡Qué yerro, para ti tal vez aleccionante, para mí, clave del fracaso de toda mi vida...! Mi carga de teorías, de sueños acumulados, durante años de sublimaciones exageradas de mi instinto, era altas murallas, que no acertó a derribar tu juvenil ímpetu...). (pp. 56-68)

Por otra parte estos constantes cortes a los que la narradora somete su rememoración le sirven para poder reflexionar sobre sus propias actuaciones de 1936 e intentar dar, veinte años después, la explicación y justificación que en su momento no encontró. Por ejemplo, tras recordar su férrea resistencia a mantener relaciones sexuales con el muchacho que había conocido, la enunciadora del discurso decide detener la analepsis e introducir una reflexión presente sobre su misma resistencia:

Pero todo esto no lo sabía yo entonces: he necesitado casi veinte años de ensimismamiento y esta hora de lucidez para comprenderlo y, sobre todo, para ser capaz de arrancar ante ti mi último velo y decirte también esto: tú fuiste tan culpable como yo, amor mío. [...] Pero tú, tal vez por demasiado joven, por tu mismo prurito civilizado, por tu escaso trato con mujeres -¿alguna prostituta, alguna criada fácil?-, tampoco sabías aún solicitar y tomar por ti mismo. ¡Y ya, nada es posible! (p. 69)

La confluencia del relato analéptico con la narración primera se produce en la página 91 y bajo la siguiente forma:

Jamás, nadie debe haber abandonado un lugar con la pesadumbre y la vacilación que yo dejé éste: me parecía desertar, perjurar, y sobre todo, tirar definitivamente mi juventud por la borda. Delante de mí, hacia el porvenir, no veía nada concreto ni atrayente para mi cuerpo ni para mi espíritu. Aborrecía ya el mero instinto de conservación que me conducía. Hice todo el trayecto hasta la estación, inclinada sobre la ventanilla del autobús, absorbiendo con húmedos ojos cada rasgo del paisaje, acariciándolo, aferrándome a él como a un ser queridísimo y diciéndole, no sé si en alta voz:

-Tengo que volver, tengo que volver. Nos encontraremos en ti los dos, un buen día...)

Desde entonces, soy una estatua de sal vuelta hacia el pasado.
(pp. 90-91)

La narradora y protagonista se ha quedado anclada en el pasado, es decir, no ha vivido el paso del tiempo desde que se separó de su amado en 1936. Así lo expresa ella misma:

Me he negado a medir el paso del tiempo, la extensión del paréntesis entre nuestra separación y nuestro reencuentro, aquí, cuando yo quisiera volver, cuando yo me decidiera a vivir de nuevo. Me sentía dormir plácidamente como la bella durmiente del bosque, a

través de todos los avatares, sin fatigarme y sin envejecer, invariablemente hermosa y sabiéndote a ti igualmente inmarcesible, amándome siempre con pasión y aguardándome con mi misma fe. (p. 91)

En el texto encontramos, pues, enfrentadas dos vivencias del tiempo: el de la narradora, por un lado, y el del resto de los personajes y el lector, por otro. Frente a la inconsciencia temporal de la protagonista, el resto de los personajes sí han sufrido ese paso del tiempo. El lector, por su parte y desde fuera, es capaz de percibir también ese paso del tiempo si bien, gracias a la narración, puede llegar a comprender la actitud de la narradora.

Por otra parte, en lo referente en la segunda dimensión del estudio del tiempo narrativo de Genette, el orden, encontramos los cuatro recursos básicos de aceleración y deceleración del ritmo narrativo pero en diferente medida. Así, las pausas, fundamentalmente reflexivas, dominan el relato y con una de ellas, bastante extensa, comienza la novela:

Querido mío:

Imagino tu estupor cuando veas mi nombre al pie de esta carta, si es que llegas a recibirla, pues no sé si te escribo –o estoy imaginando que lo hago- para que tú lo leas o para mí misma, para recordar. Además no sé tampoco dónde vives, ni siquiera si vives en algún lugar del mundo: la guerra pasó entre nosotros como una gran ola que separa y aleja para siempre a dos nadadores descuidados. [...]

Lo absurdo, lo disparatado, era el espejismo de todos estos años, que me mantenía en anhelosa expectación y conservaba las mutuas imágenes intangibles, como maniqués revestidos de preciosos recuerdos, impregnados de alcanfor romántico y encerrados en vitrinas. Por eso, apenas los he traído aquí, intentando ponerlos en acción, al contacto de la plena luz y el aire libre, se desvanecen, se desmoronan, se desintegran, se hacen polvo, como todos los objetos falsos o conservados artificialmente. Pero todavía, por última vez, quiero hacerlos jugar, apasionada y tristemente. (pp. 13-18)

Junto a estas pausas reflexivas encontramos otro tipo de pausas que, aun siendo reflexivas, están motivadas por la contemplación del paisaje marítimo en el que veranea la narradora-protagonista:

Insensiblemente, me fui quedando absorta en la contemplación de pequeños espectáculos, de mínimas escenas de ordinario inadvertidas y desdeñadas: un gorrión saltando sobre la arena húmeda, al mismo borde de las suaves olas, y picoteando rapidísimo, sin tener que moverse apenas, casi eligiendo los bocados entre las miríadas de minúsculos seres –gambas o pulguillas- que iba dejando la bajamar, entre sucios despojos: [...]

Todo el espectáculo, desperdigado y nimio, en torno mío, me conturbaba profundamente: lo veía como un derroche lujurioso de vida y de muerte, de frescura y podredumbre, impudicamente mezclados y evidentes en la naturaleza. Me parecía cruel, excitante y ejemplar; removía en mí, por debajo de lógicas reflexiones penosas, los más elementales instintos: sobre todo, una especie de estímulo feroz a vivir por encima de todo... (p. 57)

A este ritmo, que domina sobre todo en la primera parte de la novela, colabora la presencia de alguna que otra larga escena dialogada que la narradora se complace en recordar y transcribir. Entre ellas, sin duda, destaca la del primer encuentro entre su perdido amado y ella misma:

[...]

-Perdone... ¿La molesto? –decías con excesiva frecuencia.

-No, muchas gracias. Pero es un arañazo sin importancia, no vale la pena...

¡Qué falso, qué ridículo todo! ¡Qué crispación en nuestras sonrisas corteses y qué opaco velo de continencia en el encuentro de nuestros ojos!

-¿Le gusta este lugar? ¿Es la primera vez que viene?

-Me gusta, sobre todo, esta playa: es sorprendente, única.

-Pero ¿sabe cómo la llaman?

-Sí, desde luego...

[...]

Después de aquella noche, mi sueño en la extraña alcoba de *la Chota* fue intranquilo, intermitente y poblado de sueños penosamente eróticos. (pp. 47-56)

A lo largo de este fragmento, del que hemos reproducido una mínima parte, la narradora nos informa de todos los detalles ambientales, palabras y sensaciones que los protagonistas compartieron durante su primer encuentro –desde la tarde en la Playa de los locos hasta su separación tras una frugal cena-. Y este esquema es el que va seguir la enunciativa de la primera novela de Mujer y hombre para hacer llegar a su narratario particular y a todos los lectores los momentos más significativos y destacados de aquellos veinte días que compartió con un muchacho que no volvió a ver. Al hilo de esto último, no queremos dejar de reproducir, como otro ejemplo de escena, la que recrea la separación de los protagonistas:

-Preguntan por ti.

-¿Quién?

-Ellos, los hombres del auto.

[...]

-¿Quién podrá ser? ¡Bueno; quien sea, que espere! –dijiste, produciéndome enorme alegría-. Tenemos que bañarnos aún.

[...]

-Puede ser algo urgente –opiné yo, a destiempo, aunque todavía con cierto temor a que tú también lo pensaras y decidieras irte en seguida.

[...]

Los miraste, primero con curiosidad, guiñando los ojos para identificarlos. Y cuando lo lograste, vi en tu cara un gran estupor. Sólo dijiste, muy serio:

-Ah, ya sé... Hasta luego. (pp. 77-79)

En cualquier caso, el uso del resumen es necesario para sintetizar los veinte días que los jóvenes pasaron juntos y de él se vale la narradora para aludir a los encuentros³⁶² que se produjeron y que no han sido pormenorizados en escenas:

³⁶² “Fue aquí, aquí mismo, en esta playa de nuestro primer encuentro y sólo dos días después. Ya como en los anteriores, nos habíamos visto por la mañana, en la playa grande, en presencia de los escasos

Apenas veinte días fueron nuestros. Pero nosotros no sabíamos que iban a ser tan pocos. Durante ellos, nos separamos únicamente para el sueño; y aun durante éste, nos buscábamos y nos hallábamos insaciablemente. [...]

Sí, por todas partes, ante todas las gentes, exhibimos nuestro amor, lo proclamamos, lo alzamos por encima de todo prejuicio y conveniencia, [...] Ni un solo día dejamos de venir, como en voto apasionado. Los cinco o seis primeros, acudimos por separado, citándonos inconcretamente -«Hasta la tarde, allí»- y coincidiendo cada vez más temprano. Luego, sin pretextos, nos reuníamos inmediatamente después de comer y nos veníamos juntos en divagatorio paseo. (pp. 66-67)

Tras la marcha del muchacho, la narradora resume en gran medida su permanencia en el lugar de vacaciones mientras esperaba anhelante la vuelta de su amado:

Entretanto, a pesar de mi abstracción, advertí la huida del verano, el acortamiento de las tardes y, sobre todo, la primera borrasca marina, que transformó de tal modo este paisaje, que, por única vez, cielo, tierra y mar dejaron de evocarte: creo que fue esto lo único que me decidió a marchar. (p. 89)

En este fragmento descubrimos una elipsis implícita que precede al mismo, porque a la narradora no le interesa descubrirnos con detalle lo que ha ocurrido durante su espera: apenas hace referencia a algunos momentos con Miluca con cuya ayuda intenta averiguar qué le ha podido ocurrir al muchacho.

En cualquier caso, el resumen más destacado de la novela es aquel en el que la narradora sintetiza diecinueve años de vida:

Apenas puedo darte cuenta de mi existencia en estos diecinueve años: los acontecimientos más terribles se han sucedido en torno mío sin afectarme ni dejarme la menor huella: [...]

bañistas que entonces acudían a ella; pero, de un modo tácito e infalible, sabíamos que a la tarde se repetiría la entrevista solitariamente, en este lugar.” (p. 56).

En cuanto a ti, he tardado todo este tiempo en comprender que también, como los demás hombres, me tuviste miedo: un miedo mucho más importante e invencible que el mío, puesto que era espiritual y no físico. Te dio miedo una mujer tan soberbia y ambiciosa como yo, que quería recibirlo y retenerlo todo: tu pasión, tu respeto y mi libertad... Fue así como, entre los dos, de puro miedo, matamos el amor... (pp. 91-95)

El enlentecimiento y aceleración del relato obedece a una clara intención si no perdemos de vista la teoría sobre la construcción del tiempo narrativo según Paul Ricoeur. Para la narradora la vivencia más importante de su vida es la que compartió con su amado en 1936. Esto explica por qué el tiempo de la narración transcurre lento cuando pormenoriza su aventura y por qué los diecinueve años que han pasado desde entonces se pueden sintetizar en apenas un párrafo. Para la protagonista esta veintena de años han sido más bien un tiempo de no vida y así se lo transmite al lector que percibe el tiempo vivido por la narradora de muy diferente manera según la narración se sitúe en 1936 o en 1955.

Como en el caso de *Caza menor*, nos encontramos ante un relato singulativo, siguiendo la terminología de Genette, porque se cuenta una vez lo que ha ocurrido una vez y que está perfectamente justificado si tenemos en cuenta que el único punto de vista que se mantiene constante a lo largo de *La playa de los locos* es el de la narradora-protagonista.

2.6.3. Los tiempos narrativos de *Espejismos*

A diferencia de las otras dos novelas que componen la trilogía Mujer y hombre, *Espejismos* se desarrolla en una fecha que no conocemos y durante un periodo de tiempo realmente corto: una mañana. Pero la vivencia de estas pocas horas por los dos protagonistas que nos aparecen dibujados es bien diferente y por este motivo hablamos, en este epígrafe, de tiempos narrativos.

Como ya habíamos estudiado, *Espejismos* es una novela eminentemente reflexiva donde casi podemos decir que no ocurre nada. Pero este carácter reflexivo se

hace especialmente palpable en la primera parte del relato, aquel que está centrado en Adela, en su espera para entrar en quirófano y en sus recuerdos vitales que vienen a su mente cuando siente peligrar su vida. Veamos, en primer lugar, cómo se modaliza el tiempo narrativo en esta primera parte.

Durante las apenas dos o tres horas que transcurren desde que Adela y Pedro abandonan su casa hasta que ella desaparece tras las puertas del quirófano, encontramos, en lo que al orden del tiempo narrativo se refiere, numerosas analepsis externas en las que la protagonista rememora momentos trascendentales de su matrimonio:

«Yo sola, en mitad del *hall*... Él va a pedir habitación – habitación de matrimonio; una sola cama grande... -y a hacer la inscripción en el registro: Pedro Marín y señora. *Señora de Marín*, por primera vez... Llevo un traje sastre de lana con dibujo *ojo de perdiz*: me sienta admirablemente, lo veo en los espejos, como veo que estoy ruborizada desde hace casi veinticuatro horas seguidas... A cada momento, miro mi solapa y pienso en el ramito de azahar que alguien me prendió al cambiar de vestido, pero que yo me quité en la misma estación, en cuanto nos dejaron solos, porque la gente me miraba demasiado, con sonrisas maliciosas [...] Por dentro... sufrió una sacudida, un brusco tránsito al presente. (p. 106)

No se nos descubre exactamente cuál es el alcance de esta analepsis, sólo podemos elucubrar cuánto tiempo pueden llevar casados, si bien la amplitud analéptica es de apenas unas horas, sin precisar exactamente tampoco este dato. Ésta va a ser la tónica dominante de todos los fragmentos analépticos que encontramos en esta primera parte. Veamos otro caso:

Era una niña de cinco o seis años, iba muy abrigada con manoplas y capucha de lana blanca y estaba en un parque público, cuando veía cómo sus dos hermanos, poco mayores, se ponían patines de ruedas y se deslizaban y giraban alegremente en una pista de cemento, silbando este vals que ella procuraba tararear también a compás, mientras los miraba con envidia desde la barandilla, al lado de papá que reía fuerte y de mamá que gritaba asustada a cada resbalón [...] Y ese vals lo bailó por primera vez años después –

cuando tenía apenas quince [...] ¡Todo ocurría entonces por vez primera, todo tenía un gusto un poco insípido, que no dejaba huella en el paladar virgen y ávido de sabores fuertes. (pp. 116-118)

Este largo fragmento retrospectivo, del que hemos entresacado algunas líneas significativas, acumula recuerdos de diferentes momentos de la vida de la protagonista encadenados entre sí y que hace que esta analepsis tenga una amplitud mucho mayor que otras de esta misma parte de la novela en tanto que abarca varios años de las experiencias de Adela.

Pero, probablemente, la analepsis más destacada es aquella en la que la enferma hace un repaso de sus años de convivencia y de cómo la actitud de los dos miembros del matrimonio ha ido cambiando con el paso del tiempo:

De novios, íbamos mucho a las salas de fiesta y también de recién casados seguíamos frecuentándolas y cenábamos fuera todos los sábados y nos divertíamos... Él se esforzó mucho en hacerme olvidar la racha de sufrimientos, colmados con la larga enfermedad final de mi madre y con la muerte de nuestro primer hijito al acabar de nacer. [...] Pero, no sé cómo ni por qué, fuimos luego cediendo, abandonándonos en el surco labrado por nosotros mismos, hundiéndonos en la dicha doméstica concentrada y rutinaria. [...]

Al principio, este proceso de descomposición fatal, inexorable, se cree una crisis pasajera y se pretende luchar contra ella por todos los medios. [...] ¡Todo inútil! La dulzura como la aspereza, los propósitos de concordia como los reproches amargos, la indiferencia como la amenaza, [...] todo despierta el mismo gesto tibio, la misma condescendencia abominable. (pp. 119-121)

En otro orden de cosas, de los recursos tipificados por Genette relativos a la segunda dimensión temporal del relato, es decir, la duración, es la pausa, a todas luces, la más utilizada por Elena Soriano, lo que, por otra parte, concuerda perfectamente con el carácter eminentemente reflexivo de la novela y que ya hemos señalado en repetidas ocasiones. Esto no significa que no estén presentes otros como la escena, que también colabora a lentificar el ritmo del relato, pero su uso es muy inferior al de la pausa y cuando aparece suele ser breve. Veamos un ejemplo de escena:

-Señora –había dicho ya dos veces el *botones*:- aquí le pongo el maletín.

[...]

-Señora...

-Sí, sí, gracias –respondió, por fin, la señora, sin acordarse de dar propina.

-Anda, puedes marcharte -dijo la enfermera al *botones*, y él lo hizo frunciendo rabiosamente el ceño, bajo su quepis terciado con gracia. (pp. 109-110)

Las breves conversaciones que mantiene Adela con Pedro antes de entrar en el quirófano vienen a tener aproximadamente la misma extensión que el ejemplo anterior y la misma trascendencia. Donde se desarrolla el verdadero contenido de la novela es en esas largas pausas reflexivas³⁶³ que habíamos anunciado y que pueblan especialmente la primera parte de la narración:

No sé por qué todavía me excitan todas estas cosas. Acaso es cierto lo que él me dice: que me quiere más que nunca y que soy yo quien lo alejo, por no verme infeliz y exasperada, y que todos nuestros disgustos son por mi mal carácter [...] La muerte de uno de los dos acaso haga saltar al otro por encima de este ancho río de incomprensiones y desilusiones comunes, para gritarle al que se va todo el dolor de no haber podido marchar por una misma ribera, para decirle la verdad... (p. 123)

Tras la entrada de Adela en el quirófano Pedro se queda solo en la sala de espera aguardando el desenlace de la operación. El tratamiento del tiempo en esta segunda mitad del relato presenta otras características: Pedro se sume en sus pensamientos con lo

³⁶³ Veamos también una pausa reflexiva de Pedro: “¿Qué culpa tengo yo? ¿También me reprochas esta pequeña dilación inocente? No es momento de mantener esa eterna actitud de víctima, sino de refugiar tu temor en mis brazos. Yo quisiera decirte, ahora como nunca, que te quiero, que daría cualquier cosa por evitarte esto, hasta por situarme en tu lugar. Te lo vengo repitiendo, ¡pero te ríes con tanto sarcasmo! Puede ser que tengas razón, que si la sustitución fuera posible, me fallase el valor físico; pero no la sincera voluntad. [...] Lo mejor es charlar insustancial y animadamente, de temas optimistas, ajenos a todo esto. Por ejemplo, hacer planes para el verano: como si estos gastos no importaran, voy a proponerle quince o veinte días en la sierra o en el mar, donde ella previera, para reponerse. Le diré que se llevará también al niño, como el año pasado...” (pp. 125-126).

que continuamos con el uso de la pausa reflexiva³⁶⁴. Pero lo interesante acontece cuando el protagonista se retrotrae, en analepsis externa completa, al verano del año anterior cuando conoció a una muchacha con la que hasta la actualidad parece mantener una relación extramatrimonial. A diferencia de las analepsis anteriores, ésta es narrada en tercera persona, presenta el alcance aproximadamente de nueve meses atrás y su amplitud es, precisamente, de estos nueve meses:

Solo y libre, en el asfixiante verano de la ciudad. Hijo y mujer, ausentes. Ella después de muchas resistencias, ha accedido a un descanso en el campo, tan necesario en su mal estado de salud, si bien ha hecho constar que no lo hace por sí misma, sino sólo a favor del niño, desgano y flacucho, al iniciar el tránsito peligroso de la niñez a la adolescencia. [...]

Sí, la paz de su vida pretende él de estos dos amores, sin necesidad de dividirlos ni de sopesarlos, ni de compararlos siquiera. No sabe si por generosidad o por egoísmo, quisiera conservarlos por siempre como son. (pp. 155-181)

Este fragmento analéptico, ensoñado o no, es el único en el que el ritmo narrativo se acelera. Recordemos que el narrador cuenta en menos de treinta páginas lo acontecido en nueve meses aproximadamente. Es por esta razón por la que hemos dividido el estudio del tiempo en esta novela en dos partes: en la primera mitad el tiempo vivido por la protagonista, aguardando entrar en quirófano, pasa lento y doloroso y hace que el lector tome conciencia de la dureza de la espera de la protagonista, en la segunda mitad, el tiempo de Pedro pasa con mucha más celeridad puesto que éste se sume en un recuerdo o ensoñación que le hace perder la conciencia del tiempo real de espera operatoria. Mientras el tiempo de espera de Adela transcurre lentamente a causa del sufrimiento que padece por el miedo a la operación, el tiempo de la ensoñación de Pedro pasa rápidamente como pasan todos los momentos de la vida vividos con felicidad.

³⁶⁴ “Adela, Adela, mi mujer... La mujer que amé locamente, con la que he vivido y sufrido durante tantos años, la que elegí por esposa para siempre, la madre de mi hijo... El matrimonio: institución divina, sacramento invulnerable... Unidos indisolublemente: lo que Dios ata, sólo la muerte podrá desatarlo... Dicen que los gitanos rompen un cántaro y desperdigan los pedazos: es al revés, pero con el mismo simbolismo [...] ¡Sí, mujer, ya te entiendo! Ya sé tu pretensión sobrehumana: lo que era en un principio ha de ser ahora y siempre, por los siglos de los siglos. ¡Así sea, aunque no pueda ser! Así lo acepto...” (pp. 148-151).

La analepsis que nos narra la aventura de Pedro contiene los cuatro recursos relativos a la duración genetteana. Encontramos fragmentos de pausa reflexiva, elipsis, escenas y resúmenes, todo ello combinado con la maestría que exige contar nueve meses en la vida de un personaje en tan pocas páginas. Esto hace que el relato analéptico vaya acelerándose y decelerándose constantemente en función de aquello sobre lo que el narrador pretende hacer mayor hincapié. Así, frente a los largos fragmentos reflexivos que abren y cierran la analepsis, encontramos escenas³⁶⁵ entre la Chiquita y Pedro, elipsis temporales³⁶⁶ y resúmenes. Como hasta ahora no hemos tenido ocasión vamos a transcribir un fragmento donde se relata un resumen temporal:

Y todo prosigue de un modo abrumadoramente lógico y sencillo. Él se deja atar con entrevistas y conversaciones telefónicas, con mil compromisos y atenciones menudas, [...]

Al principio, son los paseos amistosos e inocentes, evitando aún el enlace de los brazos, alejándose ambos simultáneamente al menor contacto de sus cuerpos [...] Cumplen, en fin, a maravilla, todo el obligado ritual pequeñoburgués para dar firmeza y confianza en la tramitación del amor. (pp. 166-167)

La vuelta al presente narrativo tiene lugar cuando Pedro es avisado –despertado– de que Adela acaba de salir del quirófano y todo ha ido a las mil maravillas en apenas dos páginas con las que se cierra la novela y los juegos temporales que llevan al lector, a propósito, a llegar a confundir la realidad con la ficción ensoñadora.

³⁶⁵ Leamos un fragmento de la primera conversación que mantuvieron la Chiquita y Pedro:

“-¿Es usted de aquí?”

-No, pero vivo aquí desde muy niño.

-Pues yo soy provinciana, ¿sabe? Apenas hace dos años que mi padre vino trasladado. Me acuerdo mucho de mi vida allá, donde conocía a todo el mundo; y sobre todo, ahora, en verano, echo de menos el pueblo de mamá, donde iba todos los años... Pero como papá quiere que me prepare para estas oposiciones de auxiliares y estoy pez en todo, tengo que pasarme el verano encerrada como una ostra y dale que te pego a la máquina y a la contabilidad, en vez de pasarlo bien...” (p. 162).

³⁶⁶ Así, tras especificar el narrador que Pedro se ha quedado solo en casa durante el verano, escribe: “Y un día cualquiera, igual a todos los anteriores, sin ninguna señal ni preparación psíquica, sobreviene el profundo trastorno: él ha realizado su habitual trabajo, con aplicación e intensidad, como siempre.” (p. 156). No sabemos, pues, cuántos días han pasado realmente entre la marcha de Adela y el niño de vacaciones y este día en el que se produce el cambio de actitud de Pedro.

2.6.4. Los tiempos narrativos de *Medea*

La estructura narrativa de la tercera novela de la trilogía de Elena Soriano exige que el análisis del tiempo se lleve a cabo siguiendo igualmente la teoría genetteana pero capítulo a capítulo. En cada uno de los cinco que componen *Medea* vamos a analizar las tres dimensiones temporales -orden, duración y frecuencia-, así como la vivencia del tiempo por parte de los personajes que aparezcan en cada uno de los capítulos-escenas que conforman el relato.

La narración primera nos informa de que la acción transcurre en apenas 20 días del año 1955: desde el primer encuentro entre Misia Alba y Daniela hasta el envío del paquete trágico a la nueva esposa de Miguel Dargelos. Poco después de comenzada la novela el narrador nos informa del año en que nos encontramos valiéndose de la conversación entre la actriz y la mecenas: “Fue catorce años atrás, exactamente en la primavera del 41, cuando llegaron a mi país.” (p. 194).

El primer capítulo de *Medea* se abre con una escena protagonizada por Daniela y Alba Rosa en la que predomina claramente el diálogo. Esto hace que el ritmo narrativo se asimile en gran medida al tiempo de una conversación real y nos dé, además, sensación de no estar leyendo una novela sino contemplando una obra de teatro³⁶⁷:

-Aguarde un poco, misia –dijo Dani-. Ése no es el orden debido en sus preguntas.

-Cierto, *ma chère*. *Pardon*. La primera deber ser: ¿y Miguel?

-Ése es el orden –aprobó Dani, con la misma ironía doliente-.

Y yo le respondo: hace casi cinco meses que no le veo.

-¿Cómo? Supongo que no le pasa nada malo, que no estará como otras veces...

-¡Oh, no, todo lo contrario! Aquí, todo le ha salido muy bien.

¿No dice nada la prensa de su país? ¿No sabe que en éste se ha

³⁶⁷ El inicio de la novela parece una auténtica acotación teatral: “En el mismo día, con pocas horas de intervalo, llegaron al mismo hotel, viejo y modesto, del suburbio más humilde de una ciudad americana, dos viajeras solitarias y con escaso equipaje. La primera en arribar se encerró directamente en su habitación, dejando encargado que apenas llegase otra señora preguntando por ella, la hicieran subir. En efecto, la segunda viajera –que entró observando con prevención el casi sórdido lugar y que no quiso, de momento, inscribirse como huésped-, se informó rápidamente, entró con trabajo en el estrecho ascensor –era muy gruesa y torpe de movimientos-, y se hizo guiar hasta la habitación debida. Apenas llamó con los nudillos, jadeando ligeramente, la puerta se abrió con cierta brusquedad, mientras la camarera se retiraba.” (p. 191).

convertido en el primer líder político, que el año pasado obtuvo la nacionalidad y ahora acaba de salir diputado...? Con el tiempo, llegará a ministro y quién sabe si a presidente. Encontró su camino... (pp. 192-193)

Antes de continuar analizando la segunda dimensión temporal de Genette, la duración, hemos de detenernos un momento en la primera, el orden, en tanto que, sólo desde esta dimensión, adquieren sentido los recursos utilizados por el narrador para acelerar y decelerar el ritmo narrativo.

La conversación entre las dos mujeres está motivada por la grave situación que atraviesa la relación entre los dos protagonistas y de la que sale claramente perjudicada Daniela Valle. Desesperada, la actriz pide ayuda a la poetisa y mecenas pero antes ambas hacen un recorrido desde el momento en que se encontraron por vez primera hasta la situación actual a través de un proceso analéptico³⁶⁸ externo completo³⁶⁹ que ocupa todo el capítulo. Precisamente esa analepsis comienza con una oración que ya hemos citado: “Fue catorce años atrás, exactamente en la primavera del 41” y concluye con otra bien clarificadora del final de esta retrospectiva:

Es el presente lo que me agobia.

-¡Pero volvamos de una vez a él, mi piba! –Misia Alba sentía auténtico rubor por tantas volubles disgresiones. Dime, en fin, qué te ocurre, qué les ocurre a los dos ahora. (p. 207)

Estamos hablando de un recorrido por catorce años de vida en unas pocas páginas que requiere, evidentemente, servirse de los recursos necesarios para introducir mucha información en muy pocas líneas (resumen) y pasar por alto determinadas etapas de esos años carentes de interés (elipsis), pero también detenerse más pormenorizadamente en algunos momentos de vital importancia para la protagonista (pausa y diálogos del pasado).

³⁶⁸ Esta larga analepsis es justificada por la propia Daniela con las siguientes palabras: “Esa misma pregunta me hacía yo, hasta hace tres días. Ahora sé la razón y dentro de un instante voy a decírsela. Pero, primero, debemos terminar este recorrido histórico, misia: conviene acumular pruebas al proceso de este amor culpable, a punto de ser sentenciado.” (p. 203).

³⁶⁹ Dicha analepsis presenta un alcance de catorce años y una amplitud de los mismos años, entrecortada por episodios concretos cuya duración varía de uno a otro.

Así, tras recordar algunos momentos de su llegada al país de Misia Alba, Daniela Valle resume los tres años de permanencia allí del siguiente modo:

Aquellos tres años a su lado, fueron los mejores para mí desde la guerra de mi patria: volví a ser mimada y halagada y rodeada de atenciones y de homenajes; volvía a ilusionarme sobre la vida y el porvenir; volví a ver a mi alcance todo lo que creí perdido para siempre cuando crucé los Pirineos y caí en otra catástrofe casi peor que la que dejaba, [...] En pocos meses, yo fui la actriz de moda y él, el periodista leído y discutido con más pasión. Ganábamos dinero los dos, nos divertíamos, teníamos amigos, disfrutábamos la plenitud de nuestra juventud y nuestro amor, que no habían podido cuajar entre bombas, sirenas, hambre y terror... (pp. 203-204)

Frente a este resumen, Daniela se detiene en el episodio de huida del país de la mecenas narrando sus contratiempos detenidamente:

Nunca le he dicho los detalles de aquello: no sabe que, en el camino, nuestro grupo fue capturado por fuerzas gubernamentales que a toda costa querían conducirnos a su puesto de mando y que fui yo sola quien compró bien cara nuestra libertad.

-Yo les di toda la plata que, por el momento, pude reunir.

-No fue con plata, misia, con lo que soborné al capitancito...

-¡Ya comprendo...! –atajó la misia con gran compunción. (p. 205)

Los once años que transcurren desde que la pareja sale del país de la mecenas hasta el momento del presente narrativo se resuelven con una elipsis implícita que descubrimos gracias al siguiente resumen:

Tú misma dices que le has salvado mil veces la libertad y la vida, por tu personal poder. Y durante todos estos años, mientras él seguía siendo un oscuro agitador político, un conspirador errabundo, arrojado de un país a otro, tú por tus méritos exclusivos, por tu belleza y tu arte, muy luego alcanzaste renombre y fama. (p. 205)

El capítulo segundo presenta mayor simplicidad en lo que a la estructura temporal se refiere. En primer lugar no tenemos una alteración del orden genetteano porque el tiempo de la historia se corresponde, en este caso, con el tiempo del discurso. Lo más interesante, desde el punto de vista temporal, atañe a la segunda dimensión de Genette: la duración. El capítulo se abre con un largo fragmento de pausa descriptivo-reflexiva: descriptiva porque el narrador nos presenta el lugar donde trabaja Miguel Dargelos y reflexiva porque éste, mientras escribe un discurso, recuerda su trayectoria de actividades políticas:

Miguel Dargelos tenía un pequeño despacho privado, casi secreto, especie de laboratorio y centro coordinador de sus numerosas actividades públicas, que se manifestaban dispersas en los despachos correspondientes a sus diversos cargos: [...]

¡Extraña ironía, que mientras se es joven y se pretende con toda el alma ser héroe y sabio, nadie lo admite y sólo se consigue provocar reprensión y burla; y cuando se llega a reconocer que no se es ni sabio ni héroe, ni siquiera sincero, es cuando los demás veneran como a tal...! No es hermoso ni justo, pero es así. Es la eterna historia del Gran Político... (pp. 225-230)

La reflexión es interrumpida por la visita inesperada de Misia Alba y que supone el inicio de una escena dialogada entre los dos personajes que se prolonga hasta el final del capítulo:

-¿Cómo le va, misia Alba Rosa? –dijo efusivamente, tendiéndole ambas manos.

-*Comme-ci, comme-ça...*-dijo ella; y la frase y su especial pronunciación afectada bastaron para remover en Miguel la antipatía y el desdén, entibiando su primer impulso. [...]

-*Malgré tout*, tengo fe en ciertas cosas y espero que cuando veas a Daniela, serás justo –fueron sus últimas palabras. (pp. 234-246)

Este diálogo se ve entrecortado, discursivamente, por amplias pausas reflexivas acerca de lo que pasa por la cabeza de ambos interlocutores durante la conversación. Veamos un ejemplo:

Hacía once años que no se veían. Y a él no le sorprendió que la poetisa de los tules malva y las orquídeas, la matrona cómicamente juvenil que le rindió homenaje, se hubiera transformado en una verdadera anciana respetable, [...] En cambio, ella sí se asombró –aún más que ante Daniela- al ver que el muchacho fino, esbelto, efebo casi, que le inspiró el «Canto a los nuevos argonautas» y al que casi se había atrevido a amar secreta y morbosamente, a través de otros ojos y otro cuerpo, se había transformado en un hombre totalmente hecho, definido, ya sin secretos ni promesas, ni posibilidades futuras. (p. 234)

El capítulo tercero está diseñado temporalmente de forma diferente al resto de los capítulos de la novela. Podemos decir, desde el punto de vista genérico, que es el más novelesco de todos ellos. En relación al orden genetteano, el capítulo constituye una analepsis externa parcial³⁷⁰ en tanto que no conecta con el relato principal. Se introduce a través de los recuerdos que llegan a la cabeza de Miguel tras su entrevista con misia Alba y su contenido versa sobre los primeros momentos de su relación con Daniela: el encuentro en la masía de la familia Valle y su huida del país tras la derrota bélica:

Aunque después intentó volver a sumirse por completo en actividades externas, los posos que, a pesar suyo, había removido por completo la entrevista, estuvieron enturbiando su mente y haciéndole cumplir a disgusto las tareas imprescindibles de aquella mañana. [...] Así, Miguel Dargelos no caminaba ahora en un mediodía tropical, por un paisaje urbano de América, sino en un delicioso atardecer de la primavera española, por un valle del Ebro con melocotoneros en flor y regatos frescos por los ramblizos, mandando y guiando casi al azar un grupo de hombres extenuados, asustados y furiosos por la derrota... (p. 247)

A lo largo de este recorrido analéptico, encontramos con mucha más frecuencia recursos de alargamiento del ritmo narrativo, a saber la pausa y la escena, que de

³⁷⁰ El alcance de dicha analepsis es de dieciséis años y su amplitud es de apenas unos pocos meses: “Al principio, fueron unos meses maravillosos, en el *Levante Feliz*.” (p. 263).

aceleración del mismo. Son muchas las escenas dialogadas que hacen acto de presencia en este capítulo, traemos como ejemplo una de ellas:

-No tenemos tabaco –dijo.

-¿Y eso? –dijo él, y señaló un cenicero sobre la mesa, con varias colillas, una de ellas todavía humeante.

La muchacha hizo un gesto de contrariedad y, con la rigidez de quien no acostumbra a disculparse, lo hizo de un modo rápido:

-Ah, sí; es mío, rubio... Pude conseguir un paquete hace días, pero acabo de terminarlo.

-Lástima –dijo él mirándola con afectada insidia. (p. 249)

Habíamos anunciado que al ritmo narrativo lento de este capítulo colaboraba el uso de la pausa descriptiva. Comprobémoslo:

En su cuarto, estuvo mirando de nuevo, despacio, una a una, las hermosas fotografías de las paredes, sumiéndose en aquella naturaleza desierta y pura, exclusivamente mineral –agua, rocas, nieve, nubes- que le hacía sentir una punzante nostalgia, como un caminante perdido, fatigado, acalorado y sediento cuando ve inaccesibles espejismos de reposo y frescura. (p. 254)

Tras hacer un repaso exhaustivo de los primeros momentos entre Daniela y Miguel, el narrador reduce los pocos meses que pasaron juntos en España y su salida del país en apenas dos páginas:

Al principio, fueron unos meses maravillosos, en el *Levante Feliz*, en libre y desenfrenado goce del amor con una muchacha hermosísima e indiferente a la opinión de su mundo social: [...]

Por eso, cuando la corriente que le arrastraba desembocó en la derrota y decidió huir –a pesar de que Daniela afirmaba que a toda costa le salvaría sin ningún daño-, ella tampoco vaciló un segundo en decir:

-Está bien: huyamos. (pp. 263-265)

El capítulo cuarto vuelve a recuperar el formato de escena dialogada, en este caso, entre Miguel y Daniela. Mientras ésta espera la llegada de Miguel recuerda, de nuevo a través de una retrospectiva, el momento en que decidió casarse con Miguel y tuvo que comunicárselo a su padre. El alcance de la analepsis es de dieciséis años en cambio su amplitud es de unos minutos, los que dura la conversación entre padre e hija³⁷¹.

El ritmo narrativo de este capítulo permanece lento por la sucesión de escenas y pausas reflexivas. Mientras Daniela aguarda a Miguel no deja de dar vueltas a los argumentos que pueda utilizar para retenerlo y, cuando el moderno Jasón llega, se abre una escena dialogada entre los protagonistas que se prolonga hasta el final del capítulo entrecortada por fragmentos reflexivos de ambos dialogantes:

-Me ha dicho misia Alba Rosa que estás enferma.

-Lo habrá creído necesario para obligarte a venir –dijo ella con incisiva prontitud y reprendiéndose en el acto: lo más opuesto a su intención era iniciar la escena con reproches. [...]

Miguel la miró estupefacto. En seguida se dio cuenta de que misia Alba había silenciado el punto esencial de su entrevista, con su pueril *fe en ciertas cosas*, o sea en la *fuerza del amor*, que debería arrojar a los amantes uno en brazos del otro apenas se vieran, sin posible mención de ningún otro tema... Lamentó profundamente este fallo de su cálculo –plantear su posición sobre terreno preparado- y comprendió la extraña actitud reposada, amable, casi complaciente, que había llegado a infundirle cierta confianza. [...]

-Pero, ¿tú crees que puedes arrojarme a un lado, como un limón exprimido?

-Ya sé que aún soltarás las más amargas heces –replicó él conteniéndose para no abofetear aquel rostro de furia desatada.

³⁷¹ “Era un sollozo de lejanísimo principio: el sollozo iniciado y también sofocado en aquella entrevista última en que le pidió autorización para casarse. [...]

-Papá, quiero casarme.

[...]

-Está bien. Pero debes esperar a que termine la guerra. Daniela Valle, la única hija de un hombre como yo, no puede casarse en estas circunstancias.

-No me importan, papá. Quiero casarme ahora, cuando antes.

-¿Incluso por detrás de la iglesia? ¿Estás loca? ¿Sabes las consecuencias de semejante capricho?

-Ahora no es un capricho, papá: es una necesidad para mí.

[...]

Como réplica empedernida, sintió formularse la única, desesperada muletilla de su destino:

-Tenía que ser así: yo no podía perderle a él...” (pp. 269-271).

[...]

-¡Tu novia recibirá mi regalo de bodas! (pp. 272-287)

Cuando comenzamos leer el capítulo quinto y último, descubrimos que el narrador ha introducido una elipsis implícita entre la última conversación de Daniela y Miguel y el despertar de la nueva esposa la mañana siguiente a la noche de bodas³⁷²: esta elipsis es de quince días. Recordemos que fue el propio Miguel quien informó a Daniela de “Voy a casarme dentro de quince días” (p. 284).

Como en el capítulo tercero, este último no presenta una estructura tan dramatizada como los otros. El discurso más puramente narrativo hace acto de presencia para cerrar esta gran tragedia actualizada. De forma lenta y pausada, valiéndose de la descripción pormenorizada de cada uno de los gestos y sensaciones de la nueva esposa en su mañana nupcial, el narrador se complace, gracias a esta lentitud, en preparar el estallido final que cierre la novela. No se vale de la elipsis, ni del resumen, ni siquiera de la escena dialogada –apenas presente en un par de conversaciones telefónicas-. Haciendo avanzar la acción lentamente, desde que la novia se despierta hasta que abre la carta vengadora de Daniela, el narrador no ahorra detalle descriptivo:

Primero, una ojeada general a aquella miscelánea terrorífica, seleccionando, naturalmente, las fotografías, los testimonios más llamativos para ella. Son muchas, de diversos tamaños y con fechas³⁷³ muy distintas: hay una pequeña y muy ajada, que en seguida llama su atención: es de Miguel, de medio cuerpo, con un rostro asombrosamente joven, casi niño, con las facciones tan puras y delgadas, que le parece casi contemplar la imagen de sí misma, en su actual adolescencia. (p. 295)

³⁷² “La recién casada se despertó con un sobresalto, con la renovada sensación de un rudo atropello, paradójicamente delicioso... Volvieron a girar en sus sentidos colores, olores, sonidos, impresiones táctiles, con la velocidad de licores embriagantes en una coctelera. La avergonzaba sentir gratitud hacia aquella fuerza que la había anonadado, hacia aquella revelación deslumbradora que le impedía abrir los ojos y casi mover los fatigados miembros.” (p. 288).

³⁷³ Gracias a la descripción exhaustiva del contenido del paquete regalo de Daniela descubrimos referencias cronológicas exactas que hasta ahora sólo habíamos deducidos y, en ocasiones, habíamos ignorado completamente: “Sobre las fotografías había fechas orientadoras: «Valencia, 1938...» «Marsella, 1941...» «Mar del Plata, 1943...» «Bahía, 1945...» «Panamá, 1947...» «Hollywood, 1948...»” (p. 299).

La elección de este ritmo narrativo sólo obedece a un fin, el conseguir el mayor efecto en el lector como cierre de una narración de la que ya preluíamos el final.

2.7. CONCLUSIONES

El análisis de la obra novelística de Elena Soriano nos ha permitido descubrir en esta trayectoria una serie de aspectos concluyentes de tal análisis que han pasado completamente desapercibidos a la escasa crítica que se ha ocupado de nuestra autora.

Y es que, con demasiada frecuencia, se ha venido insistiendo en la diferencia abismal que separa la primera novela de nuestra creadora, *Caza menor*, de la trilogía apenas cuatro años posterior. No vamos a ser nosotros quienes neguemos las evidentes distinciones que, sin duda alguna, existen pero queremos, asimismo, insistir en el proceso evolutivo que sigue Elena Soriano desde su primera novela hasta la última y que demuestra que esas diferencias no son tan grandes.

En el capítulo primero de esta investigación poníamos de manifiesto, valiéndonos de las palabras de la propia autora, que la gran maestra de su creación literaria había sido la escuela europea realista decimonónica. Esto es evidente y se pone de manifiesto en todo su esplendor en *Caza menor*, una novela donde la historia y los personajes presentan un protagonismo mucho más destacado que otros elementos del discurso narrativo. No hay alteraciones del tiempo de la historia en relación al tiempo del discurso y encontramos un pormenorizado dibujo de algunos de los espacios donde se desarrolla la historia. Es más, habíamos encontrado ciertas relaciones entre los personajes principales de *La Regenta* y el cuarteto protagonista de la opera prima de Elena Soriano.

Todos estos rasgos se diluyen en la trilogía Mujer y hombre. Efectivamente, en *La playa de los locos*, *Espejismos* y *Medea* la historia y el dibujo de los personajes pierde protagonismo y adquieren una mayor relevancia otros elementos del discurso como la alteración del tiempo de la historia en relación al tiempo del discurso, nuevos recursos en la modalización de los actos de habla del narrador y de los personajes o la denuncia y manifestación de una serie de ideas que trasciende el propio texto. Y es que no podemos perder de vista que Elena Soriano no sólo había reconocido el magisterio

decimonónico realista sino que se había confesado en numerosas ocasiones abierta a distintas corrientes y lectora y admiradora de las técnicas novelescas más innovadoras de la narrativa de principios de siglo XX. Volvamos a recordar esta cita ya transcrita en el primer capítulo de esta investigación:

La primera formación es la que crea mayor y más honda impronta, sin embargo yo premeditadamente no quiero eludir ningún medio técnico. Aunque fui formada en la gran novela realista clásica, pero como he leído después desde Proust a Faulkner, desde Kafka a Virginia Wolf, y a los surrealistas también, pues eso tiene que influir; yo no desdeño ninguna influencia. El mestizaje me parece ideal para el escritor, cuánto mejor sepa asimilar las experiencias de otros escritores y las técnicas que vayan surgiendo, más rica y compleja será su propia obra.³⁷⁴

Hasta aquí, las diferencias tan traídas y llevadas. Pero nosotros no vemos simplemente un salto sin más entre la primera novela y la trilogía. Creemos que entre ambas hay una evolución lógica que vamos a intentar explicar. Para ello vamos a recurrir a una de las obras más interesantes que se han escrito sobre la novela de tesis: *Le roman a thèse ou l'autorité fictive* de Susan Rubin Suleiman. Se trata de un interesante estudio que pretende reflexionar sobre la teoría y descripción del género, sobre las nociones opuestas entre modernidad y autoridad en literatura y sobre la relación siempre problemática entre novela y realidad histórica.

Para el caso de Elena Soriano y, en concreto, para Mujer y hombre no vamos ni podemos hablar de novelas de tesis sino, más bien, de una especie de novelas de ideas³⁷⁵. Y es que las narraciones que componen la trilogía presentan rasgos propios de este género tales como la subordinación del discurso y de sus recursos formales a la exposición y denuncia, a través de la reflexión de los personajes, de una serie de ideas que han sido ampliamente tratadas en los epígrafes precedentes. Recordemos que habíamos señalado como los largos fragmentos reflexivos dominan las tres novelas y especialmente *Espejismos* de la que hemos dicho que “no pasa nada”. Estos fragmentos

³⁷⁴ Loc. cit. p. 13.

³⁷⁵ Rubin Suleiman señala que la denominación de “novela de ideas” ha sido muy empleada para evitar el concepto de “novela de tesis” que ha tenido tradicionalmente una fuerte connotación negativa en tanto que evocaba obras muy próximas a la propaganda para ser consideradas artísticamente válidas.

reflexivos contienen un intenso lamento de la situación de la mujer española en la postguerra, una denuncia constante de la incomunicación entre ambos sexos y una búsqueda de la identidad femenina diferente a la que el sistema patriarcal tradicional ha venido impuesto durante siglos. Tres protagonistas femeninas maduras que han visto perder su importancia vital con la pérdida de la juventud y de la belleza. Tres fracasadas en el sentido más estricto del término en tanto que, a pesar de sus largas reflexiones con un contenido claramente feminista, no consiguen cambiar la situación a la que se han visto relegadas por su condición de mujer.

Estos rasgos característicos de la novela de ideas en la trilogía de Soriano vendría a demostrar una cierta influencia de los escritores novecentistas quienes, no podemos olvidar, derivan de la tradición realista y noventayochista³⁷⁶. Y es que nuestra autora, nacida en la época en la que estos creadores están elaborando sus obras más representativas, recibe una educación progresista derivada de la Institución Libre de Enseñanza.

Tras estas consideraciones cabría preguntarse como encuentra encaje estas características de las novelas de Mujer y hombre con *Caza menor* para resultar que entre ambas no haya un salto abismal sino una evolución lógica, tal y como nosotros sostenemos. La respuesta la obtenemos de la siguiente afirmación de Rubin Suleiman:

Tout d'abord, on aura remarqué que j'inclus le roman à thèse dans la catégorie plus large du roman réaliste –ce qui présente certains problèmes, mais qui fait, selon moi, un des intérêts du genre.³⁷⁷

Efectivamente, Elena Soriano no abandona en ningún momento la línea realista pero evoluciona dentro de ella. *Caza menor* era una novela visiblemente decimonónica. Mujer y hombre sigue inserta en la corriente realista pero adaptada a la exposición y defensa de una serie de ideas que hacen que de una narración realista decimonónica se pase a tres narraciones realistas de ideas. Esta conclusión encuentra plena justificación en una cita de Elena Soriano que ya habíamos transcrito en el capítulo primero y que volvemos a recordar:

³⁷⁶ Vid. HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles, «El novecentismo», *La prosa de Manuel Azaña*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1991, pp. 30-38.

³⁷⁷ RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le roman a thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Puf Écriture, 1983, pp. 18-19.

Nunca escribo al dictado de las modas formales, porque sé que los *modistas* se pasan de moda constantemente, como decía Baroja; pero tampoco rechazo ningún instrumento válido para mi mejor expresión literaria. Soy fundamentalmente, y a conciencia, una escritora realista, psicologista y crítica, ya que me inspiro siempre en la *condición humana*, en el doble sentido orteguiano de tal concepto: la naturaleza genuina del individuo y las circunstancias sociohistóricas que lo rodean, influyendo y hasta determinando su conducta.³⁷⁸

No queremos finalizar este epígrafe sin citar otro elemento presente en las cuatro novelas de nuestra autora: la guerra civil y la postguerra. *Caza menor* finaliza con el estallido del conflicto bélico español en paralelo al desdichado final de los tres hermanos protagonistas de la novela. En *La playa de los locos* el protagonista masculino debe abandonar su lugar de vacaciones al ser informado de la nueva situación del país y la protagonista escribe su relato frustrado en plena postguerra. Es la postguerra y sus condiciones sociales, especialmente para la mujer, el ambiente en el que se inscribe *Espejismos*. *Medea* aborda otro aspecto del conflicto bélico no tratado hasta ahora: el exilio. Los protagonistas se conocen tras la trascendente Batalla del Ebro, salen clandestinamente del país tras la derrota de la República e inician un largo y, en ocasiones, penoso peregrinar por territorios iberoamericanos donde los problemas políticos siempre están presentes.

Estas conclusiones han pretendido poner de manifiesto que, sin negar las diferencias entre las novelas de Elena Soriano, existen numerosos aspectos que no sólo relacionan su creación narrativa sino que hacen de ellas un continuo evolutivo.

³⁷⁸ Loc. cit., p. 14.

**CAPÍTULO III: EL CUENTO DE
ELENA SORIANO**

3.1. INTRODUCCIÓN

El cuento, en tanto género, constituye una forma literaria históricamente compleja que se ha denominado de múltiples maneras y que ha recibido diferentes definiciones a lo largo de la historia.

La clasificación de las obras en géneros, no sólo como sistema de estudio sino también como intento de dotar de carácter científico el ámbito humanístico de la creación literaria, está presente ya desde Aristóteles³⁷⁹ y ha tenido numerosos defensores –como el propio autor de la *Poética*- y detractores –como el polémico Croce. Pero lo cierto, a nuestro juicio, es que, como escribe Anderson Imbert:

Los géneros son esquemas mentales, conceptos de validez histórica que, bien usados, educan el sentido del orden y de la tradición y por tanto pueden guiar al crítico y aun al escritor. Al crítico porque éste, interesado en describir la estructura de un género, se fabrica una terminología que luego le sirve para analizar una obra individual. Al escritor porque éste, acepte o no la invitación que recibe de un género, se hace consciente del culto social a ciertas formas.³⁸⁰

³⁷⁹ En Platón ya aparece un intento de división tripartita de la literatura en épica, lírica y dramática.

La historia del significado de la palabra “cuento” ha resultado azarosa, como han puesto de manifiesto Baquero Goyanes³⁸¹ en su estudio *Qué es la novela. Qué es el cuento* de 1988 o José María Merino en el interesante artículo titulado «El cuento: narración pura», quien, sobre el problema de la denominación, escribe:

Durante los años en que, pudiera decirse, se formó mi «conciencia literaria», el término *cuento* se aplicaba solamente a las fábulas, orales o escritas, que se consideraban apropiadas para el entretenimiento de los niños y de las gentes ingenuas. Las ficciones literarias de corta extensión, propias de la lectura adulta y del interés de las gentes que se suponían cultas, eran denominadas *relatos*.³⁸²

Ya en la Edad Media proliferan formas narrativas similares a las que hoy nosotros denominaríamos cuentos pero que en su momento recibieron otras designaciones: fábulas, ejemplos, proverbios, etc. Como muestra, baste recordar las denominaciones que aparecen en el *Calila e Dimna*, *El conde Lucanor* o el *Libro del buen amor* para referirse a esas breves narraciones que constituyen el alma de estas obras. La palabra cuento empieza a imponerse a partir del Renacimiento, si bien no podemos perder de vista que convive con otras como novela³⁸³. En general, cuento, para los renacentistas, encierra matices relativos a esquemas orales y populares frente al carácter escrito y diseñado minuciosamente de la novela –entendida como narración breve.

³⁸⁰ ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999, p. 14.

³⁸¹ Vid. BAQUERO GOYANES, Mariano, *Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1988.

³⁸² MERINO, José María, «El cuento: narración pura», *Ínsula*, nº 495, 1988, p. 21.

Otras reflexiones muy interesantes sobre el concepto “cuento” incluidas en el mismo número de la revista *Ínsula* son las de Luis Mateo Díez con «Contar algo del cuento», p. 22; Juan Pedro Aparicio y «La navegación del cuento», p. 23; Joan Rendé y «Desideratum y utopía del cuento», p. 23, y la de Valentí Puig bajo el título «III encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento», en la página 24.

³⁸³ No podemos olvidar que la palabra “novela” procede del diminutivo “novella” con lo que ya se daba por supuesto, en aquella época, que nos encontrábamos ante narraciones breves.

Anderson Imbert señala que para Cervantes “la diferencia entre novela y cuento no es para él cosa de dimensiones en el espacio sino de actitud: espontánea en el cuento, empujada en la novela. Novelar es inventar; contar es transmitir una materia narrativa común.” Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 17.

Conforme avanzan los siglos, la palabra “cuento” va imponiéndose -no olvidemos que los románticos emplearon el término para definir sus narraciones fantásticas, aunque su uso es simultáneo al de leyendas y consejas-, pero la imprecisión no desaparece en ningún momento. Será a partir de la generación de Pardo Bazán y Clarín cuando el concepto sea acuñado definitivamente para designar un género literario diferenciado.

Una vez asentado el concepto genérico³⁸⁴ cabría preguntarse cuáles han sido las aportaciones teóricas más sobresaliente para delimitar un campo literario tradicionalmente tan impreciso, como acabamos de ver. Para llevar a cabo un breve recorrido por la teoría del cuento seguimos un interesante estudio de Beltrán Almería³⁸⁵ titulado «Pensar el cuento en los noventa» y la introducción de la antología editada por Ángeles Encinar y Anthony Percival titulada *Cuento español contemporáneo*³⁸⁶. Tres han sido las grandes líneas en las que se pueden acoplar las más importantes consideraciones teóricas sobre el cuento: la perspectiva historicista, la perspectiva ecléctica y la perspectiva teoricista.

La primera ha estado centrada, por regla general, en el estudio de autores aislados o momentos muy concretos de la historia del cuento como el estudio de Romero Tobar³⁸⁷ sobre la relación entre el drama romántico y el relato breve o el de Ezama Gil³⁸⁸ sobre las conexiones entre el cuento y la prensa en la última década del siglo XIX. La tendencia ecléctica³⁸⁹, probablemente la más prolífica, parte del artículo que Edgar Allan Poe escribió sobre los cuentos de Hawthorne. La lectura de dicho artículo ha traído como consecuencia la búsqueda, por parte de los teóricos, de una serie

³⁸⁴ Una muy interesante reflexión sobre el cuento como género literario es la que hace Beltrán Almería en «El cuento como género literario», *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Peter Frölicher y Georges Güntert, Berna, Peter Lang, 1995, pp. 15-31.

³⁸⁵ BELTRÁN ALMERÍA, Luis, «Pensar el cuento en los noventa», *El cuento en la década de los noventa*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, 2001, pp. 547-560.

³⁸⁶ ENCINAR, Ángeles y Anthony PERCIVAL, *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 11-38.

³⁸⁷ ROMERO TOBAR, Leonardo, «Drama romántico y relato corto, un caso de poéticas fronterizas», *Crítica hispánica*, 17: 1, 1995, pp. 117-126.

³⁸⁸ EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al relato breve entre 1890-1900*, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1992.

³⁸⁹ El propio Beltrán Almería reconocer ser él mismo seguidor de esta tendencia ecléctica. Vid. art. cit., p. 549.

de características que definirían el cuento en tanto género narrativo diferente de los demás. Dos de las aportaciones más destacadas son las de Luis Barrera Linares³⁹⁰ y José María Pozuelo³⁹¹. Ambos proponen agrupar las señas de identidad del género bajo dos grandes epígrafes, a saber, los rasgos textuales y los rasgos pragmáticos, en un intento por atender a las aportaciones de la lingüística del texto y de la narratología. La tendencia teoricista se aproxima al cuento profundizando en la abstracción y así Peñate Rivero lo aborda desde la teoría de la argumentación³⁹² y desde la teoría sistémica³⁹³.

Fuera de estas tres líneas se encuentran dos propuestas no muy seguidas pero sí sobradamente conocidas: las de Cortázar³⁹⁴ y las de Italo Calvino³⁹⁵. Como escribe Beltrán Almería “frente a la tendencia al eclecticismo y la abstracción, Cortázar ha lanzado un alegato a favor de una estética del cuento”³⁹⁶, lo que alude a la dimensión intemporal del arte. Calvino se centra fundamentalmente en el estudio del cuento popular porque lo considera la primera y última fuente del cuento literario en tanto que aquel “representa el esfuerzo por contar todo el mundo en una sola historia: la primera historia jamás contada y la última”³⁹⁷.

Tras este breve recorrido, lo que a nosotros nos interesa dejar claro es el concepto de cuento que vamos a manejar. Para ello, será necesario diferenciarlo de otras formas narrativas de mayor o menor extensión. Semejante tarea la vamos a llevar a cabo de la mano de Anderson Imbert, quien en el capítulo cuarto de su estudio *Teoría y técnica del cuento*, deslinda el género cuento de otras formas de relato. En primer lugar, aborda el teórico la definición de géneros colindantes con el cuento pero bien

³⁹⁰ BARRERA LINARES, Luis, «Apuntes para una teoría del cuento», *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, comps. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 29-42.

³⁹¹ POZUELO YVANCOS, José María, «Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento», *Asedios ó conto*, eds. Carmen Becerra *et alii*, Vigo, Universidad de Vigo, 1999, pp. 37-48.

³⁹² Vid. PEÑATE RIVERO, Julio, «Cuento literario y teoría de la argumentación», *Lucanor*, 11, 1994, pp. 129-140.

³⁹³ Vid. PEÑATE RIVERO, Julio, «El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», *Teoría e interpretación...*, *op. cit.*, pp. 46-65.

³⁹⁴ Vid. CORTÁZAR, Julio, *Obra crítica*, Vol. II, Madrid, Alfaguara, 1994.

³⁹⁵ Vid. CALVINO, Italo, *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela 1996 y *De fábula*, trads. César Palma y Carlos Gardini, Madrid, Siruela, 1998.

³⁹⁶ BELTRÁN ALMERÍA, Luis, art. cit., p. 554.

³⁹⁷ Id., p. 555.

diferenciados, a su juicio, de éste. Estos géneros son el artículo de costumbres³⁹⁸, el cuadro caracterológico³⁹⁹, la noticia⁴⁰⁰, el mito⁴⁰¹, la leyenda⁴⁰², el ejemplo⁴⁰³, la anécdota⁴⁰⁴ y el caso⁴⁰⁵. Pero donde realmente Anderson Imbert hace mayor hincapié es en los rasgos que diferencian o aproximan el cuento a la novela como una de las principales preocupaciones de los teóricos del género que nos ocupa⁴⁰⁶. Para el estudioso una de las principales diferencias en las que se ha insistido es en la extensión de ambos géneros, la novela, larga, el cuento, corto y, como él mismo escribe, “por debajo de esos rasgos indiscutibles van confrontando otras oposiciones, éstas sí muy discutibles”⁴⁰⁷. Estas oposiciones están referidas a la concepción del mundo ficcional, el

³⁹⁸ “Artículo de costumbres: está entre la sociología y la ficción. Pinta cuadros con típicas escenas de la vida cotidiana.” Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 32.

³⁹⁹ “Cuadro caracterológico: está entre la psicología y la ficción. Nos esboza un carácter abstracto al que no vemos ni actuar ni cambiar. Importan sobre todo los rasgos morales y sociales. La persona representa aspectos típicos.” *Íbid.*

⁴⁰⁰ “La noticia está entre el periodismo y la ficción. Nos cuenta cómo un suceso extraordinario ha estallado en medio de la vida ordinaria. Por muy sobria y objetiva que sea, la noticia está destinada a producir en el lector efectos de sorpresa, alarma, alegría, enojo o compasión.” *Íbid.*

⁴⁰¹ “El mito está entre la religión y la ficción. Tiene la forma de una pregunta y una respuesta:” *Id.*, p. 33.

⁴⁰² “La leyenda está entre la historia y la ficción. Nadie la da por cierta. Aun quienes creen en ella no se atreven a probar su veracidad. Seleccionada por la memoria de un pueblo, cobra autonomía literaria.” *Íbid.*

⁴⁰³ “El ejemplo está entre la didáctica y la ficción. A veces es posible leerlo literalmente, como literatura. Entonces se nos escapa su valor didáctico. Para mejor distinguir entre un cuento literario y un cuento didáctico conviene observar si en los personajes dominan rasgos individuales (literatura) o aparecen rasgos de aplicación general que los convierten en miembros de una clase (didáctica).” *Íbid.*

⁴⁰⁴ “Con el título «anécdota» [...] los antiguos coleccionaron chismes sobre la vida privada. La anécdota agrega un rasgo a una persona conocida pero no crea una personalidad.” *Íbid.*

⁴⁰⁵ “Por anécdota se entiende generalmente una narración breve que se supone verdadera. Para evitar esta cualidad, la de ser verdadera, prefiero el término «caso», cuya forma es tan interesante como la anécdota pero la situación que presenta puede ser real o fantástica, reveladora del carácter humano y también de la naturaleza absurda del cosmos o del caos.” *Id.*, p. 34.

⁴⁰⁶ La propia Elena Soriano en un artículo titulado «El cuento», escribe: “No me parece disparatado decir que un cuento es una novela condensada; o mejor, que el cuento es la esencia de la novela [...] No quiero decir con esto, en modo alguno, que la novela sea un cuento aguado. Pero sí creo que un cuento bueno, es decir con sustancia suficiente, se puede diluir en muchas más páginas y convertirlo en una novela.” Elena Soriano, «El cuento», *Literatura y Vida. II. Defensa de...*, *op. cit.*, pp. 125-126.

Este artículo apareció publicado por vez primera en la revista *República de las Letras*, n° 22, 1988, pp. 91-96.

⁴⁰⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 35.

número y tratamiento de los personajes, la actitud del lector⁴⁰⁸, el tiempo abarcado por ambos géneros, etc. Pero, como hemos señalado, buena parte de la crítica se ha preocupado por señalar los puntos en común de estos dos tipos de narraciones: ambas son totalidades (“ni la novela es una suma de cuentos ni el cuento es un fragmento de novela”⁴⁰⁹), ambas se construyen con tensiones y distensiones, evocan el pasado o narran hechos sucesivos.

Por su parte, Irene Andres-Suárez⁴¹⁰, sintetizando los puntos de vista de Ignacio Aldecoa, establece tres diferencias fundamentales entre el cuento y la novela:

1. Los soportes narrativos: mientras la palabra es el soporte esencial del cuento moderno, el suceso lo será de la novela.
2. Los ritmos narrativos: frente a la novela, el cuento se ve en la necesidad de proceder acumulativamente y condensar el tiempo al máximo.
3. El tratamiento estilístico: “una de las características esenciales del lenguaje cuentístico es su poder evocativo, su capacidad de sugerir mucho más de lo que expresa”.

Pero lo cierto es que, como escribe Anderson Imbert, a fuerza de repetir estas características diferenciadoras y unificadoras, éstas se deforman y falsifican porque “toda dicotomía entre la novela y el cuento es falaz”⁴¹¹ y, por lo tanto, lo único en lo que se puede concluir al comparar estos dos grandes géneros narrativos, como hace muy minuciosamente Irene Andres-Suárez en *La novela y el cuento frente a frente*⁴¹², es que:

Una consecuencia artística de la brevedad es que la novela, por ser larga, puede relegar la trama a un plano secundario; el cuento, por ser corto, ostenta en un primer plano una trama bien visible. En el

⁴⁰⁸ Tal y como escribe Pozuelo Yvancos los rasgos denominados “pragmáticos” han resultado muy operativos y muy tempranamente utilizados a la hora de caracterizar el género “cuento”, pues todos sus cultivadores y teóricos han insistido en la necesidad de avivar la atención del oyente o lector. No hace falta recordar que fue Edgar Allan Poe quien más decisivamente incluyó la dimensión pragmática en su teoría del cuento al hablar del efecto de la composición en el lector. Vid. José María Pozuelo Yvancos, «Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento», art. cit., pp. 453 y 455.

⁴⁰⁹ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹⁰ ANDRES-SUÁREZ, Irene, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 28-30.

⁴¹¹ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 39.

⁴¹² Este trabajo apareció publicado en Lausanne, por la editorial Hispanica Helvetica en 1995.

cuento, más que en la novela, los hilos de la acción se entretajan en una trama, y esta trama prevalece sobre todo lo demás. En el cuento, la trama es primordial. En una definición de cuento no pueden faltar estas dos notas: la brevedad y la primacía de la trama.⁴¹³

Precisamente, definiciones no han faltado del cuento y el estudioso argentino recoge algunas de ellas, pero nosotros sólo vamos a transcribir, en esta breve introducción, la de Anderson Imbert por parecernos una de las más completas y englobadoras de las posibilidades que ofrece el cuento en tanto género:

El cuento vendría a ser una narración breve en prosa que, por mucho que se apoye en un suceso real, revela siempre la imaginación de un narrador individual. La acción –cuyos agentes son hombres, animales humanizados o cosas animadas- consta de una serie de acontecimientos entrelazados en una trama donde las tensiones y distensiones, graduadas para mantener en suspenso el ánimo del lector, terminan por resolverse en un desenlace estéticamente satisfactorio.⁴¹⁴

A esta definición queremos sumar la perspectiva de Ignacio Aldecoa, según recoge Irene Andres-Suárez, que es hija de la de Edgar Allan Poe y que sirve para introducirnos en la perspectiva del cuento que tenía y puso en práctica Elena Soriano:

Para Aldecoa un buen cuento debe estar estructurado en función de un EFECTO único o sencillo y que cada parte del mismo, cada núcleo, cada palabra incluso debe tender a ese efecto preconcebido. [...] Es decir, que ciertos elementos que nos pueden parecer superfluos al comenzar la lectura poseen una estudiada funcionalidad en la estructura global del relato. No se trata, pues, de una digresión real sino de una aparente digresión por medio de la cual el cuentista nos atrapa desde la primera frase y nos predispone para que recibamos de lleno el impacto de lo que vendrá después.⁴¹⁵

⁴¹³ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 39.

⁴¹⁴ *Id.*, p. 40.

⁴¹⁵ ANDRES-SUÁREZ, Irene, *op. cit.*, pp. 24-26.

3.2. CUENTOS Y OTRAS NARRACIONES BREVES: EL CASO ESPECIAL DE ELENA SORIANO.

Como habíamos visto en el primer capítulo de esta investigación, la producción cuentística de Elena Soriano sufre el mismo retraso en la publicación que acontece en otros géneros cultivados por la autora. Sus narraciones breves aparecen publicadas en 1989 y 1996 pero algunas de éstas fueron escritas en la década de los cincuenta y otras en la de los ochenta. Es por esto por lo que nos vemos en la necesidad de hacer un breve recorrido histórico por el cultivo del cuento en España en la segunda mitad del siglo veinte dedicando especial interés a la década de los cincuenta y a la de los ochenta.

Durante los años cuarenta, el cuento encontrará escaso cultivo debido a la falta de una orientación definida propia de los momentos de postguerra. Pero la situación del género experimenta un giro de ciento ochenta grados en la década de los cincuenta hasta el punto de que algunos han denominado a esta época la “Edad de oro” del cuento contemporáneo español.

Como especifican Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González:

A partir de 1950 [...] predomina una corriente denominada «realismo social» que busca reflejar los problemas de la sociedad española de esa época. En ese objetivo resultaría fundamental la atención al presente, los años de la posguerra, y al espacio concreto de la geografía nacional.⁴¹⁶

No podemos olvidar que estamos ante escritores que han vivido la experiencia de la guerra civil, la mayoría de ellos en su infancia, y que pretenden separarse de aquella generación que, de una u otra manera, fue la causante del conflicto bélico. Rompen el aislacionismo de la generación precedente y, además de recibir la influencia de creadores autóctonos como Clarín, Pardo Bazán o Baroja, asumen los modelos

⁴¹⁶ DÍAZ NAVARRO, Epicteto y José Ramón GONZÁLEZ, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, p. 135.

procedentes de la narrativa norteamericana representada por Hemingway o Faulkner, la literatura francesa y el cine neorrealista italiano.

Dado que el objetivo de los autores del medio siglo era dar testimonio de la situación que vivía el país, el cuento se ofrece como un género idóneo en tanto que tenía más facilidades para pasar la censura por su brevedad y accesibilidad lectora. La difusión del cuento en aquellos años, en todo tipo de publicaciones periódicas, hace que el género florezca de forma fulgurante⁴¹⁷.

En estos años se ha intentado tradicionalmente diferenciar entre dos corrientes, la neorrealista caracterizada por el objetivismo, el retrato de la cotidianidad entrañable y el subjetivismo, y la socialrealista empeñada en convertir a la literatura en un arma social y política. Sin embargo, en sentido estricto, resulta difícil distinguir tajantemente una vertiente u otra en los cuentos porque, en muchos casos, ambas corrientes se mezclan y confunden. Con todo, la narración breve de estos años posee unos caracteres propios que resumen Díaz Navarro y González:

Tiende a concentrarse en un corto periodo de tiempo, unas horas, un día, y las coordenadas espaciales en que se sitúa el relato suelen ser reconocibles para el lector. La acción se concentra en un suceso, en el retrato de un personaje o de un ambiente, sin que se presente un desarrollo novelesco, como el de una vida o una serie de acontecimientos interesante. [...]

Se presentan momentos de la vida de uno o varios personajes que resultarían representativos de una temporalidad mayor, y en los que sería reconocible una problemática que va más allá del individuo.⁴¹⁸

La década siguiente y hasta, aproximadamente, la mitad de los años setenta, la función testimonial del cuento va a quedar relegada a favor de otras tendencias más centradas en el carácter artístico del texto. No obstante, no podemos perder de vista que

⁴¹⁷ A este crecimiento del cultivo del cuento contribuye la mayor facilidad que ofrecían las editoriales para la publicación de colecciones de un solo autor o misceláneas y la proliferación de premios al relato breve como el Sésamo, el Leopoldo Alas o el Hucha de Oro.

⁴¹⁸ DÍAZ NAVARRO, Epicteto y José Ramón GONZÁLEZ, *op. cit.*, p. 136.

estamos ante unos años de difícil análisis⁴¹⁹ en tanto que encontraremos autores que habiendo comenzado a publicar en la vertiente del realismo social introducen en los sesenta grandes innovaciones técnicas que se distancian del realismo imperante en la década anterior (García Hortelano), otros que aún empezando a escribir en los cincuenta nunca habían cultivado la narrativa social como Juan Benet y aquellos que, aun iniciando su carrera en los años que ahora nos ocupan, continúan con las preocupaciones político-sociales de la década anterior.

Entre las innovaciones que se introducen en el género cuento en estos años podemos destacar, como en la novela, el aumento del protagonismo del narrador, la introspección psicológica de los personajes y la multiplicación de los registros lingüísticos porque del intento de reflejar la situación social española se pasa a dibujar al individuo.

Si hay algo que caracteriza la situación del género a partir de la llegada de la democracia, esto es la diversidad. La tendencia al experimentalismo de años anteriores se atenúa y se produce una vuelta al relato clásico donde resalta, fundamentalmente, el argumento y se recogen influencias procedentes de otras literaturas.

Algunos estudiosos han querido ver, en los ochenta, un nuevo resurgir del género y es que, como escribe Nuria Carrillo, “cuentistas, y cuentos no faltan”⁴²⁰. Esta estudiosa señala cómo se dan, desde las editoriales, iniciativas muy loables como Siruela, que apostó por el cuento fantástico, o Almarabú, que optó por autores españoles e hispanoamericanos. Por otra parte los editores muestran especial predilección por los jóvenes narradores y, además, se abren nuevas vías de difusión del género a través de la prensa, las revistas y los premios.

La gran diversidad de cuentos escritos en estos años ha recibido diferentes clasificaciones en un intento por encontrar la tendencia dominante en la década de los ochenta. Así, Martín Nogales⁴²¹ diferencia por su argumento tres tipos de relatos breves: los líricos, que se acercan a la poesía en demérito de la historia; los teóricos, de tono

⁴¹⁹ Una muestra de esta dificultad nos la da, como ha señalado Óscar Barrero Pérez en *El cuento español, 1940-1980* (p. 36), el muy diferente carácter de las dos antologías publicadas en 1970: *Relatos españoles de hoy* y *22 narradores españoles de hoy*.

⁴²⁰ CARRILLO, Nuria, *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid, FIDESCUI, 1997, p. 31.

⁴²¹ MARTÍN NOGALES, José Luis, «El cuento español actual. Autores y tendencias», *Lucanor*, 11, 1994, pp. 43-68.

ensayístico y reflexivo y los dramáticos con un carácter eminentemente teatral. Paralelamente, Nuria Carrillo⁴²², desde un enfoque textual, distingue y caracteriza muy minuciosamente tres tipos de cuentos: el cuento fantástico, el cuento realista y la estilización de la realidad.

Otro fenómeno, de especial interés para esta investigación, acaecido en la década de los ochenta en relación al género que nos ocupa es el notable crecimiento del número de escritoras de gran interés entre las cuales se ha de encontrar Elena Soriano, si bien son pocas las antologías cuentísticas que la incluyen. Ángeles Encinar⁴²³, especialmente interesada en esta cuestión, ha utilizado su propia producción cuentística para ejemplificar los cambios que se producen en la representación de la mujer a través del cuento en estos años. La autora y crítica ha puesto de manifiesto la tendencia a subrayar la emancipación de la mujer y la denuncia de su situación en las estructuras sociales de su tiempo. La búsqueda de la identidad femenina cobra un protagonismo digno de mención puesto que gracias a ella se intenta dejar atrás la imagen tradicional de la mujer sometida a las estructuras patriarcales dominadoras.

Dentro de este maremagnum cabría preguntarse dónde se sitúa Elena Soriano. Nuestra autora, como ya sabemos, empezó a escribir cuentos a finales de los años cuarenta (1949) hasta mediados de la década siguiente y, tras una larga pausa de treinta años, volvió a retomar su actividad cuentística a finales de los ochenta. Precisamente en 1989 vio la luz un volumen de relatos breves bajo el título *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora*. El libro contiene once narraciones que parecen no ser las únicas que escribió nuestra autora. Así García Pavón⁴²⁴ en la primera edición de su *Antología de cuentistas españoles contemporáneos* señala que en *La vida pequeña* faltan tres relatos: «El pipero», «Los novios viejos» y «Las bachas». Marsá Vancells⁴²⁵ menciona en su libro *La mujer en la literatura* otro cuento de Elena Soriano titulado «El guía del museo» y Concha Alborg⁴²⁶ en una nota a pie de página en su «Introducción» a *Caza*

⁴²² CARRILLO, Nuria, *op. cit.*, pp. 113-228.

⁴²³ ENCINAR, Ángeles, «Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento», *Hispanic Journal*, 13, 1992, pp. 181-192.

⁴²⁴ GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.

⁴²⁵ MARSÁ VANCELLS, Plutarco, *La mujer en la literatura*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1987, p. 211.

⁴²⁶ ALBORG, Concha, «Introducción», *cit.*, p. 41.

menor menciona otros títulos no incluidos: «Tres sueños» publicado en *Índice de artes y letras*, 207 (1966) y «Monólogo inocente» publicado en *Galerías*, diciembre (1986). Por nuestra parte sabemos que los «Tres sueños»⁴²⁷ citados por Alborg y «Las bachas» mencionado por García Pavón aparecen publicados en 1996 en un volumen editado por Huerga & Fierro bajo el título *Tres sueños y otros cuentos* y que, por lo demás, contiene cuentos ya aparecidos en *La vida pequeña*.

Nuestra investigación va a centrarse en el estudio del volumen aparecido en 1989 por considerarlo el más completo y representativo de la autora. Los otros cinco cuentos que parecen haber sido publicados de forma aislada serán citados al hilo de la indagación en *La vida pequeña*. En relación a los «Tres sueños» haremos alguna referencia tomando como punto de partida la propia opinión de la autora sobre ellos, pero no los trataremos aquí por constituir un material de carácter autobiográfico, que tiene mejor cabida en el capítulo correspondiente:

Estos tres relatos no son cuentos fantásticos ni tiene el menor sentido esotérico o simbólico, al menos conciente. Se trata de auténticos sueños míos reproducidos con toda la fidelidad con que el lenguaje puede expresar lo vivido oníricamente. Yo soy –y acaso sea siempre– una escritora de imaginación exclusivamente realista, incluso demasiado razonable, en estado de vigilia. Pero “el sueño de la razón engendra monstruos” y, dormida, *mi imaginación* es otra, capaz de las aventuras más extrañas y absurdas, si bien conservando cierta lógica en la ilación de disparates.⁴²⁸

Antes de introducirnos en el análisis pormenorizado de *La vida pequeña* hemos de dejar claro ante qué tipo de volumen de cuentos estamos: ¿es un libro de cuentos o un ciclo de cuentos? Margarita Iriarte López, en un interesante artículo titulado «¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes», señala así las diferencias entre ambos:

⁴²⁷ Los “Tres sueños” se titulan respectivamente «El camello volante», «Los hijos anfibios» y «Las monedas del muerto».

⁴²⁸ SORIANO, Elena, *Tres sueños y otros cuentos*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996, p. 13.

En el «ciclo de cuentos» la unidad trata de estructurar las partes como piezas integrantes de un todo o texto mayor, en el «libro» no llega a cuajarse esta integración. En el «ciclo», se construye, a través de parcialidades, un todo que obliga, una vez percibido, a una relectura y reinterpretación de estas mismas partes constitutivas. [...] En el «libro», por el contrario, no se da nunca este significado argumentativo, las distintas partes guardan su valor en tanto que unidades de una misma pluralidad: el conjunto se manifiesta y es significativo en tanto que tal conjunto, sin ánimo de que esta reunión configure ninguna unidad ulterior.⁴²⁹

Cualquiera, pues, que haya leído *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora* se dará cuenta de que estamos ante un libro de cuentos y no ante un ciclo. Incluso el propio título avala esta afirmación. Elena Soriano selecciona casi la totalidad de sus narraciones breves escritas en los años cincuenta y los ochenta con el fin de dar una muestra significativa de su creación cuentística pero no como un todo estructurante de un sentido superior a cada uno de los relatos tomados individualmente. Esto no significa que no hallemos, tras la lectura del volumen, una evolución en diferentes aspectos temáticos y formales y así lo vamos a demostrar en el estudio que se sigue.

Antes de comenzar con el análisis de las tramas queremos avanzar que en el volumen vamos a encontrar una mayoría de cuentos realistas aunque no sólo. Y es que narraciones como «La invitación», «El vídeo perfecto» o «Maremoto» se integran perfectamente en lo que Anderson Imbert calificó como cuentos lúdicos para los primeros y cuentos misteriosos para el último. Esto tiene plena justificación si atendemos a las propias palabras de la autora sobre sus preferencias lectoras en cuanto al género:

Si a estas alturas de mi vida, más que madura, tuviera que concretar mis preferencias en el género concreto que hoy me ocupa, tendría que dividir las *grosso modo*, con esfuerzo y matizaciones, en dos grupos principales: los cuentos realistas, que como pequeños espejos stendhalianos, reflejan, más o menos sublimada o deformada,

⁴²⁹ IRIARTE LÓPEZ, Margarita, «¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes», *El cuento en la década de los noventa*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, 2000, p. 612.

la condición humana [...]. Y en ese grupo incluiría ejemplos de Chejov, Musil, Italo Calvino, Alberto Moravia, Nelson Algren, Norman Mailer, Truman Capote, Juan Rulfo, Ramón José Sender [...], Mercè Rodoreda, Francisco Ayala, Daniel Sueiro, Ignacio Aldecoa, tantos y tantos españoles más.

En otro grupo situaría los cuentos que poseen características especiales, muy difíciles de definir, que estén inspirados en la realidad o sean puramente fantásticos (como los llamados de *ciencia-ficción*), que tienen un pie en lo consabido y otro en lo verosímil [...] De nuevo, he de recurrir a enumerar autores ejemplares: Allan Poe, Hoffman, Lovecraft, Bradbury, Asimov, Julio Cortázar, Borges, García Márquez, Patricia Highsmith...⁴³⁰

3.3. LAS TRAMAS

Aristóteles, en su *Poética*, hablaba de la trama, que él denominaba “mythos”, de la poesía narrativa de la siguiente manera:

Hay que ensamblar los argumentos de forma dramática y en torno a una sola acción entera y completa, provista de principio, medio y fin, para que, como un ser vivo unitario y entero, produzca el placer que le es propio; y que las composiciones no se parezcan a los relatos históricos en los que es forzoso no hacer la exposición de una sola acción, sino de un solo período de tiempo, es decir, de cuantas cosas sucedieron a una o más personas en ese espacio de tiempo, sucesos que guardan entre sí, cada uno de ellos, una relación casual.⁴³¹

Precisamente de filiación aristotélica es la propuesta de críticos como Forster que diferencia entre lo que llamó *plot* de *story* en *Aspectos de la novela*⁴³², y que en la

⁴³⁰ SORIANO, Elena, «El cuento», *Literatura y Vida. II. Defensa de...*, op. cit., pp. 128-129.

⁴³¹ ARISTÓTELES, op. cit., p. 93.

⁴³² FORSTER, Edward Morgan, op. cit., p. 92.

edición española se traduce como “argumento” e “historia” respectivamente. Para el crítico la diferencia estriba en que mientras la historia concatena los sucesos de la narración temporalmente en un nivel inferior, el argumento los organiza causalmente en un nivel superior. Otros tratadistas no sólo aumentan la separación establecida por Forster entre trama y acción sino que añaden otros conceptos diferenciadores como “conflicto” o “situación” y que también hay que distinguir de la trama. Incluso llegan a afirmar que se pueden encontrar cuentos sin trama conformados por puro conflicto o pura situación. Para nosotros estos distingos resultan no sólo poco operativos sino perjudiciales para el análisis del cuento porque consideramos con Anderson Imbert que acción, trama, conflicto y situación son una y la misma cosa. O, mejor dicho, que la trama contiene al conflicto, a la situación y a la acción. Bien es cierto que podemos encontrar cuentos donde la trama se atenúa, se simplifica en relación a la que presentan otras narraciones sin embargo ésta nunca desaparece porque es indispensable:

Sin trama no hay cuento. La trama es la marcha de la acción, desde su comienzo hasta su final; marcha a lo largo de la cual los elementos del cuento se interrelacionan y componen una unidad que puede ser muy compleja pero que es singular en su autonomía. La trama organiza los incidentes y episodios de manera que satisfagan estéticamente las expectativas del lector.⁴³³

La trama, en tanto elemento indispensable del cuento, no ha escapado a los intentos clasificadores de la crítica por reducir las múltiples tramas, más o menos relacionadas, que encontramos en las narraciones a un número limitado de posibilidades. Así, Norman Friedman⁴³⁴ en *Form and Meaning in Fiction* diferencia tres clases posibles de tramas divididas a su vez, cada una de ellas, en varias subclases:

-Tramas con cambios de fortuna que se subdivide en trama activa, trama patética, trama trágica, trama punitiva, trama sentimental y trama admirativa.

⁴³³ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴³⁴ FRIEDMAN, Norman, *Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 1975.

-Tramas de carácter que contiene las siguientes posibilidades: trama de la madurez, trama de la reforma, trama que pone a prueba el carácter y trama de la degradación.

-Tramas de ideas que pueden ser de la educación, de la revelación de la afectividad hacia el prójimo y de la desilusión.

Sin desdeñar este tipo de clasificaciones, nosotros vamos a optar por analizar la trama de los cuentos de Elena Soriano considerados individualmente, lo que no significa que no atendamos a las posibles influencias, referencias y elementos de la tradición cuentística precedente.

Una vez establecido qué entendemos por trama cabría especificar cómo vamos a abordar su análisis. Los formalistas rusos, con Propp a la cabeza, propusieron un sistema muy difundido para el análisis de las tramas basado en la consideración de éstas como una concatenación de funciones realizadas por los personajes. Reducidas las posibles funciones a treinta y una, Propp⁴³⁵ destaca dos de ellas: las de “daño” y “carencia” y por lo tanto, todo cuento, morfológicamente, se convierte en un proceso que parte de la función daño o carencia y llega a un desenlace ayudado por otras funciones.

Claude Bremond⁴³⁶, siguiendo a Propp, elabora un cuadro de estructuras mucho más flexible. Por el contrario, Gerald Prince⁴³⁷ en *A Grammar of Stories* propone un complejísimo esquema de análisis de las tramas valiéndose de una simbología propia compuesta por todo tipo de letras de diferentes alfabetos y números de distintas clases.

Sin perder de vista las aportaciones, ceñidas estrictamente al plano formal del discurso literario, de la corriente formalista-estructuralista hemos de tener en cuenta lo señalado por Anderson Imbert a la hora de estudiar la trama:

La trama del cuento tiene un carácter psicológico, intencional, intuitivo, expresivo, estético, artístico. Un crítico que no repare en ese carácter individual y mental de la trama –tan diferente de los objetos

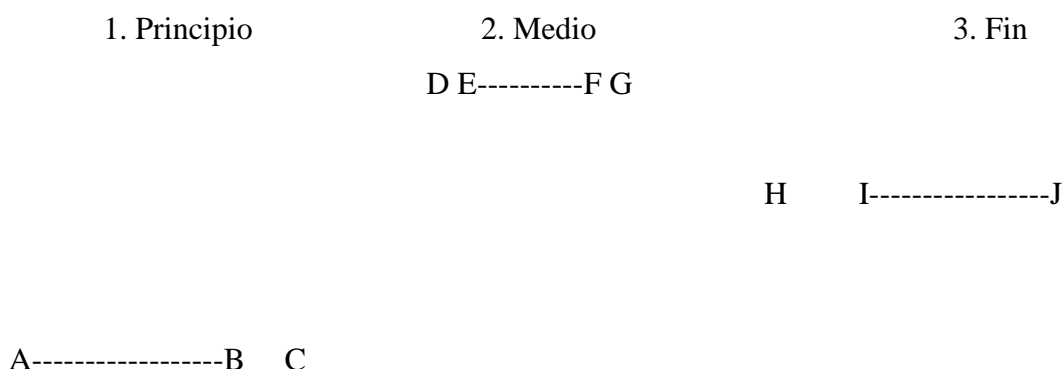
⁴³⁵ PROPP, Vladimir, *op. cit.*

⁴³⁶ Loc. cit., p. 56.

⁴³⁷ PRINCE, Gerald, *A Grammar of Stories*, La Haya, Mouton, 1973.

estables que las ciencias clasifican- planteará mal el problema de las divisiones internas del cuento.⁴³⁸

Para el análisis de la trama seguiremos el esquema planteado por el estudioso argentino sin olvidar que, como él mismo dice, se trata de un marco de referencia con el que se impone un orden lógico sobre el orden artístico del cuento.



AB. *Exposición*: contiene la situación de la que surge la acción del cuento.

CD. *Nudo o complicación*: es el momento en que los personajes entran en acción.

EF. *Momento culminante, crisis, clímax*: se produce cuando el conflicto llega a su momento álgido.

GH. *Progresión descendente*: el momento álgido del conflicto empieza a decaer.

IJ. *Conclusión o desenlace*: termina el cuento y por tanto el estado de suspensión del lector.⁴³⁹

Cada uno de estos segmentos varía de extensión de un cuento a otro en función de las intenciones del narrador que puede repartir el tiempo de la acción equitativamente o destacar una línea sobre otra. Pero esto forma parte del ámbito del ritmo narrativo y lo veremos más adelante.

Toda trama se divide en dos tipos de unidades, a juicio de Anderson Imbert, las narrantes y las no narrantes⁴⁴⁰. A nosotros nos interesan las primeras con sus dos

⁴³⁸ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 113.

⁴³⁹ Vid. Id., pp. 121-122.

componentes básicos: la trama principal y las secuencias secundarias, en caso de que las haya porque algunos cuentos de Elena Soriano resultan ser de tal brevedad que difícilmente podemos hallar elementos que no formen parte de la única y principal trama.

Para finalizar esta pormenorización de lo que va a ser nuestro análisis de las tramas de *La vida pequeña* queremos recoger una escueta clasificación del estudioso argentino al que seguimos sobre los contenidos de las tramas. A su juicio, los cuentos, atendiendo a que el contenido de su trama vaya de lo probable a lo improbable, de lo improbable a lo posible y de lo posible a lo imposible, pueden ser:

-Cuentos Realistas donde está presente lo ordinario, lo probable y lo verosímil, porque éste es “el resultado de la voluntad de reproducir, lo más exactamente posible, las percepciones del No-yo (naturaleza, sociedad) y del Yo (sentimientos, pensamientos)”⁴⁴¹.

-Cuentos Lúdicos dominados por lo extraordinario, lo improbable y sorprendente. En este tipo de cuentos la “excepción” resulta especialmente operativa porque le permite al narrador ciertas exageraciones y acumulación de coincidencias de tal manera que “el azar maneje a los hombres. Con subterfugios nos hace creer que estamos ante un prodigio; prodigio que luego resulta tener una explicación nada prodigiosa”⁴⁴². Estos relatos, además se caracterizan por presentar personajes excéntricos y situaciones excepcionales y Elena Soriano nos dará algún que otro ejemplo.

-Cuentos Misteriosos. Si hay un concepto que defina este tipo de narraciones es el de “Realismo mágico”, y es que el narrador “en vez de presentar la magia como si fuera real, presenta la realidad como si fuera mágica”⁴⁴³. Los sucesos narrados, aun siendo reales, producen sensación de irrealidad e inverosimilitud.

⁴⁴⁰ Enrique Anderson Imbert se refiere a las unidades no narrantes de la siguiente manera: “Un cuento nos narra una acción cuya trama podemos resumir; y de esa trama podemos abstraer la unidad máxima y las subunidades mínimas. Además de los movimientos que se integran en subunidades y de las subunidades que se integran en unidades máximas, hay otros elementos que no narran. Podemos pensarlo como unidades pero ya no son narrantes. Me refiero a las infinitas puntadas al tejido: formas de enlace, un rasgo descriptivo, un impulso sin consecuencia, una cualidad del personaje, indicios, detalles, relieves, articulaciones, descansos, transiciones, pistas, etc.” ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 128.

⁴⁴¹ Id., p. 171.

⁴⁴² *Ibid.*

⁴⁴³ Id., p. 172.

-Cuentos Fantásticos en los que resalta lo sobrenatural, imposible y absurdo. “El narrador de lo sobrenatural prescinde de leyes de la lógica y del mundo físico y sin darnos más explicaciones que la de su propio capricho cuenta una acción absurda, imposible”⁴⁴⁴.

Partiendo de esta clasificación y de los breves presupuestos teóricos expuestos anteriormente vamos a analizar las tramas de los once cuentos que componen *La vida pequeña*.

Una de las claves para arrojar luz sobre la trama de un cuento es el título de éste. «El perfume» abre la colección y la denominación que recibe se justifica plenamente sólo al final. Estamos ante lo que Anderson Imbert calificó como cuento realista y aunque su cierre es, cuando menos, sorprendente está dentro de lo probable y verosímil. Los tres movimientos que componen teóricamente el cuento, a saber, principio – exposición-, medio –nudo, clímax y progresión descendente- y fin –conclusión-, se presentan en «El perfume» de la siguiente manera:

1. La exposición ocupa apenas el primer párrafo del relato donde la narradora nos informa de la situación de partida: se encuentra sola en casa un día lluvioso y recibe la visita de su amiga Irma.

Esta tarde me he quedado en casa. Llovía y sentí pereza de acudir a la tertulia del café o de buscar la efímera vivencia con seres irreales, en una sala de espectáculos. Pero no me ha faltado distracción. A las cuatro, timbrazo y anuncio de una visita: mi amiga Irma. Irrumpe en la habitación con su ímpetu habitual, siempre como anunciando una catástrofe...⁴⁴⁵ (p. 7)

2. El medio se divide en tres momentos, como ya hemos visto, y que en este cuento se presenta como sigue a continuación. El nudo o complicación se desarrolla entre la llegada de Irma a la casa de la narradora donde le plantea su problema, una discusión con su pareja, Abel. El clímax, muy breve en relación al largo planteamiento del nudo que hace Irma, llega con la entrada de Abel en la casa de la narradora

⁴⁴⁴ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 173.

⁴⁴⁵ La edición de *La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora* que manejamos y de la que tomaremos las citas de todos los cuentos que aquí analizamos es la realizada por Plaza y Janés en junio de 1989.

buscando a su esposa. La progresión descendente es la breve conversación que mantienen el acatarrado y enamorado Abel con la improvisada anfitriona y donde descubrimos que el muchacho, a causa de su enfermedad, no ha reconocido el olor de la esposa.

3. La conclusión apenas se resuelve en unas líneas, tras la marcha de Abel, que dejan al lector atónito:

Vuelvo hacia Irma, llamándola con regocijo, en súbita reacción. La encuentro en un estado lamentable. Pero no de congoja, como cuando vino.

-Ya ves –dice, espaciando cada sílaba-: no hay nada que hacer.

-¡Pero criatura! –le digo yo, riendo-. ¿Cómo te va a oler, si tiene un gripazo fenomenal?

-Es igual –dice ella fríamente, con una absoluta, fatal indiferencia-. Soy yo quien no le quiere ya... Mi perfume no debía entrarle por los sentidos, sino por el alma. (p. 11)

La estructura de la trama de «La abuela loca» resulta desigual y cambiante. La exposición es el movimiento más largo de todos los que componen el cuento ya que ocupa dos de las cuatro páginas que tiene este breve relato. En esta presentación conocemos la existencia y forma de vida de una anciana que todo el mundo toma por loca:

La abuela está loca. Todos la miran con lástima y con burla cuando se pone a recorrer la casa de arriba abajo, escudriñando los rincones como si buscara algo perdido, quedándose largas horas sentada en los sitios oscuros, gesticulando sin cesar con su arrugado rostro renegrido, murmurando, con su boca desdentada, palabras que nadie logra entender.

[...]

Los niños abandonan su presa en el acto y echan a correr calle abajo. Y las vecinas salen de sus casas, precipitadamente, con los ojos brillantes, despejados del opaco tedio pueblerino, y también se van

corriendo hacia la diversión insólita que anuncian el clarinete, el bombo y el platillo con jocunda desarmonía. (p. 15)

El nudo comienza cuando la abuela, una vez que queda sola, echa a andar hacia el campo y en ese paseo comienza a recordar un día, que no parece muy lejano, en que junto a su nieto vivió una situación comprometida. Dicha situación se convierte en el clímax del cuento cuando descubrimos que la abuela y el nieto oyen a una mujer, la nuera de la anciana, con un hombre desconocido en actitud amorosa:

Entre el susurro fútil de las mieses, caen las voces, tenues y tremendas: la voz de la mujer, suspirante y cariciosa, y la voz, furiosa de placer, del hombre, diciendo el nombre de ella delirante... (p. 16)

La progresión descendente y el desenlace se aúnan en este relato cuando la abuela quiere ocultar al niño la situación en que está su madre y regresan de nuevo al pueblo. Este descubrimiento es lo que justifica la locura de la abuela mientras la narración se acaba silenciosa y discretamente.

Como en el caso anterior, «La carraca» presenta una exposición extensa y desde el primer momento el título del cuento aparece justificado: el señor Bruch, barcelonés, se encuentra en Madrid durante el fin de semana a causa de sus negocios y, terminados éstos, decide comprarse una carraca para asistir al fútbol el domingo y no tener que desgañitarse animando a su equipo:

El señor Bruch, muy contento, prosigue su camino un poco más aprisa, mascullando suavemente su puro. Esto de la carraca es una trascendental innovación que él va a introducir en sus costumbres: [...] Él es un «hincha» feroz del Barcelona, naturalmente, en primer lugar, y después, por orden de categoría, de todos los equipos de su región. Y le gusta vociferar, hacer ruido, expansionarse en los partidos. ¡Pero luego se le inflaman las amígdalas y se pone a morir! (p. 21)

El nudo comienza como consecuencia de un encuentro con el señor Peláez, un empleado poco afanado del señor Bruch con el que éste está muy descontento. Como

podemos suponer el encuentro no ha sido muy agradable para el barcelonés que buscaba su carraca. El clímax que se alarga varias páginas parte desde el momento en que Bruch se da cuenta de que no tiene más remedio que acompañar al desplumado Peláez al hostel donde se aloja para poder recuperar la documentación de su empresa y poder despedirlo:

-¿Dónde se aloja usted? –Suprimida la t, correctísima pronunciación.

Peláez manifiesta, con un ademán vago, que por aquí cerca, en una pensión.

-Vamos allá ahora mismo –dice autoritariamente el señor Bruch.

[...]

-Haga lo que le venga en gana. Se los bebe ahora mismo, o se compra estricnina y revienta de una vez. ¡Lo único que quiero es no saber nunca más de «ustettt»! (pp. 23-26)

Y, como en «La abuela loca», la progresión descendente y la conclusión se funden de manera poco sorprendente. El señor Bruch abandona la pensión, mira su reloj y recuerda que aún tiene que encontrar una entrada de fútbol para el partido del día siguiente pero sin carraca porque “tiene unas ganas locas de gritar, de proferir insultos a troche y moche, de soltar tacos muy gordos” (p. 27).

«Viajera de segunda» presenta una estructura argumental diferente en relación a lo que hasta ahora hemos visto. La exposición que encontramos es la siguiente: una muchacha se encuentra sola y asustada en la plataforma de un tren de cercanías tras una experiencia desagradable que, de momento, desconocemos cuál es:

La muchacha estaba sola en la plataforma, de pie, agazapada, los brazos un poco separados del cuerpo, rígidamente apoyados en los lados del ángulo que formaba la puerta del lavabo con la gran puerta de fuelle, que seguía abierta casi del todo, en un jugueteo monótono de acordeón, sobre la oscuridad fugaz y vertiginosa de fuera. [...]

Pero esto de ahora había sido algo muy distinto, de raíz más entrañable, en cierto modo justificado, aunque ella no lo pudiese

definir, ni nadie pudiera entenderlo por más que intentara explicarlo.
(pp. 29-31)

El medio de Anderson Imbert, con sus tres momentos, compone en el grueso de este interesante cuento. La exposición resume el verano en soledad de una muchacha que sube todos los fines de semana a un tren de cercanías para visitar a su madre y hermano que pasan la estación estival con un familiar en un pueblo cercano a Madrid. La aglomeración del tren los sábados y los lunes le permite a la protagonista viajar en un vagón de segunda a pesar de que en realidad posee un billete de tercera. El nudo se plantea cuando uno de aquellos días, el revisor se percata de que la protagonista no disponía del billete correspondiente al vagón que ocupaba y de sus incursiones continuas en un lugar que no había pagado. Las persecuciones constantes del revisor los últimos días del verano se convirtieron en un curioso divertimento para éste y en un morboso e inquietante aliciente para ella. Pero el clímax estalla en el último viaje cuando la muchacha, con sus mejores galas, compra un billete de segunda para poder *mostrárselo* con orgullo al revisor. La sorpresa y el erotismo, impropio de esta época, rebosan en las últimas palabras de este relato:

-Óigame, pequeña. Tengo que decirle una cosa.

Ella le había mirado con infinito desprecio:

-Oiga usted: ni tiene que llamarme pequeña, ni tiene nada que decirme.

Y él se había reído sin ruido, como siempre. E inesperadamente la había empujado a este rincón, dejándola encerrada en el hueco de sus brazos.

[...]

-¡Grosero, burro, estúpido..., tonto! –mientras él la besaba furiosamente, quería gritar ella, mareada por la repentina sensación vertiginosa de la velocidad del tren, por la velocidad del tren y nada más. (p. 37)

La progresión descendente ocupa apenas los dos breves párrafos que cierran el cuento cuando la protagonista se queda atónita en la plataforma del tren. ¿Dónde encontramos, pues, el desenlace? Éste nos aparece al principio del cuento.

Efectivamente lo que habíamos analizado al principio como presentación es, al mismo tiempo la conclusión, porque ésta se sitúa temporalmente detrás del medio del relato.

«El testigo falso» resulta ser uno de los cuentos más largos de esta colección y se centra en la anécdota acaecida al propio narrador que sufre la declaración de un falso testigo. Los tres movimientos narrativos de la trama nos aparecen en este cuento divididos tipográficamente por espacios en blanco entre un movimiento y otro. El primero o exposición ocupa las tres primeras páginas de la narración en la que el protagonista informa de que ha tenido un encuentro inesperado e indeseado con alguien:

Otra vez... Otra vez lo he visto. Y él a mí. ¡Granuja! ¡Cómo se ha tirado del tranvía en marcha! A no ser por la rabia, me hubiera dado risa; la gente se ha asustado, tomándole por un chalado o por un ratero... Ya me ha revuelto la bilis y estoy amargado para todo el día; [...]

Ahora entraré en mi oficina dando voces, todo me parecerá mal hecho, seré grosero con mi mecanógrafa y no sabré dictar una carta. Después, estaré impaciente y poco hábil en la entrevista con el francés y, luego, volveré malhumorado a mi casa y haré llorar a mi mujer y a mis hijos. En fin, iré transmitiendo a todo el mundo, como una maligna corriente eléctrica, los efectos de este encuentro. (pp. 39-41)

El medio o cuerpo central del relato ocupa la mayor parte del cuento y comienza cuando el protagonista-narrador decide hacer examen de conciencia para intentar disculpar a ese hombre que tanto le exaspera. En realidad, esta segunda parte está compuesta por una larga analepsis que después analizaremos.

El nudo o complicación resulta extraordinariamente largo y actúa como introducción explicativa al clímax: el narrador, un día cualquiera, tiene un encuentro con un antiguo amigo llamado Camuñas que le propone un negocio: la invención del jabón potásico. Nuestro protagonista acepta y busca el necesario socio capitalista para poner en marcha su empresa, que no sólo no consigue prosperar sino que se ve gravemente perjudicada por una enfermedad de Camuñas que le provoca la muerte. Este hecho desgraciado trae como consecuencia la disolución del negocio y la denuncia por parte del socio capitalista a nuestro protagonista por las pérdidas económicas. Hasta

aquí el nudo, el clímax sobreviene durante el juicio ocasionado por la denuncia al narrador. En este juicio aparece un testigo que realiza una falsa declaración sin mayor trascendencia para el desarrollo del pleito pero que traumatiza gravemente a nuestro protagonista, quien finalmente gana el juicio:

-Pero ése, ese hombre... ¿Quién es...? ¿Qué le he hecho yo?
¿Por qué hace eso?

-Lo hace por veinte o treinta duros que le habrá dado el señor Soto –dijo mi acompañante, y se echó a reír.

Me quedé frío de asombro.

-¿Y cómo lo ha consentido usted? Hay que meterlo en la cárcel. Debemos denunciarlo.

-¿Denunciar el qué? ¿Usted tiene un testigo de que es un testigo falso? (pp. 61-62)

El medio del cuento acaba en progresión descendente con una síntesis de los cambios que la vida del narrador experimenta tras el acto judicial:

Efectivamente, gané el pleito y mi ex socio tuvo que pagar hasta las costas... Pero, ¿qué importa? A mí no me devolvió la candorosa fe de antaño. A mí me hizo tanto daño la actuación del testigo falso, que no puede disfrutar mi triunfo. Ya el mismo día de su declaración famosa tuvo mi primer cólico hepático, y desde entonces no me siento bien por completo: me he convertido en un hombre desconfiado, suspicaz, demasiado preocupado por lo que digo y ante quién lo digo. (p. 62)

El final que cierra el relato, breve pero absolutamente sorprendente, narra un último encuentro entre el testigo falso y el protagonistas. Pero a diferencia de los encuentros anteriores, el narrador se percató de que ese hombre al que tanto odia es un pobre infeliz que casi ha perdido la vista. La compasión y el perdón invaden el espíritu rencoroso del protagonista y la tranquilidad vuelve a su vida:

Solté su brazo, murmuré un adiós indefinible y eché a andar lentamente, sintiéndome respirar con amplitud y gozo, como no lo

hacía desde mucho tiempo atrás. Se me ha pasado todo rencor hacia el testigo falso. Me he dado cuenta de lo infeliz, lo mísero, lo desgraciado que es. Sólo es eso: un desgraciado. Nunca más volveré a ocuparme del pobre hombre. O quizá, cuando me cruce con él le saludaré alzando el sombrero, para que se sienta halagado y respetable. (p. 69)

«Prisa», en tanto título, refleja perfectamente la sensación que invade al lector al constatar en apenas ocho páginas la carrera de un muchacho desde su casa hasta el puerto para evitar que su pareja se marche definitivamente en un “ferry”. Nos resulta realmente difícil separar en este cuento los tres famosos movimientos de la trama de Anderson Imbert porque estamos ante un todo compacto que se desarrolla desde que el protagonista baja los pies de la cama hasta que, una vez en el puerto, ve alejarse sin remedio el barquito en el que va su pareja. Sí podemos señalar cómo la sensación de aceleración va “in crescendo” a medida que avanza el cuento y que el desenlace deja en el receptor el mismo desencanto que en el protagonista:

No acertó a divisar el rostro deseado, no llegó a pronunciar el nombre querido, sintió que se caía hacia delante, pero que no llegaba a dar con su cuerpo en el suelo porque alguien lo sujetaba, lo apoyaba en el gigantesco bolardo que acababa de liberar al barco. Mientras oía apagadamente a la gente que se acercaba preguntando «¿Qué le pasa, ha perdido el *ferry*?, sólo pudo balbucear inaudiblemente: «Adiós, adiós, adiós...» (pp. 78-79)

«La invitación», dedicado a la memoria de Alfred Hitchcock, resultar ser un cuento que, por su contenido, se aleja del realismo imperante en la colección hasta ahora. No estamos hablando en ningún caso de un cuento fantástico pero sí de lo que Anderson Imbert tipificó como “cuento lúdico” dominado por lo extraordinario, lo improbable y sorprendente. Veámoslo.

La exposición, que se extiende a lo largo de varias páginas, nos presenta a cinco personas que, un año después de ser operadas de un trasplante, reciben una invitación

de la viuda del donante de todos ellos para un almuerzo conmemorativo de tan macabro acontecimiento:

Cinco personas de condición y circunstancias diferentes recibieron por correo sendas cartas fechadas el mismo día y redactadas en iguales términos, salvo las mínimas variantes debidas a cada destinatario. El texto, escrito en letra inglesa de máquina, en lujoso papel rosado, con membrete en relieve, de iniciales entrelazadas sobre una dirección y un teléfono de Madrid, invitaba a un almuerzo conmemorativo del fallecimiento de la persona cuyo órgano tal había recibido en trasplante, un año atrás, el invitado respectivo. (p. 81)

A partir de esta breve introducción el narrador, separando tipográficamente cada uno de ellos, se dedica a presentarnos a cada uno de los cinco invitados –Dámaso Cortés Almudia, Francisco Piñón Camacho, Feliciano Aloque Pérez, Pedro Cortado Ureña y Adelaida Ruiz de Alvarado- en esta, como hemos dicho, larga exposición.

El medio del cuento y, en primer lugar, el nudo, comienza con la llegada progresiva de los invitados a la mansión de la viuda de Cambelli y se desarrolla en varias páginas donde el narrador se detiene en pormenorizarnos la entrada de los cinco comensales a la suntuosa casa, las consabidas y no menos extrañas presentaciones⁴⁴⁶ a la viuda y el almuerzo abundante del que todos disfrutaron.

El clímax se precipita en el café de sobremesa servido en la biblioteca durante el cual la viuda narra a sus invitados la historia de su vida desde sus años de juventud en los que ejercía de vedette hasta que perdió al amante que dio los órganos a los invitados. El recuerdo de estas vivencias provoca en la anciana un acceso de cólera que traslada a sus invitados por medio de insultos:

Sus oyentes se daban ya cuenta plena de que aquella mujer no estaba en sus cabales y la miraban con inquietud, pero a la vez

⁴⁴⁶ No queremos dejar de reproducir la forma en que tienen lugar las presentaciones en tal singular relato: “La dama fue alargando a cada invitado su mano larga y huesuda, con una sonrisa que estiraba sus labios violáceos sin mostrar los dientes y repitiendo su nombre:

-María Luisa Fernández, viuda de Cambelli.

A lo que la persona saludada respondía con el suyo propio, que repetía, en voz más alta, un poco atiplada, su presente secretario, servidor, pariente o lo que fuera, añadiendo a cada cual la palabra correspondiente:

-Córnea... Riñón... Hígado... Riñón... Corazón...” (pp. 95-96).

poseídos por una extraña pereza, que atribuían a la digestión del almuerzo. [...]

Y dirigiéndose casi simultáneamente a Pedro y a Feliciano, con la mayor irritación:

-Y ustedes dos son unos patanes, zafios, groseros... No sois hombres: cada uno con un riñón de *él*, que tenía tantos para todo, deben servir para poco en la cama. (pp. 104-105)

El medio de la trama acaba en progresión descendente cuando los invitados, percatados del estado demencial en que se encontraba su anfitriona, intentan marcharse de la casa. Pero el final, cuando menos sorprendente, estalla cuando doña María Luisa de Cambelli informa a sus comensales de que, junto a ella, han sido envenenados a través de los postres y el café que todos han tomado:

-Dígame, doña María Luisa: ¿qué quiere hacer con nosotros?

-Nada, buena monjita, ya lo está haciendo, con vosotros y conmigo misma, lo que hemos tomado en los postres y el café. Antes no, quería saber, convencerme... Pero no sufrirá nadie, no crean que soy tan mala persona... (p. 106)

Sin duda alguna, una historia que podría haber sido elaborada por Hitchcock, es más, al leer este relato no podemos por menos que pensar, considerando las innegables diferencias, en la macabra trama de *Los diez negritos* ideada por Agatha Kristie y llevada a la gran pantalla por el genial director.

Uno de los cuentos más renombrados y conocidos de Elena Soriano es «Leonora». Esta narración está dividida en nueve fragmentos de desigual extensión donde resulta relativamente fácil poder distinguir las distintas partes de la construcción de la trama. El primer fragmento se corresponde con el principio y exposición y, gracias a él, conocemos que nuestro protagonista y narrador acaba de ver, en una galería de arte, a una mujer, llamada Leonora, con la que tuvo un conato de aventura diez años atrás y con la que no ha vuelto a toparse⁴⁴⁷.

⁴⁴⁷ La visión inesperada de Leonora lleve al narrador a huir despavorido de aquella galería y a recordar la aventura acaecida hacía diez años. De este modo se introduce la larga analepsis que ocupa el grueso del relato.

El medio de la trama ocupa los siete fragmentos siguientes de los nueve totales que presenta el cuento y que recorre, sirviéndose de la analepsis, aquel intento de aventura que nuestro protagonista vivió con una mujer doce años mayor que él, amiga de su familia y casada. En el nudo o complicación se nos detalla largamente las circunstancias en que el narrador conoció a Leonora, cómo se sintió desde el principio irremediabilmente atraído por ella y un rosario de anécdotas que justifican el creciente enamoramiento del muchacho que se llega a plantear seriamente el confesar sus sentimientos a ella:

En fin, lo que sí sabía, sin duda alguna, es que tenía que volver a verla cuanto antes y declararle mi pasión de manera tan arrebatadora que no pudiera resistirse: esto significaba hablar mucho y con oratoria eficaz a una mujer que parecía nada expresiva en palabras ni gestos. (pp. 120-121)

El clímax de la narración –sexto fragmento-, como podríamos suponer, acontece en ese encuentro en que el protagonista decide confesar su amor a Leonora pues, ante la aceptación sin reservas de ella, el narrador huye despavorido:

Me cogió una especie de pasmo, acompañado de vértigo y sobre todo, debe decirlo también, de vergüenza, propia y ajena, mientras sentía que mi erección se resolvía de pronto en una breve eyaculación espasmódica y que todo mi ardoroso deseo se convertía en pánico, en una irresistible necesidad de huir: lo que hice en el acto, sollozando y repitiendo sólo una palabra, «perdón», «perdón», dirigida no sé a quién y a todo el mundo. (p. 125)

A partir de esa desagradable situación, el cuento entra en progresión descendente –fragmentos séptimo y octavo-, donde se nos narra de forma resumida la apática vida del protagonista desde aquel desafortunado momento: sufrió todo tipo de enfermedades, tuvo que acudir al psicoanalista y padeció una abulia laboral y sexual que fue incapaz de superar a lo largo de los años.

El noveno fragmento cierra con el final el cuento. Nuestro protagonista vuelve a la galería, de la que momentos antes (recordemos el primer fragmento) había huido, para buscar a Leonora y poder vivir con ella esa aventura que resultó frustrada una

década antes. La sorpresa asalta al narrador cuando descubre que su amada ya se había marchado:

Espero, necesito que Leonora esté aquí todavía. La estoy buscando entre el gentío, en cuanto la vea, llegaré frente a ella, sujetaré con mis dos manos sus brazos divinos [...]

Pero, ¿dónde está Leonora? No la encuentro por ninguna parte... (pp. 137-138)

«La isla sin nombre» constituye un largo proceso reflexivo, donde se introduce al lector en la mente del protagonista-narrador, en el que se nos cuenta la peripecia de un personaje masculino que acaba de subir a un tren camino de Madrid tras cobrar un millón de pesetas. Ésta es, precisamente, la presentación del cuento y tras ella se inicia un fragmento analéptico que constituye el medio de la narración donde se nos informa resumidamente de la vida del protagonista hasta el momento en que se sube al tren. El nudo o complicación transcurre en los años de la infancia y primera juventud del protagonista durante los cuales soñaba, en medio de un ambiente rural y pobretón en que vivía, en alcanzar una isla sin nombre con la que soñaban un amigo rico llamado Gil y él y en descubrir lugares remotos. Así que un día cumplió su deseo de marcharse hasta alcanzar Barcelona que era su propósito. En dicha ciudad entró al servicio de la regente de un burdel y, con el paso de los años, hizo un azaroso periplo por diferentes puestos de trabajo hasta que volvió de nuevo a trabajar para la *Cachas*. Hecho este recorrido el narrador nos introduce en el clímax:

Y aquí viene lo bueno o lo malo, según se mire: resulta que la semana pasada recibo un sobre no sólo conteniendo el documento solicitado, sino acompañado de un oficio de la alcaldía requiriendo en corto plazo mi presencia personal para hacerme cargo de la herencia de mis padres, que estaba a punto de ser expropiada por la propia comunidad municipal, mediante la indemnización que me correspondiera. (pp. 151-152)

Efectivamente, nuestro protagonista llega al pueblo para cobrar la indemnización y se encuentra con ese amigo de la infancia que le propone vender el terreno que el

ayuntamiento quería expropiar a una constructora por un precio mayor que el que le daba el cabildo del pueblo. Sin dudar nuestro narrador acepta y, una vez realizado el negocio, el clímax alcanza su momento álgido cuando el heredero descubre que aquella famosa isla a la que querían viajar su amigo Gil y él de niños recibe el nombre de la isla del ahorcado:

-¿Y por qué ese nombre tan feo?

-Se lo pusieron hace lo menos treinta años, cuando atracó allí una barca de pesca en apuros y dieron con un esqueleto colgado de un árbol por un cable gordo.

Sentí como un palpito y pregunté con ansia:

-¿Quién era?

-Pues no se supo nunca con certeza. [...]

Gil mentía, era evidente que mentía, mientras a mí me latían el corazón y la cabeza, y me empeñaba en saber más detalles, que él iba soltando uno a uno, sin ganas de hablar (pp. 154-155)

El final sobreviene cuando el narrador descubre que el único objeto identificativo del ahorcado era una medalla del Carmen que Gil guardaba y que le entrega sin vacilar. Efectivamente, era una cadena que el protagonista conocía:

No tiene cadena ni el cordón que yo conocía, está completamente negra, no estoy seguro de que sea la de plata que mi padre llevaba al cuello desde que mi abuela se la puso cuando nació, aunque lleva grabada por detrás la fecha, 4-V-1909, el último número no se ve claro, está muy gastado, lo mismo puede ser el nueve que un siete o un uno. Ni qué decir tiene, me vuelvo sin ir a la isla que ahora tiene un nombre que ya no podré olvidar. (p. 156)

El penúltimo cuento de *La vida pequeña*, «Maremoto»⁴⁴⁸, está dividido en tres fragmentos separados por significativos espacios en blanco. El primer fragmento, a

⁴⁴⁸ Este cuento lleva una nota aclaratoria de la autora donde especifica: “A la memoria de Daniel Sueiro, cuyo cuento «El día que subió tanto la marea» yo no conocía cuando escribí este sueño mío” (p. 157).

modo de exposición y eminentemente descriptivo, nos sitúa ante el paisaje⁴⁴⁹ que va a sufrir el maremoto:

Ciertamente, no faltaron avisos ni premoniciones. Este verano venía resultando extraño, insólito, no sólo en nuestras latitudes sino también en otros lugares del mundo muy diversos y distantes entre sí. [...]

Yo me alojo siempre, desde hace muchos años, en la misma habitación del mismo hotel (pp. 157-158)

El medio del cuento, como era de suponer, se corresponde con el segundo fragmento. La complicación comienza un domingo, por la mañana, cuando la narradora, al asomarse a la ventana, descubre que el mar continúa en el mismo extraño estado de la víspera. La playa estaba abarrotada de bañistas domingueros. El clímax comienza a mediodía, cuando las aguas empiezan a subir hasta que una voz, ante el avance imparable del mar grita: “¡MAREMOTO!”⁴⁵⁰ (p. 166). El pavor se apodera de las gentes que pasaban su día a la orilla del mar y en los lugares de recreo próximos mientras el agua sigue subiendo hasta llegar dos metros más abajo del piso donde se aloja la narradora y espectadora de este arrebato de la naturaleza. Alcanzado este punto, el cuento comienza su progresión descendente al igual que el mar:

Y veo de pronto, que ha cesado de subir, que su nivel lleva unos minutos parado unos dos metros más abajo de mi piso y que ahora, completamente lleno, jadea casi imperceptiblemente, como si descansara de un extraordinario esfuerzo. [...] Al anoecer, las aguas se han retirado casi por completo de la plaza. (pp. 168-169)

El tercer fragmento y final nos deja tan atónitos como a la narradora: al despertar de la mañana siguiente parece que nada ha ocurrido y que todo ha sido soñado⁴⁵¹ por la

⁴⁴⁹ En este paisaje destaca sin duda alguna el acuario: “Queda por describir lo más importante de este relato: [...] ACUARIUM-VIVARIUM...” (p. 160).

⁴⁵⁰ La subida de la marea es interpretada por la narradora como un deseo del mar de recuperar todos aquellos animales que le son propios y que se encontraban encerrados en el Acuario.

⁴⁵¹ Otras breves narraciones que Elena Soriano llama precisamente “sueños” pero con un desarrollo narrativo muy inferior a «Maremoto» son «El camello volante», «Los hijos anfibios» y «Las monedas del muerto» recogidos en *Tres sueños y otros cuentos*, Madrid, Huerga y Fierro, 1996.

protagonista observadora sin embargo hay algo que no cuadra: el acuarium que tanto gustaba a quien nos cuenta su experiencia no se encuentra en su lugar habitual; había desaparecido:

Todo está en orden, todo aquí es «lujo, calma y voluptuosidad»... Tal vez el suceso de ayer, el acontecimiento del mar rescatando a sus criaturas ha sido un sueño mío. Pero entonces, ¿por qué, ahora, bien despierta, veo que a mi izquierda, al extremo de la explanada, el *Acuarium-Vivarium* ha desaparecido? (p. 171)

Estaríamos, pues, en terminología de Anderson Imbert, ante el único “cuento misterioso” de la colección. Y tras él, y para cerrar el volumen un “cuento lúdico”, como era el caso de «La invitación»: «El vídeo perfecto».

Cinco fragmentos dividen la trama del relato más largo de *La vida pequeña*. El primero o exposición relata extensamente la reunión de los dos personajes masculinos principales, Lino y Nardo, con dos señores porque el adinerado Lino quiere conseguir un equipo audiovisual para grabar el “vídeo perfecto”. El principio se cierra con la compra del caro equipo por parte del caprichoso rico:

-El señor Schostter asegura que su equipo será algo único, tendrá innovaciones sensacionales –repetía su amigo con énfasis.

-Bueno –quiso puntualizar Lino-: supongo que esos tipos y tú os hacéis responsables de fallos y averías en el invento. (p. 186)

El nudo se plantea en el segundo fragmento cuando Lino manifiesta su deseo de buscar a alguien especial que protagonizara sus extravagantes grabaciones y es, en ese momento, cuando aparece Osa a quien los dos amigos convencen para que participe en los planes del millonario prometiéndole que la convertirían en una gran estrella de cine:

-Este señor que aquí ves. –Lo señalaba con ambas manos abiertas, como delineando toda la figura de Lino igual que si fuera un precioso objeto-: Este señor es un verdadero productor y director de cine y videocine, con muchos millones y muchas relaciones e influencias. Y precisamente, ahora está buscando gente nueva, quiere

lanzar una estrella, así como tú, de tu estilo, tan moderno, tan en la onda... (p. 193)

En el tercer fragmento el nudo de la acción se va complicando. Resume como los dos maliciosos amigos, poco a poco, se van aprovechando de la ingenuidad de la chica para conseguir su propósito a través del uso de drogas y el establecimiento de una relación íntima con Lino:

En efecto, en posteriores sesiones, accedió a irse desnudando, primero, ayudada por Lino, con maniobras de experto galán y en seguida por sí sola, excitada por bebidas y fumadas compartidas por los tres actantes, cuyas sesiones sólo eran cuidadosos ensayos de los guiones de arte erótico audiovisual preparados por Lino, que creía haber hallado su *partenaire* ideal. (p. 196)

El cuarto fragmento, que sigue prolongando el planteamiento del conflicto de la trama y, probablemente, el menos interesante de todos, versa sobre la recepción e instalación del costoso equipo audiovisual adquirido por Lino, pero, a su vez, sirve de introducción al clímax del cuento que llega en el último fragmento: “Lo que finalmente ocurrió fue tan inverosímil como dramático” (p. 203).

Al principio de este último fragmento se nos informa de que Lino y Osita habían pasado una semana aislados grabando una película que titularían *Lecciones de buen amor* donde un hombre maduro instruía a una jovencita en las artes amorosas y el millonario decidió proyectarla para su propio disfrute y, si era posible, el de la muchacha⁴⁵². Ambos se encerraron provistos de todo tipo de sustancias excitantes y acaeció lo más inesperado: en el vídeo empezaron a aparecer personajes reales e imaginarios manteniendo las más diversas relaciones sexuales con la Osita y Lino:

Lino estaba acostumbrado a ver *clips* surrealistas y a las alucinaciones producidas por drogas, pero en ellas siempre conservaba la consciencia de que lo eran, mientras ahora no podía asimilar aquellos hechos producidos fuera de su mente como reales y que

⁴⁵² La trama de este cuento recuerda, en parte, la historia que el Marqués de Sade narra en *Justina o los infortunios de la virtud*. Reparemos que, como el protagonista de «El vídeo perfecto», los libertinos de Sade son muy ricos y de edad madura de igual manera que las víctimas de *Justina* comparten con Osita su condición de juventud, mutismo y sumisión.

confirmaba con gestos y chillidos de susto su misma compañera de pesadilla. Terminó por perder el control de sus nervios y se fue hacia ella, colmándola de insultos, a los que la pobre chica sólo respondía sollozando:

-¡Quiero irme, quiero salir de aquí, por favor, me ahogo, no puedo más! (p. 208)

Como consecuencia de tan escabrosas escenas, Lino expulsa violentamente a la Osita de su casa y destroza el aparato audiovisual. Nardo, acuciado por su amigo intenta buscar a los fabricantes del equipo para reclamarle los daños pero esas personas parecen no haber existido nunca (progresión descendente).

La única explicación que Lino y Nardo encuentran a tan extraño suceso y que sirve como final y cierre del cuento se resume en la última conversación de los dos amigos: ¿Existirían cámaras que fueran capaces de grabar las más íntimas profundidades del ser humano?

-Dime, Nardo, tú que eres tan entusiasta de la nueva ciencia, ¿crees que se puede inventar un vídeo capaz de grabar y proyectar el inconsciente?

Nardo tuvo un profundo sobresalto, miró de hito en hito a Lino y respondió sonriendo afectuosamente:

-Mira, Lino, pudiera ser, dicen que en física todo es posible... desde luego, si se lograra fabricar una videocámara que grabase no sólo las imágenes y sonidos del mundo exterior, sino también de las actividades mentales y sentimentales de los hombres, hasta los deseos e impulsos más ignorados por ellos mismos, semejante aparato sería el vídeo perfecto. Pero tan peligroso... (p. 212)

3.4. LOS PERSONAJES

Anderson Imbert, en *Teoría y técnica del cuento*, no dedica ningún capítulo expreso al estudio del personaje sino que trata este concepto narrativo dentro de lo que

él denomina “caracterización”. Esto no significa que su importancia, dentro del relato, disminuya en relación a otras entidades discursivas como el narrador o el tratamiento del tiempo pero no podemos perder de vista que el desarrollo del personaje en el cuento es muy inferior al que podría adquirir en una novela. Anderson Imbert le da su justa importancia al escribir:

La trama está hecha con personajes que luchan con la naturaleza, con el ambiente, con las fuerzas sociales y económicas, con otros seres humanos y, en conflictos interiores, contra sí mismos. El carácter de esos personajes queda revelado por esa trama de acciones. Sin duda hay cuentos que interesan, unos más por la trama que determina la conducta del personaje, otros más por el carácter que prevalece sobre la trama, pero todo personaje, actúa, toda acción depende de ese personaje.⁴⁵³

En cualquier caso para el estudio del personaje en el cuento es necesario no perder de vista la propuesta de los formalistas rusos según la cual el personaje importaba al estudio de las narraciones por su condición de agente subordinado a la acción. Recordemos que Propp, en su *Morfología del cuento*, diferenciaba siete “esferas de acción” a las que llama personajes y que se definen por su función en la trama (agresor, donante, auxiliar, princesa y padre, héroe, mandatario y héroe falso). Del modelo de Propp, aplicable únicamente al cuento popular ruso, se pudo extraer, como hizo Greimas, un esquema actancial universal capaz de ser aplicable a cualquier relato. Como ya habíamos anunciado al estudiar el personaje en la novela, la importancia del personaje para Greimas estriba en la función que éste realiza en la trama y sustituye el término “personaje” por el de “actante”.

Narratólogos como Bremond, Todorov o Barthes han venido a aportar elementos de juicio que ayude a definir el personaje en el relato como algo más que un simple “actante”. Pero lo cierto es que para el caso del personaje del cuento no podemos olvidar la opinión de Barthes, que coinciden con la de Anderson Imbert: el personaje, en tanto concepto teórico, es secundario y está subordinado completamente a la trama⁴⁵⁴.

⁴⁵³ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁵⁴ Loc. cit., pp. 77-78.

A la hora de estudiar la caracterización de un personaje se debe partir de aquello que el narrador, que puede ser él mismo, ha decidido decir de él. Podemos encontrar, así, cuentos en los que se insiste especialmente en la apariencia física, el ambiente en el que vive, sus relaciones sociales o el carácter mostrado en la acción. En otros casos nos topamos con una clara relevancia de los procesos mentales del personaje, su forma de hablar o la concepción que otros personajes puedan tener de él.

Todos estos aspectos han de ser tenidos en cuenta a la hora de estudiar el personaje o personajes que protagonizan un relato. Pero esto no es suficiente. Anderson Imbert ha realizado una interesante clasificación de los tipos de personajes que podemos encontrar en el cuento y de la que nosotros vamos a partir con algunas matizaciones. Veamos esta clasificación.

El estudioso argentino diferencia entre: *personajes principales y secundarios*, *personajes característicos y típicos*, *personajes estáticos y dinámicos*, *personajes simples y complejos* y, por último, *personajes chatos y rotundos*. Estamos, pues, ante cinco oposiciones binarias perfectamente compatibles unas con otras, es decir, que un personaje principal puede ser a su vez típico, estático, complejo y rotundo.

La diferencia entre los personajes principales y secundarios es una distinción bien conocida: mientras los primeros cumplen funciones decisivas en el desarrollo de la trama los secundarios modifican en menor medida los acontecimientos esperados, en otras palabras, su protagonismo es inferior.

El personaje típico es aquél que reúne en sí una serie de características que lo convierten en el representante de una clase del tipo que sea: social, religiosa, política, etc. El personaje característico presenta rasgos que lo separan del resto y lo individualizan.

El narrador que nos informa sobre un personaje estático no puede valerse de sus actuaciones para caracterizarlo por que no actúa, al menos de manera relevante, en el desarrollo de la trama. El personaje dinámico es aquél que se define por sus acciones.

Las dos última distinciones de Anderson Imbert -personajes simples y complejos, y personajes chatos y rotundos- presenta alguna dificultad de comprensión a nuestro juicio porque creemos que en ambos casos se está hablando de lo mismo. Es decir, un personaje simple es aquél que está construido en torno a una sola cualidad y, qué es si no un personaje chato. Lo mismo podría decirse de la distinción entre personaje complejo o construido con varios rasgos de carácter y el personaje rotundo.

Bien es cierto que el estudioso hace hincapié en que no estamos ante lo mismo, porque mientras el personaje chato permanece invariable a lo largo de todo el cuento, el personaje rotundo presentaría una evolución en la trama, lo que no tiene nada que ver con el hecho de que esté construido en torno a una o varias cualidades.

Pero nosotros, sin negar la parte de razón que pueda tener Anderson Imbert en su razonamiento vamos a preferir unir estas dos distinciones en una sola, es decir, unimos en un solo concepto el personaje simple y el personaje chato de Anderson Imbert, y hablaremos de “personajes planos” para aquellos que, como ya señaló Forster, no varían a lo largo del relato y normalmente están contruidos en torno a una sola cualidad, y de “personajes redondos” (unificando las categorías de personaje rotundo y personaje complejo del estudioso argentino) para los elementos humanos del cuento que presenten una personalidad compleja y, por ende, evolucionen a medida que la acción avanza.

Partiendo de estos parámetros veamos los personajes que deambulan por las narraciones de *La vida pequeña*.

En el «El perfume» encontramos dos personajes principales, Irma en un primer plano y Abel en un segundo plano y un personaje secundario que es la narradora de la breve historia que este cuento nos presenta y de la que no sabemos ni su nombre. De ella sólo sabemos que se encuentra en su casa una tarde lluviosa cualquiera cuando recibe la visita de su amiga Irma. A partir de este momento la narradora se convertirá en la espectadora de la curiosa escena que viven los dos personajes principales.

En relación a la caracterización de estos dos personajes, la narradora se detiene especialmente en su primera visita:

No es fea, esta muchacha; tiene gracia su nariz respingona, y más aún, su boca recta, de rapaz descarado y tenaz. El resto es una mediocre personalidad de treintona bien cuidada y vestida por un modisto caro.

[...]

sin maquillaje, tiene ese cutis que ha sido muy hermoso, pero que ya empieza a velarse de una tenue telaraña irremisible... Sin embargo, de toda su persona sigue trascendiendo un algo indefinible sumamente fresco y encantador, delicado y primaveral, que, siempre, desde que la conozco, me llamó la atención. (pp. 7-8)

Frente a la caracterización física explícita de la protagonista, sus rasgos psicológicos sólo pueden ser deducidos de su actuación en la trama y apenas de unas breves frases con las que se cierra el cuento: “Su decisión es irrevocable. ¡La conozco muy bien! (p. 11). Irma, tras someter a una prueba ideada por ella misma al ingenuo Abel que no la supera, decide abandonarlo definitivamente. Estamos pues ante un personaje característico, dinámico y redondo.

De Abel tenemos mucha menos información. La narradora nos lo presenta de la siguiente manera:

Entra Abel. Viene pálido, desaliñado. Mira a todos lados, con expresión desconcertada, y apenas acierta a saludar. No es un muchacho ya, creo que pasa de los cuarenta; pero tiene una esbeltez totalmente juvenil y, sobre todo, un candor, una limpidez en la mirada, que, a veces, le hace parecer un adolescente. Sin duda es uno de esos hombres superdiferenciados, que no saben amar más que una vez. (p. 10)

En este breve párrafo encontramos la caracterización física y psíquica de Abel. El resto de información sobre este personaje que nos parece típico, estático y plano, la deducimos de su fugaz aparición en la casa de la narradora buscando a su esposa sin conseguirlo. Algo tan simple como un catarro le había impedido reconocer el perfume de Irma que estaba escondida en la misma habitación donde él la buscaba.

El protagonismo de Irma sobresale en la narración de manera evidente: Abel, tras no encontrarla en casa de la narradora decide seguir buscándola y desaparece del relato sin más. Por el contrario, Irma será quien tome la decisión de abandonar su relación. No sabremos nunca la reacción de Abel ni su opinión.

Resultaría muy difícil encuadrar al único personaje que aparece en «La abuela loca» dentro de ninguna de las oposiciones de Anderson Imbert a excepción de la de personaje principal. La abuela no tiene nombre, no presenta una caracterización física detallada. De ella sólo sabemos que, aparentemente, no está en su sano juicio:

La abuela está loca. Todos la miran con lástima y con burla cuando se pone a recorrer la casa de arriba abajo, escudriñando los rincones como si buscara algo perdido, quedándose largas horas sentada en los sitios oscuros, gesticulando sin cesar con su arrugado rostro renegrido, murmurando, con su boca desdentada, palabras que nadie logra entender.

La abuela está loca. La nuera se lo dice a voces, perdida la paciencia, cuando al menor descuido, la vieja echa ceniza en el puchero, o tira una silla al pozo, o se pone a perseguir a las gallinas con un palo hasta desgraciar alguna. (p. 13)

La breve anécdota relatada en el cuento sirve para explicar el estado de demencia en el que se encuentra nuestro singular personaje, así se descubre al final:

Cuando el niño calla, al fin, y, asustado, llora sin ruido, ella se para jadeando y mira a todas partes como ciega. Y es él quien tiene que guiarla entre tinieblas, hasta el pueblo, hasta la casa, donde la abuela entra haciendo por primera vez gestos extraños, diciendo cosas incomprensibles, riendo y sollozando a un tiempo. (p.17)

La mayor extensión de «La carraca» le permite al narrador dar una información más detallada y precisa de los dos personajes que protagonizan este relato: el señor Bruch y Peláez.

El personaje principal, el señor Bruch, es un empresario catalán fabricante de artículos de caucho que, por razones de negocios, pasa un fin de semana en Madrid para, también, conseguir asistir al fútbol y ligar con alguna de las brasileñas que se alojan en su hotel. Del aspecto físico del señor Bruch apenas se nos informa sin embargo sí se nos dan otros datos como que es un hincha del Barcelona y que sus amígdalas, débiles por naturaleza, no le permiten gritar en el fútbol. Por este motivo busca una carraca. Su encuentro con el señor Peláez trastoca completamente el estado de ánimo de nuestro personaje principal y altera significativamente sus planes para el fin de semana:

Y ahora, ¿qué? Mira su reloj y recuerda que aún tiene que adquirir su entrada de fútbol. ¡Puede que no la consiga ya ni de estraperlo! ¡Bueno! ¿Y la carraca? Tal vez le diera tiempo, antes de cerrar las tiendas... (p. 26)

Aunque secundario, Peláez es presentado por el narrador con mucho mayor detalle que el personaje principal y, además, siempre bajo la perspectiva del señor Bruch:

El tipo lleva una mugrienta gabardina muy abrochada de arriba abajo, bien apretada con el cinturón, y una bufanda al cuello, cuidadosamente cruzada bajo la barba sin afeitar. [...]

¡El muy farsante! El señor Bruch sabe a qué atenerse. Ésta es la cuarta vez que le hace la misma faena en menos de un año, abandona la ruta de representación en cuanto acumula fondos y se viene, sin dar cuenta a nadie, a la capital, a juerguearse hasta la extenuación. (p. 22)

No podemos perder de vista que el personaje secundario, típico y estático de Peláez aparece constantemente en el relato a través de los ojos del señor Bruch. No tenemos el punto de vista del narrador omnisciente de «La carraca» porque éste pone su discurso al servicio de los pensamientos y las opiniones secretas del empresario catalán.

«Viajera de segunda» gira completamente en torno al personaje quizá más elaborado de la colección hasta ahora. Se trata de una muchacha de la que no conocemos su nombre porque ella viene a ser la representante de la joven figura femenina de clase media-baja de los años cincuenta. Los primeros datos que tenemos de ella son, cuando menos, confusos:

La muchacha estaba sola en la plataforma, de pie, agazapada, los brazos un poco separados del cuerpo, rígidamente apoyados en los lados del ángulo que formaba la puerta del lavabo [...]. Permanecía inmóvil en aquel rincón, en atroz contracción muscular y nerviosa, con las pupilas dilatadas y fijas (p. 29)

Este inicio de cuento encuadra perfectamente con una de las técnicas constructivas del cuento estudiadas por Ricardo Senabre denominada “obertura”⁴⁵⁵, según la cual conocemos, desde las primeras líneas, aspectos del personaje principal que van a encontrar su justificación en el desarrollo del relato. Tras estos primeros datos conocemos que se trata de una muchacha que trabajaba en un taller de costura y que todos los fines de semana sube a un departamento de segunda cuando su billete de tren es de tercera. La trama se complica cuando el revisor la descubre y se inicia entre ellos una persecución de gran atractivo para el ferroviario y de gran trascendencia vital para ella. Decimos esto porque estas persecuciones no son más que una magnífica metáfora del deseo sexual del hombre y del despertar erótico de la protagonista:

-¡Grosero, burro, estúpido..., tonto! –mientras él la besaba furiosamente, quería gritar ella, mareada por la repentina sensación vertiginosa de la velocidad del tren, por la velocidad del tren y nada más.

Y fue entonces cuando le había dado el empujón: en el preciso instante en que él aflojó su abrazo para mirarla con alegre intensidad. Le había empujado con todas las fuerzas de su vanidad humillada, de su feminidad recién despierta, de su erotismo bruscamente revelado... Y apenas tuvo tiempo de ver una vez más la gran sonrisa silenciosa desapareciendo hacia atrás, sin una palabra, como si se riese de ella todavía y todo fuera aún el juego del escondite que durante aquellas semanas había habido entre los dos. (p. 37)

Nuestra viajera de segunda se construye como un personaje redondo, y, a todas luces, dinámico que además resulta ser el precedente de otros personajes femeninos de cuentos muy posteriores a la autora. No podemos perder de vista que tratar un tema tan polémico como el despertar sexual femenino en los años cincuenta no dejaba de ser una osadía por parte de Elena Soriano.

Como en «Viajera de segunda», pero desde una perspectiva totalmente diferente, «El testigo falso» gira también en torno a un solo personaje: el narrador-protagonista de su historia.

⁴⁵⁵ Vid. SENABRE, Ricardo, «La técnica de la obertura narrativa en Ignacio Aldecoa», *Ignacio Aldecoa: A Collection of Critical Essays*, University Wyoming, 1977, pp. 95 y ss.

El narrador no se describe a sí mismo, como era de suponer, pero podemos deducir de su propia narración algunos rasgos de su persona: parece un hombre de mediana edad, con familia e hijos y dedicado a prósperos negocios:

Me había preparado cuidadosamente para la entrevista de hoy, desde ayer mismo; anoche cené ligero y me tomé una cucharada de esos gránulos que me limpian el riñón y el hígado; me acosté pronto y me dormí inspirado, construyendo frases felices y argumentos para convencer al franchute [...] Cuando voy a realizar una gestión financiera de importancia me gusta estar impecable no sólo por fuera, sino en el interior de mi cuerpo y de mi espíritu; hasta me confesaría... Mi mujer siempre que ve tantos preparativos, se enfurruña y hace comentarios celosos. (pp. 39-40)

Rápidamente descubrimos que nos encontramos ante un protagonista torturado por una experiencia que no ha conseguido superar: la declaración contra él en un juicio de un testigo falso. Todo el cuento versa sobre las circunstancias comerciales que le llevaron a acabar denunciado y traumatizado para siempre. En este recorrido vital aparecen otros personajes absolutamente secundarios, estáticos, planos y típicos de entre los cuales vamos a citar a Camuñas, el amigo que le propuso el negocio que llevó a nuestro narrador-protagonista ante los tribunales. De Camuñas sí tenemos una caracterización más pormenorizada⁴⁵⁶ que nos la da nuestro protagonista:

Él tenía un temperamento tan locuaz y animoso, que escucharle era recibir inyecciones poderosas de energía y optimismo y, como he dicho, por entonces yo las necesitaba. [...] Lo identifiqué por su ímpetu para abrazarme; pero estaba tan arrugado, tan canoso y tan encorvado, que me produjo susto la idea de que el mismo tiempo hubiese laborado en mí de modo tan devastador. (pp. 43-44)

⁴⁵⁶ Incluso el narrador nos llega a informar de las circunstancias en que Camuñas y él se conocieron en el pasado: “No lo veía desde la guerra, cuando servíamos en la misma unidad, nos salpicaban los mismos terrones alzados por los obuses y se confundían nuestros jadeos en el fondo del mismo embudo. [...] Conste que ya en el frente tenía a Camuñas por un poco chiflado, pero extraordinariamente vivaz, inteligente y bondadoso. Proyectaba licenciarse en Ciencias Químicas en cuanto terminase la guerra y siempre andaba con un manual y un cuaderno, donde escribía fórmulas y complicadas cadenas de carbono, que parecían dibujos de mosaicos para enlosar, y que yo no comprendía lo más mínimo.” (pp. 43-44).

El segundo personaje secundario y del que apenas se nos informa es el famoso testigo falso. Los más importantes datos son proporcionados por el narrador en el último fragmento del cuento, cuando la propia visión de ese pobre hombre le hace perdonarlo y superar su trauma para siempre:

Tiene el rostro devastado por el hambre, por la enfermedad, por la indignidad y la deshonra. Me ha producido la más penosa confusión. [...] Sentí que mi alma se derretía de compasión, de ternura y de arrepentimiento. [...] Se me ha pasado todo el rencor hacia el testigo falso. Me he dado cuenta de lo infeliz, lo mísero, lo desgraciado que es. Sólo es eso: un desgraciado. (pp. 68-69)

Con «Prisa» ocurre más o menos lo mismo que con «La abuela loca». No sabemos nada, absolutamente nada, del protagonista del cuento salvo que tiene una prisa acuciante por llegar al puerto donde zarpará el “ferry” en que va su pareja y con la que había tenía una gran discusión la noche de antes. El breve cuento se convierte en una auténtica carrera de obstáculos hasta que el personaje principal llega al puerto. La única sensación que percibimos en el protagonista, además de la ya citada premura, es la de desolación cuando observa como se aleja el “ferry” a su llegada:

No acertó a divisar el rostro deseado, no llegó a pronunciar el nombre querido, sintió que se caía hacia delante, pero que no llegaba a dar con su cuerpo en el suelo porque alguien lo sujetaba, lo apoyaba en el gigantesco bolardo que acababa de liberar al barco. Mientras oía apagadamente a la gente que se acercaba preguntando «¿Qué le pasa, ha perdido el *ferry*?», sólo pudo balbucear inaudiblemente: «Adiós, adiós, adiós...» (pp. 78-79)

El cuento con mayor número de personajes y dónde éstos nos aparecen más detalladamente caracterizados es «La invitación». Efectivamente, nos enfrentamos a seis personajes, cinco de los cuales son presentados en los seis primeros fragmentos del relato. Estos cinco personajes, cinco invitados a un macabro almuerzo, como ya hemos visto en el epígrafe anterior, son en relación a la viuda de Cambelli personajes

secundarios, estáticos y planos –hasta el punto que todos ellos tienen en común el haber recibido un órgano donado de la misma persona-, pero no por ello menos necesarios que la anfitriona. Veamos a cada uno de ellos y reservaremos para el final el análisis del auténtico personaje principal de todo el relato: M^a Luisa Fernández de Cambelli.

Los cinco invitados son descritos en fragmentos dedicados a tal fin de forma detallada de tal modo que para conocer a cada uno de ellos reproduciremos algunos de los párrafos que los describen y otros serán parafraseados. El primero en ser presentado es Dámaso Cortes Almudia:

Hombre de cuarenta y cinco años, de buena facha y desahogada posición económica –conseguida durante más de veinte años de esforzada aplicación de sus dotes innatas de simpatía, talento financiero y capacidad trepadora-, era sumamente curioso, incluso tenía aficiones detectivescas y había intentado saber, mediante sus numerosas amistades en los juzgados, quién era su misterioso donante de un hígado fresco y sano (p. 82)

Francisco Piñón Camacho era un muchacho de veintidós años debilucho y pesimista que había recibido un corazón porque el suyo era demasiado grande para su caja torácica:

Hijo único de un matrimonio de intelectuales [...], era un típico marginado por la enfermedad, sin amigos, sin contactos con el otro sexo y, en consecuencia, un muchacho huraño, taciturno, introvertido, acomplejado y resentido hasta con sus padres... (pp. 84-85)

Los dos receptores de los riñones donados son Feliciano Aloque Pérez y Pedro Cortado Ureña son dos personajes diametralmente opuestos. Mientras el primero es un cincuentón casado y sin hijos que regenta feliz y honradamente una frutería, el segundo es un camionero de 35 años sin escrúpulos y traficante de mercancías imprecisas en su camión.

El último receptor de órgano es una mujer, Adelaida Ruiz de Alvarado, que había recibido las córneas:

Era solterona de cincuenta años, mejor dicho, pasaba por tal, pero a los treinta fue casada y abandonada en su noche de bodas. Tras semejante percance, ingresó en la congregación dedicada al apostolado seglar, a la cual donó sus bienes en cuanto recibió la herencia de sus padres, gente acaudalada y linajuda, como indicaba la partícula de su apellido. (p. 90)

Estos personajes pierden, si es que la tenían, cualquier tipo de voluntad propia una vez entran en la casa de la protagonista del relato, la viuda de Cambelli. Los primeros datos que tenemos de ella es una descripción física bastante detallada:

Era una mujer de edad indefinida [...] de tan elevada estatura, aumentada por zapatos de tacón alto, que parecía mirar a las demás personas desde un plano superior en todos los órdenes, y de cuerpo tan delgado y erguido, que sólo un tipo así podía soportar su audaz vestido, de crespón malva, largo hasta los tobillos y drapeado en todas direcciones, incluso en torno a los brazos y el cuello. (p. 95)

La atención del relato se centra en ella a partir de este momento y de sus propios labios, con todo detalle, oímos la azarosa historia de su vida. Durante el almuerzo y el café podríamos haber percibido cierto comportamiento extraño en la anfitriona pero no será hasta el final cuando descubramos que está totalmente desequilibrada: ha envenenado a todos sus invitados, incluida ella misma, por no considerarlos dignos de los órganos que su amante muerto les donó:

-Dígame, doña Maria Luisa: ¿qué quiere hacer con nosotros?

-Nada, buena monjita, ya lo está haciendo, con vosotros y conmigo misma, lo que hemos tomado en los postres y el café. Antes no, quería saber, convencerme... Pero no sufrirá nadie, no crean que soy tan mala persona.

Y la viuda de Cambelli se echó a reír a carcajadas y siguió dando vueltas locas por la habitación, hasta que, agotada y también bajo los efectos letales que los demás, se dejó caer en uno de los sillones y cerró sus terribles ojos acerados (p. 106)

Sin duda alguna, dignos personajes de Hitchcock, a quien el cuento, como ya hemos dicho anteriormente, está dedicado.

A pesar de que lleva su nombre por título, no es Leonora el personaje principal de este relato. El protagonista es el narrador que enuncia su peculiar “historia de amor” con una mujer, esta vez sí, Leonora, doce años mayor que él. El comienzo del cuento nos sitúa ante un personaje que vive en continuo desasosiego interno desde que conoció a la mujer que truncará el desarrollo de su tranquila existencia:

Siempre, desde la primera vez hasta ahora mismo, me ha hecho el mismo efecto su belleza: una mezcla dolorosa de admiración, deseo, nerviosismo, impotencia, desespero de gozarla... Desde que nos conocimos, cuando yo tenía apenas dieciocho años, ella unos treinta –algunos más, según mi padre- y llevaba ya casada casi diez, han pasado otros tantos sin vernos. (p. 109)

En el momento del inicio del relato nuestro narrador, un personaje, como veremos característico, dinámico y redondo, es un hombre plenamente adulto con una precoz calvicie incipiente, ancho bigote y barbita corta. Su historia comienza cuando él tenía dieciocho años y era un joven contestatario, tal y como él mismo se dibuja:

Andábamos siempre a la greña con nuestro rígido y anticuado progenitor, que tampoco estaba satisfecho con mi creciente actitud protestataria y anticlerical, aunque yo rechazara la ropa harapienta, los pelos largos, la marihuana, el *rock-and-roll* y el lenguaje *cheli* y mostrara modales y atuendos correctos [...] yo aspiraba a ser un abogado brillante, a ganar mucho dinero, a lucir entre la más alta sociedad, incluso a ser célebre como escritor, ya que desde niño me gustó mucho leer y siempre fui bueno en redacción escolar (p. 115)

Caracterizado física y ideológicamente nuestro personaje principal, su vida experimenta un giro de ciento ochenta grados cuando conoce a una amiga de su madre, Leonora. Desde la aparición de ésta en su vida, nuestro narrador se convierte en un joven permanentemente turbado y obsesionado por la belleza de esta mujer. Son varios

los fragmentos que podríamos traer a colación pero hemos seleccionado uno de ellos por considerarlo muy significativo:

Aunque nos habíamos visto sólo dos veces y en ellas habíamos cruzado muy pocas palabras, ninguna significativa del menor interés mutuo, siempre he creído que hay *algo* inefable que revela a un hombre y una mujer su mutua atracción irresistible. Sobre todo, en aquella época ingenua, yo creía totalmente en el *flechazo*, Leonora encarnaba para mí –por su hermosura y sus circunstancias- el *gran misterio de la mujer*, que yo esperaba conocer penetrándola físicamente y además, confundía los apetitos con los sentimientos, sublimaba los míos, y pensaba que ella los compartiría plenamente al conocerlos. (p. 120)

Pero lo cierto es que, una vez que esta mujer le da la oportunidad de cumplir su sueño, nuestro protagonista huye despavorido. Como es de suponer, la vergüenza y la culpa invaden a este muchacho inexperto si bien presenta, casi de forma inevitable, claros ramalazos machistas: “Leonora no había sido generosa, sino desvergonzada, impúdica, contra toda su fama de mujer pura y fiel. Aquello era el desencanto, la repentina caída de mi ídolo a la más vulgar categoría de mujerzuela”⁴⁵⁷ (p. 126).

Tras esta experiencia, su vida sufre todo tipo de penalidades ocasionadas en su mayoría por un trauma del que el lector duda que el protagonista quiera deshacerse.

De Leonora conocemos pocos rasgos que no sean puramente físicos: se nos informa de que se trata de la bellísima mujer de un diplomático que pasa fugazmente por España muy de tarde en tarde y que parece tener problemas para concebir. Por supuesto todas las referencias a su aspecto proceden del punto de vista del narrador. Veamos un ejemplo:

Con todo, tuve tiempo de fijarme en que la línea de sus labios, gordezuelos y pulposos, era sinuosa y con un relieve muy marcado, como ciertas estatuas antiguas, y que el superior avanzaba un poco sobre el inferior, para caer ambos ligeramente hacia abajo al unirse en

⁴⁵⁷ Nuestro protagonista deja traslucir cierto interés por la figura del don Juan, al igual que Elena Soriano –todos los personajes tienen algo de su autor-, al decir: “Ahora comprendía bien la conducta de don Juan, cuya personalidad yo admiraba tanto, ahora sabía que seguramente se basaba en la repentina desilusión de un sueño ante la desmedida voracidad femenina en la intimidad.” (p. 126).

las comisuras, lo que daba a su gesto risueño una expresión extraña, como inocente, infantil, hasta desvalida y al mismo tiempo quizás irónica, tal vez perversa, nunca he sabido a qué atenerme, como tampoco sé si el color rosa viejo de tales labios es natural, como parece, o se debe a un sabio maquillaje. (pp. 118-119)

Por lo demás, sabemos, por el resto de minúsculos personajes familiares del protagonista que pueblan el universo de Leonora -absolutamente típicos y planos-, que su virtud está constantemente en entredicho y que su ligereza es bien conocida por todos. El lector difícilmente puede sacar esa impresión porque son escasísimas las ocasiones en que escuchamos la voz de Leonora.

«La isla sin nombre» de nuevo nos presenta a un narrador-protagonista y de nuevo estamos ante un personaje que ha vivido una experiencia profundamente desagradable: “Yo no es que me aburra, es que no me puedo quitar de la cabeza lo que me ha pasado, me cago en la mar, con la ilusión que yo hice este viaje hace una semana y con qué mala leche vuelvo” (p. 142). Si el narrador anterior nos resumía la historia de su corta vida centrándose en una anécdota muy concreta acaecida en el pasado pero que lo sigue determinando en el presente, el protagonista de «La isla sin nombre» nos resume, grosso modo, su ya extensa y poco afortunada existencia sin hacer mayor hincapié en ningún aspecto que no fuera la ilusión de ir a una pequeñísima isla desierta que veía desde su pueblo.

En las primeras páginas descubrimos a un pobre hombre de más de sesenta años que viaja de vuelta a Madrid tras cobrar un millón de pesetas de una herencia. El narrador, introspectivamente, repasa para el lector curioso, su maltrecha vida y, gracias a esta narración, vamos dibujando a un individuo de clase humilde, poco formado que se escapa de su casa en busca de una vida mejor y acaba bajo la caridad de una antigua amiga propietaria de un burdel en su momento y ahora dueña de la pensión donde él vive:

Si no fuera por la *Cachas* que me quiere como a un hermano, qué sería de mí, como es tan legal, ya desde que me alojé en su pensión, me inscribió en el registro de la policía y luego en el censo, aunque yo jamás he ido a votar, me da igual que mande Pedro que

Juan, todos los políticos son unos hideputas y ninguno me sacará de pobre, don José dice que yo soy anarquista. (p. 151)

El conflicto vital de nuestro protagonista se produce cuando vuelve a su pueblo para cobrar una herencia y descubre que la isla sin nombre a la que de niño deseaba ir ha sido bautizada con el apelativo de “La isla del ahorcado” porque allí se encontró un cadáver años atrás que parece ser el de su padre: la sacudida interna que sufre nuestro narrador cuando siente el convencimiento que aquel esqueleto encontrado era el de su padre justifica la desidia y tristeza con que está contado este relato:

Ni qué decir tiene, me vuelvo sin ir a la isla que ahora tiene un nombre que ya no podré olvidar. Estoy confuso, no sé si el golpe que acabo de recibir es de buena o de mala suerte, cuando cuente a la *Cachas* lo que me pasa, no se lo va a creer, dirá que sigo tan fantasioso como siempre y que me tengo que quitar de la cabeza esta mala idea. (p. 156)

En «Maremoto» no podemos hablar de personaje en sentido estricto. Nos encontramos con una narradora que, desde la ventana de su habitación, ve como sube la marea hasta casi alcanzarle y luego baja arrastrándolo todo a su paso. Más bien, como ella misma escribe al final del relato: “Tal vez el suceso de ayer, el acontecimiento del mar rescatando a sus criaturas ha sido un sueño mío”. En cualquier caso, lo que sí podemos decir es que no hay acción, ni siquiera reflexión, sólo observación de un fenómeno natural que la propia autora dice haber soñado.

Tres son los personajes que protagonizan el último cuento de la colección, «El vídeo perfecto»: Lino, Nardo y Osa. En un primer plano tenemos a la pareja formada por Lino, personaje característico, dinámico y redondo y a Osita, personaje típico, estático y plano. En segundo lugar encontramos al amigo Nardo, cómplice de toda la trama que se desarrolla en el cuento y espectador de esta extraña historia.

La primera caracterización⁴⁵⁸ que encontramos es la de Lino, hombre maduro, rico y extremadamente clasista y caprichoso:

«Voy demasiado bien vestido para caminar a pie.» (Terno de finísima franela, abrigo corto de entretiem po de puro cachemir, ambas prendas firmadas por su sastre romano «Máximo», zapatos de cien mil pesetas hechos a medida, camisa y corbata igualmente confeccionadas de encargo, aspecto general sumamente distinguido.) Salvado el mendicante obstáculo, miró su «Paket Philippe» de oro. (p. 174)

Afortunado desde su nacimiento, Lino estaba dotado de excéntricas aficiones. Pertenecía a una familia aristocrática que le había dejado una grandísima herencia que el invertía en toda clase de vicios –alcohol, estupefacientes, automóviles- y caprichos, el último y causante de la historia que leemos: el cine pornográfico y los aparatos audiovisuales. Precisamente esta última afición le lleva a adquirir un equipo de ultimísima generación con el que graba una breve película pornográfica con una muchacha a la que consigue convencer con toda la astucia de la que es capaz.

Osita⁴⁵⁹ es una muchacha joven e ingenua que se presta, por una falsa promesa de éxito, a participar con Lino en todas sus excentricidades sexuales. Nos aparece caracterizada a través de los ojos del caprichoso aristócrata cuando éste la ve por vez primera:

Aquel ser llevaba las delgadas piernas enfundadas en unos panties negros ajustadísimos, calzaba unos zapatos igualmente negros de afiladas punteras y una prenda informe de gruesa lana a rayas negras y amarillas abombada como un tonel, desde el bajo vientre y las nalgas hasta el cuello, con enormes hombreras y sisas abiertas como de chaleco, por las que asomaban unos brazos también delgados

⁴⁵⁸ El narrador no ahorra detalle en la descripción física del protagonista: “Era un hombre maduro, de estatura más que mediana, cuerpo enjuto y atlético, con una cabeza de bella línea grecorromana, realzada por hábil peinado del cuidadísimo pelo rubio entrecano y algo ralo en las sien es, cortado en melena semilarga con las puntas rizosas, al estilo de los años sesenta y que enmarcaba un rostro típicamente aristocrático, es decir, delgado y estrecho, de nariz aguileña, tez blanca muy fina, mostrando los estragos de una vida intensa, amén de algunas cicatrices accidentales en ambas mejillas, todo ello bien disimulado por los mejores cosméticos masculinos” (p. 174).

⁴⁵⁹ Son innegables las referencias de este personaje a la *Lolita* de Nabokov. De hecho recordemos como en el texto entre las obligaciones de Nardo con su amigo estaba la de proporcionarle “una «lolita» más o menos virgen” (p. 182).

y ceñidos de punto negro hasta las mismas manos. [...] y su cabeza, más bien pequeña, mostraba el pelo color cobre cortado muy desigualmente y erizado sobre la coronilla, con dos mechones más largos y rígidos, formando antenas laterales sobre la frente. (p. 188)

Estamos ante una típica joven algo ordinaria y cínica, aspirante a modelo, pero no carente de la ingenuidad que Lino necesitaba para convencerla de sus extravagantes planes. Sólo así se justifica que la muchacha se sometiera a todo tipo de actitudes indignas y desapareciera de escena en el momento en que Lino no sólo no la necesitaba sino que le estorbaba.

Nardo es el cómplice espectador de Lino. Él fue quien le consiguió el aparatoso equipo audiovisual y quien colaboró activamente en los planes del excéntrico protagonista. Físicamente se nos describe de la siguiente forma:

Nardo, a pesar de su nombre, mero diminutivo de Bernardo, no tenía el menor aspecto de marica, sino de madrileño castizo o sea, ni alto ni bajo, ni gordo ni flaco, facciones vulgarmente correctas, tez algo cetrina, barba cerrada, pelo escaso de color castaño oscuro entreverado de canas, fea dentadura, bellos ojos árabes, risueños y sagaces, y actitudes simpáticas con todo el mundo. (p. 176)

Este fiel amigo, no sólo acompañaba a Nardo en sus más que peligrosas aficiones sino que él mismo le proporcionaba gran parte de ellas: “Nardo proporcionaba a Lino una caja de bière o del mejor “éxtasis” holandés o una “lolita” más o menos virgen, era obvio que estaba invitado a participar en todo ello, como en fraternal concesión del primogénito, tras su primicia, al segundón sumiso y afectísimo” (p. 182). Pero esto no significa que, a veces, el propio Nardo sintiera emociones contradictorias hacia su amigo:

“Demasiado, cabrón”, pensó Nardo. Su sentimiento hacia su protector era un complejo de admiración, envidia, odio, respeto, y un peculiar afecto inevitable entre viejos cómplices de las juergas y aventuras más inverosímiles, aunque a él siempre le correspondieran papeles secundarios y serviles. (p. 184)

Su protagonismo en el cuento se reduce al principio y al final del mismo: al principio, porque es él quien le consigue a Lino el equipo audiovisual y al final porque él será quien intente dar una explicación racional a lo sucedido en la proyección de la película grabada por su amigo y la infeliz Osita.

3.5. LOS NARRADORES DE LA VIDA PEQUEÑA: PUNTO DE VISTA, VOZ Y MODALIZACIÓN

Como en el caso de la novela, estudiar al narrador del cuento significa no sólo indagar en quién cuenta los hechos sino también en quién ve los hechos que se están contando y como se cuentan semejantes hechos.

Anderson Imbert diseña el siguiente esquema⁴⁶⁰ para el estudio del enunciador de la historia:

| | N = P | N ≠ P |
|--|---|---|
| | <ul style="list-style-type: none"> ·El <i>Narrador</i> es un <i>Personaje</i> del cuento. ·<i>N</i> observa la acción desde dentro de la acción misma. ·<i>N</i> narra con pronombres de primera persona. <p style="text-align: center;">↓</p> | <ul style="list-style-type: none"> ·El <i>Narrador</i> no es un <i>Personaje</i> del cuento. ·<i>N</i> observa la acción desde fuera de la acción misma. ·<i>N</i> narra con pronombres de tercera persona. <p style="text-align: center;">↓</p> |
| El <i>Narrador</i> puede analizar los procesos mentales de los <i>Personajes</i> , → instalándose en la intimidad de ellos. | 1. <i>Narrador-protagonista</i> Cuenta su propia historia. | 3. <i>Narrador-omnisciente</i> Cuenta como un dios que se lo sabe todo. |
| El <i>Narrador</i> observa desde fuera y sólo por las manifestaciones externas de los <i>Personajes</i> puede inferir sus procesos → mentales. | 2. <i>Narrador-testigo</i> <i>Personaje</i> menor cuenta la historia del <i>Protagonista</i> . | 4. <i>Narrador-cuasi omnisciente</i> Cuenta limitándose a describir lo que cualquier hombre podría observar. |

⁴⁶⁰ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 57.

Como se puede comprobar, se trata de un esquema muy operativo y didáctico para realizar una primera aproximación a la figura del narrador. Sin embargo, presenta el escollo, como en otras muchas teorías sobre el enunciador del discurso narrativo, de mezclar el punto de vista con la persona gramatical y con la voz. Por este motivo consideramos más exacto y coherente con los presupuestos teóricos que se están siguiendo en este trabajo el remitirnos a los mismos planteamientos que seguimos para el estudio del narrador en la novela en lo que, al menos, focalización y voz se refiere. Lo recordaremos brevemente.

Para la indagación en el punto de vista o focalización, seguiremos la clasificación tripartita de Genette⁴⁶¹, recordemos que ésta era la misma pero rebautizada que Todorov recogió de Pouillon.

En relación a quién dice los hechos en el relato, es decir, cuál es la voz que oímos, igualmente seguiremos a Genette, quien clarificó que la elección del escritor no es entre primera, segunda o tercera persona sino entre dos actitudes narrativas (cuyas formas gramaticales no son sino consecuencia lógica): la historia puede ser contada por un narrador extraño a la historia y entonces estaremos ante un relato *heterodiegético*, o hacer narrar a uno de los personajes dando lugar a un relato *homodiegético* –que a su vez puede ser testigo o protagonista (*autodiegético*). Vemos, pues, que no hay más posibilidad, en la elección de la voz narrativa, que situarse fuera o dentro del relato⁴⁶².

Finalmente, para el estudio de la voz y siguiendo a Bajtin⁴⁶³ hemos de tener presente que, en el cuento, podemos escuchar otras voces que no sean estrictamente las del narrador. La multiplicidad de voces que se dan cita en una narración, orquestadas por la del narrador, permite dar cabida a la diversidad lingüística y social de un contexto histórico. Pero, además, estas voces entran en relación dialógica entre sí y con la voz del narrador, aportando al relato la polifonía de su contexto de origen.

Para el estudio de la modalidad discursiva del cuento vamos a seguir en líneas generales, como en el caso de la novela, la tipificación establecida por Beltrán Almería, partiendo, como él, de la aportación de Cohn al estudio de la reproducción del

⁴⁶¹ GENETTE, Gérard, *Figuras III*, *op. cit.*, pp. 244-248. Loc. cit., pp. 153-154.

⁴⁶² Asimismo señalaremos que puede ocurrir que un cuento incluya en su interior otras narraciones que, obviamente, se sitúan en un plano diferente al de la historia principal. En estos casos Genette denomina narrador extradiegético a aquel que narra la historia principal y narrador intradiegético a aquel que surge dentro de la diégesis inicial. Loc. cit., pp. 156-157.

⁴⁶³ BAJTIN, Mijail, *Teoría y estética...*, *op. cit.*, p. 149 y ss.

pensamiento del personaje diferenciado de la reproducción de palabras del personaje en *Transparent Minds* (1978).

Beltrán diferencia la narrativa impersonal de la personal y, dentro de cada una de ellas, distingue distintos tipos de discurso según reproduzcan la voz o el pensamiento del personaje⁴⁶⁴. De nuevo y como en la novela, todas y cada una de las modalidades diferenciadas no van a ser necesarias para el análisis de los cuentos que integran *La vida pequeña*, sin embargo hemos considerado necesario aludir íntegramente al esquema reproducido más arriba para que quede perfectamente clara la postura teórica de la que parte nuestro análisis.

3.5.1. Cuentos donde el narrador es un personaje

Para estudiar la figura narrativa que nos ocupa en este epígrafe hemos decidido dividir el conjunto de cuentos que integran el volumen de *La vida pequeña* en dos grupos: aquellas narraciones en las que el enunciador es un personaje del relato, que, a su vez, puede ser protagonista o testigo, y los relatos que presentan un enunciador omnisciente.

3.5.1.1. Narradores-protagonista

Tres cuentos de la colección que nos ocupa presentan un narrador-protagonista que enuncia su propia historia: *El testigo falso*, *Leonora* y *La isla sin nombre*.

Desde la primera línea de *El testigo falso* descubrimos un narrador homodiegético, que por ser protagonista es autodiegético siguiendo la terminología de Genette, y, por lo tanto, estamos ante un relato de focalización interna:

Otra vez... Otra vez lo he visto. Y él a mí. ¡Granuja! ¡Cómo se ha tirado del tranvía en marcha! A no ser por la rabia, me hubiera dado la risa; la gente se ha asustado, tomándole por un chalado o por

⁴⁶⁴ Los distintos tipos de discurso tipificados y estudiados por Beltrán Almería puede consultarse en el esquema reproducido en las páginas 161 y 162 de este trabajo.

un ratero... Ya me ha revuelto la bilis y estoy amargado para todo el día; ya no haré nada a derechas, porque su imagen aborrecible se mezclará a todos mis actos, a todas mis conversaciones, trabucándome las ideas y las palabras. (p. 39)

Estamos ante una narración subjetiva, analítica donde el protagonista no ahorra detalles para dejarnos entrever sus sentimientos, frustraciones, fantasías y pensamientos. Si recordamos al personaje protagonista que dibujamos en el capítulo anterior al estudiar este cuento, tendremos caracterizada la figura del narrador. Torturado por una experiencia que no logra superar, se ve en la necesidad de contar su historia para hacernos comprender el porqué de la reacción que sufre en el primer párrafo del cuento. De hecho, hace numerosas referencias a su papel de narrador:

No quiero ni repasar nuestras discusiones, porque parecían un juego de despropósitos; ya he advertido que el señor Sotero era duro de mollera y con él no era posible razonar y menos, polemizar. (p. 53)

Y también:

Pero ahora viene lo más tremendo: algo inaudito, inconcebible, que pulverizó por completo mi fe y mi moral legalista. (p. 59)

El punto de vista que domina es, indiscutiblemente, el de nuestro traumatizado narrador-protagonista, quien, sin ningún empacho, detiene su discurso para pormenorizarnos cualquier detalle insignificante que, para él, tiene la más trascendental de las importancias:

Reconozco que me sentí vagamente decepcionado, sobre todo, al fijarme por primera vez en el edificio de los juzgados, tan distinto del frontero: achaparrado, pobre y anodino, con fachada blanqueada y lisa, como la escuela nacional de mi pueblo. Allí se entraba y se salía sin vigilancia de nadie. Y en una especie de rotonda central, con un catafalco en medio con lápidas sirviendo de respaldo a una suerte de

diván circular, se fumaba, se hacían corrillos y se charlaba en voz alta, como en una plazuela. (p. 55)

En lo que se refiere a la modalización de su propio discurso, el enunciador se vale fundamentalmente de largo fragmentos narrativos para resumir, a grandes rasgos, su catastrófica experiencia, pero eso no le impide introducir breves conversaciones en estilo directo:

-¿Qué desea usted? –me estaba preguntando por segunda vez el hombre de una mesa grande.

-Pues mire... –Me sentí más turbado y vacilante que si, como yo esperaba, él hubiera sido un personaje impresionante-. Yo he recibido estos papeles y venía a ver.

-¿Cómo que viene a ver? –me replicó con extrañeza, pero sin acritud, como acostumbrado a desplegar una paciencia infinita. Dio una larga chupada a su colilla y echó una ojeada a los papeles que le mostré-. ¿Tiene ya su defensa preparada? ¿Viene a presentar la contestación?

-Mire, yo puedo explicarlo todo ahora mismo. Yo... (p. 57)

Por lo demás, hay otro recurso del que el narrador se vale para interrumpir el relato de la historia e introducir sus desasosiegos, monólogo inmediato⁴⁶⁵:

Analizándome bien, hay en mí como un regusto vicioso en el encuentro, una complacencia especial en perseguirle, en ensañarme con él, en comprobar su reiterada cobardía. Y resulta que ahora, sobre todo mientras ando por las calles de nuestro barrio común, bulle en mí un desasosiego recóndito, una impaciencia, una espera de algo incierto y problemático pero anhelado y temido a la vez. Es como un pesar oscuro que necesita aclararse y definirse por una brusca sensación. (p. 66)

⁴⁶⁵ Vid. nota 254.

Bien es cierto que el fragmento acabado de seleccionar, como otros muchos del cuento, puede ser tipificado como monólogo autocitado, porque en *El testigo falso* ambos recursos de modalización del discurso se funden y confunden.

Un nuevo narrador-protagonista “víctima” encontramos en «Leonora». Autodiegético e intradiegético, el narrador de este cuento mantiene constantemente un solo punto de vista a lo largo de todo el relato: el suyo propio. Estamos, pues, ante una narración con focalización interna:

Siempre, desde la primera vez hasta ahora mismo, me ha hecho el mismo efecto su belleza: una mezcla dolorosa de admiración, deseo, nerviosismo, impotencia, desespero de gozarla... Desde que nos conocimos, cuando yo tenía apenas dieciocho años, ella unos treinta –algunos más, según mi padre- y llevaba ya casada casi diez, han pasado otros tantos sin vernos. (p. 109)

Leonora, en tanto personaje, se nos aparece siempre vista desde los ojos de este muchacho hipnotizado por su belleza pero no podemos pasar por alto que, en muy escasas ocasiones, se nos transcriben las opiniones que la familia del narrador tenía de ella, es decir, se nos dan otros puntos de vista si bien siempre se deja claro que éstos no son compartidos por el narrador:

En aquella conversación, mi madre, con su habitual benignidad, respondió:

-Pues Leonora –recalcó adrede la sílaba final, para mi satisfacción íntima- está tan guapa, tan elegante tan fina como siempre...

-Y como siempre, tan tontita –encadenó mi padre, dándome la impresión de que por alguna razón oscura, se trataba de una mujer aún más antipática para él que otras congéneres. Mi madre replicó:

-No es tan tonta. Es prudente y discreta, como corresponde a la esposa de un diplomático.

-Pero si no se puede hablar de nada con ella, tiene la cabeza hermosa pero sin seso, como en la fábula –insistió mi padre.

Una vez más, estuve en desacuerdo con él: entonces y ahora, no creo que las personas que hablan poco carezcan de ideas, son las charlatanas las que suenan como maracas. (pp. 114-115)

Como en los tres cuentos con narrador-protagonista, en lo que a modalización del discurso se refiere, «Leonora» está compuesto en casi su integridad por largos fragmentos narrativos donde el enunciador del discurso intercala sus propias reflexiones internas convirtiendo estos fragmentos narrativos en psiconarrativos:

Perdí buena parte de él en hacer planes ingenuos descabellados y paradójicos, como lo era toda mi situación psicológica. ¿Debía llamarla por teléfono y pedirle una entrevista a solas para un asunto importante? Lo primero que haría ella sería llamar a mi padre y preguntarle de qué se trataba... ¿Declararme también por teléfono, sin más ni más, en cuanto se pusiera al habla? Aparte la frialdad implícita en tal método, que provocaría su risa o su enfado, había el peligro de que mi mensaje fuera interceptado en la centralita del hotel, con la consiguiente chacota del personal, y quizá con un chivatazo al marido... ¿Sería mejor escribirle una carta atrevida y ardorosa, aunque también poética, llena de grandes palabras conmovedoras? (p. 121)

El otro recurso para modalizar el discurso del que se vale el narrador es el estilo directo en forma de diálogo. No son muy numerosas las breves conversaciones transcritas, como la que hemos visto más arriba, pero algunas se introducen con el fin de informarnos lo más objetivamente posible del mundo que rodeaba al protagonista:

-¡Qué chico más majo! ¿Cuántos años tienes, monada?

Sin darme tiempo a responder, mi madre informó con orgullo:

-Aún no ha cumplido los dieciocho, es un niño, un niño...

Sentí que la odiaba -¿por qué no puntualizaba que los cumplía tres días después y que, por lo tanto, entraba en los diecinueve?-, mientras le decía, precisamente con la voz baja y tímida de un niño bien educado:

-Mamá, voy a salir un rato, me duele la cabeza...

-¡Claro, claro, pobrecito mío, tantas horas sobre los libros...!
Pero sólo un rato, todo lo más un par de horas, hasta la cena. Y no te vayas por ahí, quédate en la terraza del bulevar y tómate un refresco sin alcohol, ya sabes que a papá no le gusta... (p. 112)

En relación a la actitud del narrador, hemos de decir que este muchacho, frente al protagonista de «El testigo falso», cierra su relato con una sensación de insatisfacción y malestar que también estará presente en el narrador del último relato donde éste es, a su vez, protagonista.

«La isla sin nombre» es enunciada por un narrador que nos cuenta su trágica historia en primera persona: autodiegético y de focalización interna. Una historia llena de situaciones adversas e, incluso, desgraciadas, narradas desde un solo punto de vista, el del narrador que, en una interesante analepsis, recorre su vida hasta el momento de la narración.

Las tres historias enunciadas a través de un protagonista narrador tienen la misma estructura y siguen un mismo esquema: un personaje, masculino, abre el cuento con una situación crítica, a continuación se retrotrae hacia el pasado para explicar el porqué de la situación en la que se encuentra en el momento de la narración y, por último, cierra su historia brevemente de forma más o menos feliz.

Las primeras páginas están dominadas por el monólogo citado. El narrador-protagonista nos transmite todos sus pensamientos y sentimientos durante los breves minutos que pasan desde que se sube al tren con dirección a Madrid hasta que se acomoda en su asiento y recorre los primeros kilómetros:

Yo no es que me aburra, es que no me puedo quitar de la cabeza lo que me ha pasado, me cago en la mar, con la ilusión que yo hice este viaje hace una semana y con qué mala leche vuelvo. Y sin poder desahogarme con nadie, me distraería pegando la hebra sobre cualquier cosa con el viajero sentado junto a mí, pero resulta que es viajera, bastante joven y bien vestida, que me ha mirado un segundo de arriba abajo con desprecio apabullante y se ha sumido en la lectura del montón de revistas de colorines que lleva sobre el halda. (p. 142)

Tras este largo fragmento de monólogo citado que, como hemos dicho, se alarga varias páginas, comienza el proceso analéptico que ocupa casi la totalidad del cuento. En él dominan los fragmentos narrativos aunque, sobre todo al final del relato, el narrador, valiéndose de estilo directo, introduce algunos diálogos entre los cuales destaca aquel en el que descubre que el hombre ahorcado encontrado en la isla sin nombre puede haber sido su padre:

-¿Quién era?

-Pues no se supo nunca con certeza.- Gil vacilaba, miraba al suelo, hablaba con voz lenta y desganada-. Debía llevar allí mucho tiempo, según el forense, unos diez años. Se supone que era alguien de aquí, algún huido cuando la guerra o la posguerra, tal vez uno del maquis cuando lo exterminaron. Ten en cuenta que entonces yo era muy joven, como tú, estaba estudiando en la capital, no me enteré bien de aquella historia.

Gil mentía, era evidente que mentía, mientras a mí me latían el corazón y la cabeza, y me empeñaba en saber más detalles, que él iba soltado uno a uno, sin ganas de hablar. (pp. 154-155)

Finalmente encontramos, en muy contadas ocasiones, reproducción del discurso de algún personaje por medio del estilo indirecto. Precisamente por su escasez, vamos a citar un ejemplo que dé muestra de la utilización de este recurso:

Volví a alegrarme, eludiendo confesarle mi fracaso y nos centramos en el asunto que me llevaba al pueblo y, entonces, Gil me dijo que si yo no quería que me expropiaran la pequeña heredad, tasada por lo bajo para la indemnización legal, él me podría arreglar su venta que me convenía mucho más, un kilo de *pelas* ofrecía la inmobiliaria que quería levantar en mi terreno un hotel de veraneantes. Claro que acepté lo segundo, y él me aseguró que se encargaba de arreglarlo todo en tres o cuatro días. (pp. 153-154)

3.5.1.2. Narradores-testigo

El cuento que abre *La vida pequeña*, «El perfume», está narrado en primera persona, pero por un personaje que no es el protagonista de la acción sino el espectador, mejor dicho la espectadora, de la misma⁴⁶⁶. De esta narradora conocemos pocos datos: se trata de una mujer relacionada con actividades literarias que una tarde lluviosa recibe la visita inesperada de su amiga Irma:

Esta tarde me he quedado en casa. Llovía y sentí pereza de acudir a la tertulia del café o de buscar la efímera vivencia con seres irreales, en una sala de espectáculos. Pero no me ha faltado distracción. A las cuatro, timbrazo y anuncio de una visita: mi amiga Irma. (p. 7)

Estamos pues ante un narrador homodiegético y ante un relato de focalización interna puesto que el enunciador de la historia sabe lo mismo que sus personajes. El punto de vista que domina el cuento es el de la narradora, que observa lo que ocurre a su alrededor, a veces compartido con algún personaje:

¡Eso es! ¡Abel tiene razón! Es la criatura que usa un perfume más consustancial con su ser. No huele a nada, sino a ella misma: a carne limpiísima, a agua corriente, un poco a viento del bosque, quizá... Pero es tan vago, tan sutil, tan inefable, que yo no lo podía definir: sólo el amor era capaz de hacerlo. (p. 10)

A veces enunciando el suyo propio sin ningún pudor:

Su boca es un solo trazo, blanco y recto, como hecho con tiza.
Su decisión es irrevocable. ¡La conozco muy bien! (p. 11)

⁴⁶⁶ Anderson Imbert escribe de este tipo de narrador: “Este narrador también se mueve dentro del cuento, también narra en primera persona. En mayor o menor grado participa de la acción pero el papel que desempeña es marginal, no central. Es el papel de un testigo. Un viejo amigo, un pariente, un vecino, un transeúnte usa el «yo» para contar lo que le pasa a otro. El doctor Watson, por ejemplo, nos cuenta las aventuras de Sherlock Holmes, en las que él está mezclado.” Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 59.

En lo que a modalización del discurso se refiere, encontramos un dominio absoluto de uso del estilo directo. Dado que la narradora cuenta paso a paso lo ocurrido en los pocos minutos transcurridos desde que recibe la visita de su amiga Irma hasta que ésta se va, las conversaciones son transcritas sin omitir palabra:

-¡Es Abel! ¡Es su modo de llamar! –Da un gran suspiro de alivio; su boca se curva en el iris de la sonrisa-. Lo sabía. Sabía que si me quiere aún, él también vendría aquí, porque él sabe que tú...

-Todos sabemos más que parece... ¡En fin, me alegro!

-¡Ah, pero aguarda! No quiero estar aquí. No quiero que me vea desde el primer momento; ni que sepa siquiera que he venido... ¡Pero quiero escucharle! Aún dudo, me queda un recelo, una desazón... ¡Tal vez contigo se sincere! ¿Dónde me escondo, que pueda oírlos bien?

-¡Eso es muy feo, Irma! –digo severamente, como una institutriz a una niña que quiere meter los dedos en la mermelada.

-¡Déjate ahora de estética! –dice con decisión, autoritaria, excitadísima. (p. 9)

Los breves fragmentos en los que se introduce el punto de vista de la narradora se vale del monólogo autocitado:

Pues yo también soy terca, quiero agotar la prueba: no le ayudo lo más mínimo a iniciar su confidencia. Permanece casi media hora a mi lado, en un torpe simulacro de conversación: ni él ni yo pensamos en lo que decimos, creo que, a veces, parecemos jugar a los despropósitos. Me siento desazonada, violentísima. ¡Basta ya! (p. 11)

«Maremoto» presenta una narradora peculiar. Resultaría difícil dilucidar si estamos ante un narrador-testigo o ante un narrador-protagonista porque ella es el único personaje que aparece en el cuento. Hemos optado por tipificarla como narrador-testigo porque su papel se limita a observar lo que el gran protagonista de la acción, el mar, ocasiona como consecuencia de una subida desproporcionada de la marea. Prueba de ello lo tenemos en la abundancia de verbos que demuestran su estricto papel de

observadora: la forma verbal “VEO” aparece repetida en numerosísimas ocasiones a lo largo del cuento. De nuevo nos encontramos un narrador homodiegético y un relato con focalización interna.

De la narradora sabemos que se encuentra de vacaciones en un hotel de la costa:

Yo me alojo siempre, desde hace muchos años, en la misma habitación del mismo hotel, entrañable vejstorio modernizado confortablemente, pero en detrimento de su primitivo estilo «*belle époque*», cuando se edificó a principios de siglo en una depresión rocosa del terreno que orillaba el mar y que, sin duda, en tiempos remotos, fue una ensenada de la misma bahía. (p. 158)

Y que el día que ocurrió en maremoto se sentía acatarrada:

Desde la víspera, yo me sentía acatarrada, con dolor de garganta y de cabeza, incluso debía tener fiebre –aunque carezco de termómetro para comprobarlo-, quizá por haber prolongado mi baño marítimo para aliviar el calor insólito. (p. 161)

De la modalización del discurso no podemos destacar ningún recurso sencillamente porque no utiliza ninguno. Estamos ante una narración estricta de principio a fin donde se intercalan largos fragmentos descriptivos, pero donde no se usa recurso alguno distinto de la narración escueta de los acontecimientos.

3.5.2. Cuentos donde el narrador no es un personaje

Seis son los cuentos de *La vida pequeña* que presentan un narrador heterodiegético y de focalización cero, siguiendo la terminología de Genette. «La abuela loca» es el primero. En este breve relato el enunciador nos dibuja una escena rural que tiene como protagonista a una anciana demente.

Encontramos, en lo que a la modalización se refiere, largos fragmentos descriptivos en los que el narrador parece ver el paisaje a través de los ojos de la anciana e introduciendo algún pensamiento de ésta en estilo directo libre:

Y, más concreto e inmediato, sobre su cabeza misma, en lo lato de la linde, el rumor de las mieses maduras y reseca, susurrando su complicidad, emanando su excitante olor tostado, el olor másculo y acre del sudor de los segadores. ¡Aquí, aquí, en este mismo instante! Ella y el nietecillo, sentados en la agostada hierba. (p. 16)

Por lo demás, las pocas palabras reproducidas literalmente en la narración son introducidas a través del estilo directo:

-Made... Made... Made t'ahí.

Lo dice ahiladamente, con su media lengua floja. Y quiere trepar por el ribazo. Pero la abuela le tapa la boca con precipitación y lo aprieta entre sus brazos y le habla bajito sobre el oído desesperadamente:

-¡Calla! ¡No, no es madre! ¡Calla, calla, no es madre...! (p. 17)

El narrador de «La carraca» presenta las mismas características que el de «La abuela loca», sin embargo, haciendo uso de su omnisciencia no repara en reproducir los pensamientos del señor Bruch, protagonista de la acción, como si estuviera dentro de su propia mente. Para ello se vale del estilo indirecto libre alternado con la psiconarración. Veamos un ejemplo de ello:

Prefiere flotar a solas y a su modo en su vasta libertad de forastero en este sábado primaveral... ¡Qué insoportable ha estado el señor Onís, con sus ínfulas de aristócrata tronado! Todo el tiempo ensalzando la personalidad del señor Bruch a base de odiosas comparaciones regionales y haciéndole concesiones, como, por ejemplo, que es tan simpático, tan correcto, tan señor, que «casi parece madrileño»... Desde luego, él tiene la orgullosa convicción de

que no abre las vocales, como los catalanes de revista, y apenas tiene acento. ¡Si no fuera por la t que se le escapa al final de *Madrid* y de *usted* cuando está acalorado...! (p. 19)

El uso de este tipo de recursos facilita la fusión de puntos de vista, de tal manera que, a lo largo del discurso, predomine el del señor Bruch pero puesto en boca del narrador. Cabría preguntarse si él tiene el mismo punto de vista que el protagonista o si simplemente pone su discurso al servicio de los pensamientos del señor Bruch.

Todo esto explica que el recurso más utilizado por el narrador para modalizar los pensamientos del personaje principal sea el estilo indirecto libre mezclado, en contadas ocasiones, con el estilo directo libre:

Ahora mismo está borracho, indecentemente borracho: a la legua se le ve. ¡Hasta los ojos de besugo le manan alcohol! ¡Y éste es el tipo que le recomendó con tanto interés el inspector de Hacienda! ¡Pero ya no le aguanta más, pase lo que pase! Ahora mismito va a terminar con él. ¡Ah!, pero cuidado: firmeza, serenidad, *self-control*. No dejar de ser «un señor», como le juzga el señor Onís. (pp. 22-23)

El otro gran recurso utilizado para modalizar el discurso es el diálogo en estilo directo:

-¿Dónde se aloja usted? –Suprimida la t, correctísima pronunciación.

Peláez manifiesta, con un ademán vago, que por aquí cerca, en una pensión.

-Vamos allá ahora mismo –dice autoritariamente el señor Bruch.

[...]

-¿Qué ha hecho usted con la ropa?

-Me la he bebido.

-¿Y el muestrario de la casa? ¿Y las maletas?

-¡Me lo he bebido todo! –confiesa Peláez, acentuando la expresión dramática. (p. 23)

El narrador de «Viajera de segunda» realiza unos muy interesantes juegos con el tiempo del relato del que nos ocuparemos más adelante. Por lo demás, y aunque en menor medida que en «La carraca», el enunciador del discurso se introduce en la mente y el alma de la protagonista y para señalarlo se vale de los paréntesis:

(El recuerdo del hermoso color verde de la chaqueta pasó como una ola marina sobre su cerebro candente y le produjo una especie de alivio divagador.) (p. 30)

O también:

(*Su día*, se repitió ahora con horror y sollozó convulsivamente, sintiendo un dolor atroz en las uñas que clavaba en la madera del vagón.) p. 35

Resulta muy difícil extraer el punto de vista del narrador porque éste apenas lo manifiesta. Se limita, en la mayor parte del relato, a narrar asépticamente lo ocurrido a la protagonista. Tan sólo interrumpe su narración para introducir de forma indirecta libre algún pensamiento del personaje principal –“¡Ella sola, auténtica viajera de segunda! ¡Hoy era su día!” (p. 35)-, y para reproducir de forma directa las pocas palabras que la muchacha y el revisor intercambian:

-Óigame, pequeña. Tengo que decirle una cosa.

Ella le había mirado con infinito desprecio:

-Oiga usted: ni tiene que llamarme pequeña, ni tiene nada que decirme.

[...]

-Ya lo creo que tengo que decirte –dijo, con otra voz más opaca, cuyo curioso matiz conocía ella de otros hombres y que esta vez la hirió de un modo extraño-. Tengo que decirte, guapa, que si quieres viajar siempre en segunda tienes que casarte con un revisor de la Renfe. ¿Sabes...?

-¡Grosero, burro, estúpido..., tonto! –mientras él la besaba furiosamente, quería gritar ella, mareada por la repentina sensación

vertiginosa de la velocidad del tren, por la velocidad del tren y nada más. (p. 37)

En «Prisa» encontramos el cuarto narrador omnisciente de la colección que estudiamos:

Al despertar por la mañana, más temprano que de costumbre, tras pasar una mala noche poblada de ensueños insomnes y de pesadillas entrecortadas, la primera idea que acudió a su mente, como una revelación salvadora, fue que aún era tiempo de arreglarlo todo, si es que lo tenía para llegar al muelle antes de la salida del *ferry*. (p. 71)

No es que, en este cuento, predomine lo narrativo sobre lo descriptivo, escenario, diálogo o caracterización, es que el cuento es sólo narración. Ni siquiera aparece fragmentado con algún punto y aparte, en un intento de coordinar la tipografía con la sensación de aceleración que inunda esta breve narración.

Sí podemos apuntar que, en cuanto a modalización, esta ininterrumpida narración se ve entrecortada por la introducción de las ideas del protagonista en estilo directo:

Pensó que lo mejor era ir a pie, con tal de hacerlo rápidamente: “Puedo hacerlo, sin duda, aún soy joven y fuerte, aún soy capaz de muchos esfuerzos físicos, mentales y sentimentales.” (p. 72)

Y en estilo directo libre:

Ahora, por la calzada, justamente a su lado y en la misma dirección, pasó un taxi vacío, sin hacer el menor caso de su llamada a gritos, también un autobús se le adelantó gruñendo y resoplando asmáticamente, sin que aún se divisara la señal de su parada obligatoria, varios automóviles hacían el mismo recorrido a gran velocidad. Es como si todo el mundo tuviera la misma prisa en llegar

al *ferry*, pero nadie se da cuenta de la mía o a nadie le importa un bledo. Ya no podía correr más. (p. 75)

Es más, a medida que avanza el relato y la prisa del protagonista por llegar al puerto aumenta la alternancia del discurso del narrador con el discurso del personaje. Veamos un último ejemplo extraído de las últimas líneas de «Prisa»:

El malestar de estómago me va subiendo... Ahora asaltaban su mente imaginaciones del futuro inmediato. Todavía se ve gente allí, aún no habrán retirado la pasarela, subiré, bastará un momento: todo depende de la cara que ponga al verme, ojos de asombro, sonrisa acogedora, labios apretados fríamente, qué haces tú aquí, palabras cariñosas, [...] Se le confundían las ideas en la cabeza, chiribitas brillantes, cruzaban ante sus ojos, el dolor le oprimía el pecho. (p. 78)

Los dos más largos cuentos de la colección presentan narrador heterodiegético y focalización cero. Veamos el primero, «La invitación». El enunciador, sin dejar traslucir la más mínima inclinación ni opinión a lo largo de todo el relato, nos presenta asépticamente a los cinco invitados de la viuda de Cambelli. Todos los pensamientos, opiniones e intervenciones orales de los personajes se introducen por medio del estilo directo:

-¡Hola, compañerito de fatigas! ¿Cómo va eso?

-Como siempre –respondió el muchacho, sin interesarse por el estado del otro en recíproca cortesía.

-Ya sabrás por qué te llamo, Piñón. –Dámaso no empleaba el nombre de pila en diminutivo, porque sabía que molestaba a Paquito, pero al primer apellido le daba interiormente la misma intención burlona y compasiva-. Tú habrás recibido la misma carta que yo...

-Sí, la he recibido, pero no pienso ir a esa comida. Ni lo he dicho en casa. (p. 85)

Narración y diálogo se combinan de forma acompasada en un relato cuyo discurso no presenta recursos de modalización complejos ni juegos temporales que

adornen la historia del enunciador. Como si éste portara una cámara cinematográfica⁴⁶⁷, lo cual casaría perfectamente con la dedicatoria del cuento, dibuja a sus personajes, los sitúa vitalmente y los introduce en una aventura de la que no saldrán con vida. En escasas ocasiones refleja el punto de vista de los personajes sobre cualquier aspecto de la historia y cuando esto ocurre se vuelve a valer del estilo directo. Un ejemplo nos lo proporciona la opinión de los invitados de Cambelli ante las peripecias que ésta narra:

«Menudo milagrito, el tipo era un *playboy*, se dio cuenta de que esta vieja era una mina», pensó Dámaso, contento de ir puntualizando las referencias que tenía de su donante; «Un chulo cojonudo, yo no hubiera podido con ella», se dijo Pedro. «Después de todo, era un hombre con suerte», opinó Feliciano. «Pues no es una señora tan decente como parecía», lamentó Adelaida, sin su habitual benevolencia. «A ésta no la cogió *le démon du midi*, sino el diablo del ocaso», reflexionó Paquito, que sabía francés y era muy leído. (pp. 101-102)

Aunque el narrador del cuento que cierra la colección que estudiamos de Elena Soriano es heterodiegético, en ocasiones da la sensación que es Nardo, uno de los personajes de «El vídeo perfecto» quien nos narra la extraña aventura acaecida a su adinerado amigo Lino. Esto se debe a que en numerosas ocasiones el narrador adopta el punto de vista de Nardo para contarnos algunos pasajes de esta singular historia. He aquí un ejemplo de discurso de narrador con punto de vista de personaje:

«Este cabrón se ha enamorado», pensaba Nardo, a la vez alarmado y estupefacto. Un hombre que siempre seleccionó los productos femeninos preelaborados, que nunca soportó más de veinticuatro horas los que estaban en bruto, que jamás quiso hacer de Pigmalión y tampoco lo pretendía ahora, sino que parecía satisfecho o

⁴⁶⁷ Esta impresión de parecer que estamos contemplando el universo cuentístico a través de una cámara cinematográfica ha sido utilizada por otros cuentistas como Ignacio Aldecoa, tal y como pone de manifiesto M^a Ángeles Hermosilla: “Hemos adquirido el hábito de ver relatar historias en vez de oírlas y esta técnica va aflorando en determinadas obras en las que, como el director de escena, el novelista «instala la cámara» en el sitio elegido y puede variar continuamente de posición para mostrarnos la vida de los personajes desde diferentes perspectivas. De este modo el cine, que había tomado de la novela el modo de narrar, abre nuevas vías en la literatura.” Vid. M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, «La técnica objetiva en un relato de Ignacio Aldecoa: «En el kilómetro 400», cap. cit., pp. 316-317.

indiferente ante la evidente *vulgaridad* de aquella palurda, con escaso vocabulario, casi exclusivamente formado por frases hechas, un tanto pasadas de moda. (p. 197)

Palabras como “parecía” y apelativos como “palurda” nos muestran, a las claras, que un narrador omnisciente no se expresaría de este modo sino fuera porque adopte un punto de vista que no es el suyo.

Abundan en el cuento los diálogos introducidos por medio del estilo directo donde se nos reproduce el habla de los personajes para, entre otras cosas, ayudar a caracterizar a los mismos:

Oye, dime una cosa: ¿era virgen o no?

Esta vez, Lino hizo un gesto de disgusto y rechazo, pero respondió:

-No lo sé, supongo que sí, pero no voy a violarla, no me interesa.

-Hombre, tanto juego con ella, sin más, no es de tu estilo...

-Por lo pronto, hago con ella ensayos meramente artísticos, lo que no quiere decir que no avance, a mi modo, nuestra relación personal. Todavía no estoy seguro de que sea mi porno-modelo ideal, aunque tiene todas las cualidades para ello: un cuerpo precioso, temperamento, intuición, docilidad... (p. 199)

La narración se combina con fragmentos descriptivos de considerable extensión donde, en ocasiones, encontramos actos de habla o pensamientos de los personajes introducidos en estilo indirecto:

Como repetía Nardo entre aspavientos, aquel equipo, con su ordenador general, era una maravillosa inteligencia artificial que, dirigida por la humana, podía crear grandes obras de arte audiovisual, lo que colmaba las aspiraciones de Lino, que no había creado nada en su vida. (p. 200)

Igual que en «La invitación», la acción avanza de forma ordenada cronológicamente hablando y no presenta grandes juegos de modalización verbal. Y es

que, después de haber repasado los tipos de narradores que aparecen en *La vida pequeña*, podemos concluir, especialmente si los comparamos con los enunciadores que están presentes en la novela, que Elena Soriano no crea discursos cuentísticos caracterizados por la experimentación técnica. Es más, no podemos decir que existan grandes diferencias entre los cuentos escritos en los años cincuenta y los elaborados en los ochenta. Los tipos de recursos utilizados, la caracterización de personajes, los ambientes y la elaboración del discurso no presentan gran complejidad. Su mayor aportación quizá se sitúe en los temas utilizados, «El vídeo perfecto» o «El perfume» resultan un buen ejemplo, y en determinados juegos temporales que veremos en el epígrafe correspondiente.

3.6. LOS ESCENARIOS

El estudio del espacio en el cuento presenta las mismas dificultades que en la novela: la falta de una teoría específica sobre esta categoría discursiva. Basta ver el extenso estudio de Anderson Imbert para comprobar las pocas páginas, apenas seis, que dedica el investigador argentino al análisis del espacio en relación a las que invierte en otros elementos del discurso como la historia. Por nuestra parte, para indagar en los espacios presentados en *La vida pequeña*, vamos a aprovechar parte de la aportación de Anderson Imbert y recogeremos asimismo algunos de los planteamientos teóricos que ya introducimos en el estudio del espacio en la novela.

Anderson Imbert, al hablar de escenarios, está refiriéndose a lo que nosotros habíamos denominado en el estudio de la novela, el espacio de la historia:

Los personajes de un cuento actúan, y el dónde y el cuándo de sus acciones pueden indicarse con datos más esparcidos reservarse para el final, sugerirse apenas para restarles importancia y aun omitirse con el sobreentendido de que el lector ha de imaginarlos. Cualquiera que sea el procedimiento del narrador, la acción de un cuento transcurre en algún punto del espacio.⁴⁶⁸

⁴⁶⁸ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 232.

Establecido qué entendemos por escenario, el estudioso argentino señala las funciones que este espacio cumple dentro del relato y que son similares a las que Philippe Hamon, unos de los más importantes teóricos sobre el espacio narrativo y la descripción del mismo, planteó en *Introduction à l'analyse du descriptif*, y son:

-Dar verosimilitud a la acción: “la función más efectiva del marco espacio temporal de un cuento es la de convencernos de que su acción es probable”⁴⁶⁹

-Acusar la sensibilidad de los personajes: “revelar el estado de ánimo de narrador y la de influir en los pensamientos y emociones de sus personajes. Por supuesto que si se trata de un cuento escrito con el pronombre de primera persona, el narrador es también un personaje y en consecuencia no hay dos funciones sino una sola”⁴⁷⁰.

-Anudar los hilos de la trama: “las tres unidades –de acción, tiempo y lugar- no siempre se dan juntas en el cuento. A veces la unidad de acción falla y entonces las otras dos compañeras acuden a cumplir con su función unificadora”⁴⁷¹.

A continuación, Anderson Imbert diferencia varios tipos de escenario, a saber, *escénico, fuertemente localizado, esencial, descrito, dialogado, histórico, ambiental, simbólico y psicológico*, en función del papel que éste desempeñe dentro de la trama y que nosotros no vamos a considerar para el estudio de los espacios en los relatos de Elena Soriano por considerarla poco operativa para el caso de *La vida pequeña*.

Concluimos, pues, que en el ámbito del espacio de la historia deberemos considerar el lugar geográfico donde ésta se ubica, siempre que esta información nos sea suministrada y, a continuación, los espacios más reducidos donde la acción se desarrolla: ambientes urbanos o rurales, espacios abiertos o cerrados, presencia o ausencia de la naturaleza, etc.

El espacio del discurso compete a la modalización del espacio de la historia, es decir, la forma en que los espacios nos son presentados. De ahí la necesidad de considerar los muchos o pocos fragmentos descriptivos que contengan los cuentos. Y aunque consideremos con Anderson Imbert que lo narrativo se impone ampliamente sobre lo descriptivo en las narraciones breves, no podemos dejar de tener presente

⁴⁶⁹ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p 233.

⁴⁷⁰ *Ibid.*

⁴⁷¹ Id, p. 234.

determinados espacios y su forma de presentarse –con su función visualizadora decorativa o expositiva- porque eso puede determinar el desarrollo del cuento.

Antes de proceder al análisis, queremos aclarar que vamos a ordenar los cuentos en función de la importancia que el espacio adquiera en ellos: en primer lugar veremos de pasada aquellas historias donde apenas tenemos leves referencias escénicas, en segundo lugar nos detendremos en las narraciones donde el espacio juega un papel secundario, es decir, tenemos más datos de él pero no tiene un protagonismo destacado y terminaremos con aquellos cuentos donde el escenario de la acción y la descripción del mismo son fundamentales en la trama.

La acción de «El perfume» se desarrolla en un espacio interior, la casa de la narradora: “Esta tarde me he quedado en casa” (p. 7). Ésta es la única referencia espacial que encontramos en las escasas páginas del cuento que inicia la colección. Con «Leonora» pasa algo similar, es decir, tenemos más variedad de espacios, en su mayoría interiores⁴⁷², pero éstos no alcanzan un papel destacado. El lugar donde el narrador se detiene algo más es en el apartamento de Leonora donde tiene lugar la desagradable y traumática experiencia del protagonista:

Llegados al cuarto piso, recorrido un corto tramo de ancho pasillo, abierta la puerta de su apartamento –en efecto, lo era, con un vestíbulo del que partía un corredor corto hacia el interior- allí mismo, [...] nos hizo atravesar a trompicones, dada la posición lateral de nuestros cuerpos, una salita de recibo y nos metió en la alcoba conyugal, cuya indudable elegancia apenas advertí. (p. 124)

La detención en este espacio de la narración tiene plena justificación porque éste será el escenario donde tendrá lugar la experiencia que marcará un antes y un después en la vida del muchacho protagonista. Por lo demás, cualquier referencia al escenario donde se desarrollen determinadas acciones es puramente referencial pero no tiene la mayor trascendencia.

En «La carraca» el espacio adquiere mayor importancia. Desde el comienzo del cuento sabemos que nuestro protagonista, el señor Bruch, es barcelonés pero se

⁴⁷² Una galería de arte –donde comienza y acaba el cuento-, la casa del protagonista, el hotel donde se aloja Leonora en su paso por España o la consulta del psiquiatra.

encuentra por viaje de negocios en Madrid donde deja claro que va a pasar el fin de semana a pesar de haber concluido sus tareas laborales. La ciudad madrileña le ofrece al personaje la posibilidad de realizar determinadas actividades propias de forastero:

A la puerta de un café, el señor Bruch se despide apresurado de otros dos señores con el pretexto de ocupaciones urgentes en esta misma tarde, puesto que el lunes regresa a Barcelona. Pero es mentira: él respeta escrupulosamente la semana inglesa y además no le queda nada que hacer en Madrid. [...] Prefiere flotar a solas y a su modo en su vasta libertad de forastero en este sábado primaveral... (p. 19)

Hasta la aparición del señor Peláez, la ciudad se le ofrece al protagonista como un lugar de expansión y libertad: pasea tranquilamente por sus calles, calle Alcalá y calle Sevilla (p. 20), observa los escaparates, admira a las mujeres que se cruza por la calle y planea asistir al fútbol al día siguiente. Pero esto no le impide recordar su Barcelona natal y establecer ciertos puntos de comparación:

El señor Bruch recorre ahora una callejuela estrecha, llena de tascas a derecha e izquierda, y que le recuerda la calle Escudillers (¡aunque con muchas menos tapas!). Se entornece recordando su ciudad y su familia... Sin embargo, no siente ninguna impaciencia por volver a ellas, y menos cuando esta misma mañana ha tenido conferencia con su mujer y sabe que todo va bien. Se ha despedido hasta el lunes: ¡no podía dejar de presenciar el triunfo de su equipo! (p. 21)

Pero, como hemos anunciado, la ciudad empieza a tomar otro cariz a partir del encuentro con Peláez. Esto se debe al recorrido que Bruch tiene que hacer con su empleado para recuperar los documentos de la empresa. Los lugares que frecuenta el tal Peláez aparecen caracterizados por la pobreza y la sordidez en la que vive aquel que invierte todo su dinero en el consumo desmedido de alcohol:

Tras unos titubeos, Peláez localiza su residencia actual: es un edificio cochambroso, de fachada siniestra, seguramente condenado a la piqueta municipal. Al entrar en el portal, angosto y completamente

oscuro, el señor Bruch experimenta, por primera vez, cierto recelo. (p. 24)

En este cuento los espacios están al servicio de la caracterización de los dos personajes que protagonizan el relato: la cara más amable de Madrid donde se mueve el señor Bruch y los lugares sórdidos que representan la marginación social en la que vive Peláez.

Al comienzo de «El testigo falso» descubrimos que la acción se va a desarrollar en un espacio urbano: “Otra vez... Otra vez lo he visto. Y él a mí. ¡Granuja! ¡Cómo se ha tirado del tranvía en marcha!” (p. 39). No hay en esta narración una dedicación especial a los espacios urbanos en los que desarrolla su vida el narrador-protagonista ni tampoco al pequeño pueblo del que procede: “En mi pueblo la profesión de abogado era la más prestigiosa que un hijo de rico pudiera ambicionar” (p. 42). Pero sí hay un lugar que cobra gran protagonismo en un momento muy concreto del relato: los juzgados. Ya habíamos señalado que el personaje principal sufre un profundo trauma que determina su vida cuando en la celebración de un juicio sufre la falsa declaración de un testigo falso en su contra. La importancia de esta experiencia determina que el narrador de su propia historia se detenga especialmente en el espacio donde sufrió este desencanto:

Reconozco que me sentí vagamente decepcionado, sobre todo, al fijarme por primera vez en el edificio de los juzgados, tan distinto del frontero: achaparrado, pobre y anodino, con fachada blanqueada y lisa, como la escuela nacional de mi pueblo. Allí se entraba y se salía sin vigilancia de nadie. Y en una especie de rotonda central, con un catafalco en medio con lápidas sirviendo de respaldo a una suerte de diván circular, se fumaba, se hacían corrillos y se charlaba en voz alta, como en una plazuela. (p. 55)

La decepción que el protagonista sufre ante la visión de los espacios físicos judiciales parece actuar de satélite anticipador del trauma que le causará la declaración del testigo falso:

Salí de allí humillado y triste, profundamente descorazonado. De golpe se empañaban en mí muchas ideas antes grandiosas, y

con ello, yo mismo me sentía repentinamente achicado, desvalorizado como ser humano. (p. 58)

«La invitación» se sitúa también, geográficamente, en Madrid: “El texto, escrito en letra inglesa de máquina, en lujoso papel rosado, con membrete en relieve, de iniciales entrelazadas sobre una dirección y un teléfono de Madrid, invitaba a un almuerzo” (p. 81).

Habíamos anunciado, en el análisis de los personajes, que, antes de entrar en el nudo de la acción, el narrador nos hace una caracterización de cada uno de los cinco invitados en fragmentos separados entre sí. A lo largo de cada una de estas caracterizaciones encontramos ligeras referencias al lugar donde cada uno de ellos desarrolla sus vidas y que sirven para completar, precisamente, esa caracterización. Así, por ejemplo, de Dámaso Cortés Almudía se dice:

Cuando, en el primer correo de la mañana llegó la carta a su domicilio, lujoso *duplex* de cuatrocientos metros, en la parte moderna del paseo de la Castellana. (p.82)

Y de Feliciano Aloque Pérez:

Era modesto frutero en un suburbio al sur de Madrid y despachaba su mercancía en un tabuco de apenas ocho metros cuadrados, directamente desde los cajones y envases del transporte. (p. 86)

Pero la mayor dedicación al escenario se concede, en esta narración, en el fragmento séptimo de la misma, cuando todos los invitados se han reunido en la mansión de la viuda de Cambelli y comienza el nudo del relato. Los primeros datos de dicha mansión los recibimos a través de los ojos de Dámaso:

En cuanto descendieron del coche, Dámaso Cortés Almudía se puso a mirar con atención todo el contorno y especialmente, el edificio de dos plantas que se alzaba tras la tapia: le pareció de feo estilo anticuado y con muestras de decadencia y abandono, con el revoco de

la fachada lleno de desconchones y huellas verticales de lluvias mal canalizadas, así como encontró cursi la puertecita hurrumbrosa enmarcada en un alto doble que abarcaba en curva el nombre «Villa Marisa». (p. 93)

A partir del recibimiento de los invitados en la casa el narrador, éste no ahorra espacio para describir los detalles de la casa, lo que alcanza mayor relevancia cuando se trata de la biblioteca, el lugar donde todos ellos morirán envenados por la viuda de Cambelli:

Se trataba de una habitación distinta a las demás, de regular tamaño, cuyas paredes estaban totalmente forradas desde el suelo al techo con sencillas estanterías de roble natural, repletas de libros de todos los formatos, alineados perfectamente y que parecían no ser nunca removidos, según el polvo y las telarañas que mostraban. El único hueco abierto frente a la puerta era una hermosa ventana, [...] El mobiliario consistía en varios sillones confortables, unas cuantas lámparas de pie, un ancho diván cubierto de cojines de limpieza dudosa, tras una gran mesa ovalada y otra pequeña, de las llamadas *tocineras*, en un ángulo, con un televisor encima, tan polvoriento como el resto de la pieza, sin duda, poco frecuentada. (p.98)

La detención de la acción y el ralentecimiento que supone estos largos fragmentos descriptivos contribuyen, sin duda alguna, a aumentar la tensión dramática que precede al macabro final de este cuento.

El último relato donde el espacio juega este papel intermedio que venimos destacando es «El vídeo perfecto». De nuevo la acción se localiza en Madrid:

Como le fue imposible encontrar un mínimo hueco para estacionar en ninguna de las calles adyacentes a la Gran Vía, Lino se vio obligado a meter su berlineta «Fiat Turbo» último modelo, en el aparcamiento subterráneo de la plaza de Santo Domingo. (p. 173)

Los escenarios van a ocupar un lugar más relevante en la primera mitad del cuento que en la segunda. Así, por ejemplo, asistimos a la presentación del restaurante⁴⁷³ donde se celebra la reunión en la que Lino decide adquirir un moderno equipo audiovisual, las calles de la ciudad⁴⁷⁴ por los que va pasando el taxi que lleva a Lino a su casa tras la citada reunión o el pub donde se encuentra la muchacha que grabara el estrambótico vídeo que el protagonista planea:

Apoyado en la pequeña barra del «Pig's Club», lugar muy elitista del barrio de Salamanca, que tenía una sala legal de proyecciones *porno*, donde los socios podían ver las películas más raras del género, acomodados en sillones tan anchos con pequeñas camas, con brazos y respaldos abatibles, para permitir el contacto corporal de los espectadores; y que, además, tenía otra sala ilegal camuflada en el piso superior, donde se hacían filmaciones clandestinas sin limitación de experimentos obscenos. (pp. 187-188)

Pero, como ocurre con otros cuentos, «El vídeo perfecto» se detiene en describir más pormenorizadamente ese espacio donde se desencadena el clímax de la trama. En este caso, ese lugar es la sala de audiovisuales donde Lino y Osita graban la película monstruosa que guarda el final sorpresivo:

La sala audiovisual, cuya planta primitiva era amplia y cuadrada, había quedado convertida en un recinto muy original, de extraña forma elipsoide, ya que en dos de sus paredes contiguas los diferentes aparatos televisivos, situados en diferentes lugares y alturas, mostraban sólo sus caras frontales, ensambladas por franjas de maderas nobles, de manera que el conjunto formaba, de suelo a techo,

⁴⁷³ “Sólo ocupaba, en un antiguo edificio cochambroso de cuatro pisos, una estrecha franja de fachada en el bajo, con llamativo revoco de purpurina plateada débilmente rosácea –color púrpura, pretendía ser-, y lucía sobre la pequeña puerta un rótulo vertical en caracteres japoneses, [...] El interior del restaurante, muy alargado hacia el fondo, resultaba más amplio de lo que hacía suponer su fachada, y su decorado, nada lujoso, aunque elegante, era más europeo que típicamente japonés.” (p. 174).

⁴⁷⁴ “Bajó por callejuelas mal pavimentadas y estrechas aceras escandalosamente melladas, hasta la plaza de España, en cuya esquina con Leganitos tuvo que esperar varios minutos hasta atrapar el vehículo público, [...] rogándole que tomara el camino de la Gran Vía para doblar en Cibeles hacia la Castellana y luego hacia Zurbarán [...] por las calles antipáticas del barrio de Malasaña, hasta cruzar la glorieta de Bilbao y enfocar la más familiar zona de Almagro. Pero cuando se vio ante el portón de su palacete mucho antes de lo que esperaba” (pp. 178-179).

una superficie continua en semicírculo alargado, ocultando el ángulo entre ambos tabiques [...]. (pp. 202-203)

A simple vista podría parecer que este relato contiene más fragmentos dedicados a los espacios y la descripción de los mismos que los demás. Esto no es exactamente así, sobre todo si tenemos en cuenta que en los cuentos que hemos analizado hasta ahora, a excepción de los dos primeros donde el espacio era irrelevante, la proporción del relato dedicada a esta categoría narrativa es directamente proporcional, en mayor o menor medida, a la extensión total del cuento. «El vídeo perfecto» es la narración más larga de *La vida pequeña* y, en consecuencia, sus fragmentos dedicados al espacio son mayores.

Nos queda por analizar el espacio de cinco cuentos de la colección, aquellos cuentos en los que esta categoría narrativa ocupa un lugar más destacado que en los relatos anteriormente analizados. Tal es el caso de «La abuela loca»; una narración donde se invierte casi la mitad del texto en una descripción: la descripción del espacio que recorre la abuela desde que sale de la casa hasta que vuelve a ella. Se trata de un espacio rural, dominado por la naturaleza que se muestra acogedora a la anciana:

Transpone las tapias de los últimos corrales, atraviesa las eras donde empiezan a amontonarse las gavillas y sale al camino hondo, herida centenaria, siempre fresca, sobre el pecho de la colina. No se encuentra a nadie. Sigue andando cada vez más de prisa, no por recelo de ser perseguida, sino más bien por la ilusión de llegar a alguna parte, de alcanzar una meta confusamente presentida. (p. 15)

El espacio del campo, los árboles, la hierba, los ruidos de los insectos, le producen a la abuela una sensación de tranquilidad sólo rota por encontrar a su nuera en actitud amorosa con un desconocido. El camino rural que había sido un lugar apacible y sosegado se cubre de oscuridad:

Cuando el niño calla, al fin, y, asustado, llora sin ruido, ella se para jadeando y mira a todas partes como ciega. Y es él quien tiene que guiarla entre tinieblas, hasta el pueblo, hasta la casa, donde la

abuela entra haciendo por primera vez gestos extraños, diciendo cosas incomprensibles, riendo y sollozando a un tiempo. (p. 17)

El espacio cubierto por «Viajera de segunda» presenta unas características, cuando menos, peculiares. En principio podríamos decir que el lugar geográfico donde se desarrolla la acción es Madrid y un pueblo de la provincia: la protagonista vive en la capital y allí trabaja en un taller de costura pero acude todos los fines de semana a visitar a su madre y hermano a un pueblecito donde ellos están pasando el verano. Pero el auténtico y simbólico espacio donde en realidad se desarrolla la acción es en el tren de cercanías que hace el recorrido que hemos citado:

La muchacha estaba sola en la plataforma, de pie, agazapada, los brazos un poco separados del cuerpo, rígidamente apoyados en los lados del ángulo que formaba la puerta del lavabo con la gran puerta de fuelle, que seguía abierta casi del todo, en un jugueteo monótono de acordeón, sobre la oscuridad fugaz y vertiginosa de fuera. (p. 29)

Hemos señalado el espacio del tren como el auténtico protagonista de los lugares citados en la novela porque toda la aventura se centra en ese curioso divertimento que la muchacha encontró en intentar burlar al revisor y la persecución del revisor por “atrapar” a la osada viajera. Hablábamos de espacio simbólico porque el tren es un lugar de paso donde los viajeros cambian de sitio geográfico. En «Viajera de segunda» el tren también es un lugar de cambio: el lugar donde la protagonista puede aparentar que pertenece a una clase social más elevada que la suya⁴⁷⁵ y, lo que es más importante, donde descubrirá su propio erotismo despertado por la figura “feroz” del revisor:

Y fue entonces cuando le había dado el empujón: en el preciso instante en que él aflojó su abrazo para mirarla con alegre intensidad. Le había empujado con todas las fuerzas de su vanidad humillada, de su feminidad recién despertada, de su erotismo bruscamente revelado... y apenas tuvo tiempo de ver una vez más la gran sonrisa

⁴⁷⁵ “A nadie, ni a ella misma, podía ocurrírsele dudar de que era una auténtica viajera de segunda, que sabía vestir con gusto y pronunciar una docena de palabras francesas como si se hubiese educado en el «Sacre Coeur»... Era un juego inconsciente de su vanidad, una presunción pueril de muchacha pobre y bonita, sin ninguna intención trascendente ni aspiración malsana.” (pp. 31-32).

silenciosa desapareciendo hacia atrás, sin una palabra, como si se riese de ella todavía y todo fuera aún el juego de escondite que durante aquellas semanas había habido entre los dos. (p. 37)

Apenas encontramos descripción en el cuento salvo los pequeños detalles del primer fragmento que hemos citado pero eso no implica que el espacio, en tanto que categoría perteneciente al plano de la historia no adquiere unos matices simbólicos muy destacables.

«Prisa» presenta dos escenarios: la casa del protagonista y las calles de la ciudad que recorre a toda velocidad para llegar al puerto antes de que el “ferry” que lleva a su pareja zarpe. El espacio, junto con el tiempo, en este cuento se convierte en el gran obstáculo que el protagonista tiene que salvar si quiere evitar la pérdida de su amada y esto es precisamente lo que da protagonismo al espacio en este cuento.

Salió a la calle, todavía desierta en aquel barrio residencial donde la gente madrugaba poco, [...] Sin corregir su mal estilo, cruzó varias calles sin utilizar los pasos de cebra ni respetar la luz roja de los semáforos y salió a la avenida principal que llevaba directamente al puerto, pero que hasta su mitad formaba un repecho largo y un tanto empinado. (pp. 74-75)

El narrador va entremezclando la reflexión interna del protagonista mientras corre hacia el puerto con la pormenorización de las calles que va recorriendo. Este hecho contribuye determinadamente a aumentar en el lector la sensación de ansiedad ante la posibilidad de que el personaje no llegue a tiempo al puerto. Veámoslo:

Ya no podía correr más, había coronado la cuesta, ya la avenida descendía perpendicularmente hasta el bulevar del puerto, [...] Ya cuesta abajo, aceleró su carrera, al oír la sirena del *ferry* [...] Recorrió el último tramo de la avenida perpendicular a la que formaba bulevar paralelo al malecón, ya veía éste desplegado en ancha y larga cinta asfáltica y tras él, las verdosas aguas del puerto menor. [...] Alcanzó el bulevar paralelo al mar por el paso debido, con el semáforo abierto, por fortuna, corrió un trecho del paseo central

hasta toparse con un grupo de *harechrisnas* danzando y cantando, para eludirlos cruzó difícilmente la otra calzada, sorteando el tráfico más denso, oyendo claxons y gritos insultantes, alcanzó el malecón, calculó que le faltaba unos cien metros lisos para llegar al *ferry*. (pp. 75-77)

Gracias a este despliegue de información, el narrador consigue dejar en el lector la misma sensación de fracaso que siente el protagonista cuando el barco está zarpando a su llegada al puerto: “Mientras oía apagadamente a la gente que se acercaba preguntando «¿Qué le pasa, ha perdido el *ferry*?», sólo pudo balbucear inaudiblemente: «Adiós, adiós, adiós...» (p. 79).

Voy a coger el *Talgo* para Madrid, en esa estación intermedia entre dicha capital y la de mi provincia, que es un importante nudo de líneas en varias direcciones. (p. 139)

Así comienza «La isla sin nombre», dándonos datos geográficos de la situación del personaje principal. Sabemos que éste acaba de tener una experiencia desagradable y se dispone a narrárnosla pero antes de eso realiza un breve periplo por su existencia desde su infancia hasta el momento presente. En ese periplo discursivo nuestro personaje, que en el plano de la historia se encuentra en un tren, pasa por distintas zonas geográficas:

Éste [el pueblo de su niñez] sí que estaba justo al lado del mar, a pie llano y hasta tenía una pequeña ensenada natural que servía de abrigo, no diré puerto, a la media docena de malas barcas que faenaban a la vista, sin internarse mucho. [...] me colé en un tren que me llevó a Castellón de la Plana, lo que yo menos esperaba, pues mi intención era ir a Barcelona, [...] Por aquellas tierras de Levante estuve casi medio año, de vagabundo por pueblos y ciudades, [...] El caso es que conseguí entrar en Barcelona con el ejército de Franco. (pp. 145-148)

Tras su llegada a Barcelona nuestro personaje consigue trasladarse a la zona del puerto y ser admitido a prueba en un barco que entonces hacía servicio con Palma de Mallorca. Pero no quedó ahí su recorrido, él mismo explica:

A lo largo de tantos años he rodado por muchos sitios, [...] hasta estuve en Alemania cuando el *boom* [...] y también fui dos veces a Francia, a vendimiar, y una vez a Lisboa, donde volví a embarcarme en un carguero, que me llevó a las Azores. (p. 150)

Su desafortunada existencia le llevó a acabar alojado por pura caridad en la pensión de una exprostituta que había conocido en su juventud. Pero el espacio verdaderamente cargado de protagonismo y simbología es aquel que se cita en el propio título del cuento. Se trataba más bien de un peñasco que el personaje, en su niñez, veía desde el acantilado de su pueblo y al que soñaba ir con su amigo Gil:

Bueno, el caso es que Gil y yo imaginábamos que en «nuestra isla» había tesoros escondidos por antiguos piratas y que allí ocurrían sucesos maravillosos, aunque también pensábamos que aquel bulto alargado cortando el horizonte bien podría ser el lomo de una ballena, ya que unas veces sobresalía más que otras y hasta desaparecía en los días de mucha niebla; [...] Mi única distracción era remontar la ladera hasta lo más alto del promontorio, al cuidado de la única cabra que nos quedaba –las demás desaparecieron, no sé como- y sentarme al borde del acantilado, cara al mar, a contemplar la isla sin nombre y soñar con ir hasta ella. (pp. 146-147)

La isla, durante la niñez del protagonista, aparece como ese espacio utópico donde poder huir de la sordidez que le rodea. Es más, esta idea es mantenida en la mente del personaje hasta su vuelta al pueblo para recibir una pequeña herencia tras la muerte de su madre. Pero su perspectiva de este espacio cambia radicalmente cuando su amigo Gil le informa de que la isla ya tiene nombre, la isla del ahorcado, un nombre macabro porque allí se encontró el cadáver de un hombre que había sido asesinado en aquel lugar. El auténtico descalabro se produce cuando el protagonista descubre que el ahorcado de la isla pudo haber sido su padre:

-¿Quién tiene la medalla del ahorcado? Me gustaría verla.

-La tengo yo –respondió, ahora sin vacilar.

Abrió el cajón de su mesa y sacó de él una cajita de cartón que me entregó sin mirarme, dijo que tenía mucha prisa, me dio un medio abrazo rápido, menos fuerte que al encontrarnos, y salió por delante de mí, sin más. Cuanto estuve en la calle, saqué la medalla, que ahora mismo llevo en el bolsillo, y me puse a mirarla atentamente. (pp. 155-156)

Asistimos en «La isla sin nombre» a la transformación simbólica de un espacio real que es un pequeño islote. En la desgraciada existencia de nuestro protagonista sólo había un lugar, que evidentemente no había visitado, que le servía de ilusión escapatoria, ese mismo lugar se convierte en una pesadilla en su avanzada madurez cuando encuentra la sospecha de que pudo haber sido la tumba de su propio padre:

Estoy confuso, no sé si el golpe que acabo de recibir es de buena o de mala suerte, cuando cuente a la *Cachas* lo que me pasa, no se lo va a creer, dirá que sigo tan fantástico como siempre y que me tengo que quitar de la cabeza esta mala idea. (p. 156)

El cuento donde el espacio es el más importante personaje de la historia es en «Maremoto». La narradora, apenas comenzado el relato, nos sitúa geográficamente:

Pero, de hecho, ninguno había afectado directamente a este privilegiado rincón de la costa de clima suavemente fresco y mar casi siempre calmoso, gracias a que sus ímpetus se atemperan en una profunda bahía que más bien parece un gran lago o un anchísimo estuario, de modo que las rompientes del oleaje oceánico sólo se pueden contemplar de lejos o alargando el paseo hasta los promontorios laterales. (pp. 157-158)

Tras esta breve presentación del lugar donde pasa las vacaciones, la narradora pone al lector en el mismo sitio desde el que ella verá la acción, la ventana del hotel donde se alojaba:

Yo me alojo siempre, desde hace muchos años, en la misma habitación del mismo hotel, entrañable vejstorio modernizado confortablemente, pero en detrimento de su primitivo estilo «*belle époque*», cuando se edificó a principios de siglo en una depresión rocosa del terreno que orillaba el mar y que, sin duda, en tiempos remotos, fue una ensenada de la misma bahía. (p. 158)

Si hasta ahora habíamos visto, confirmando la tesis de Anderson Imbert, que la narración dominaba sobre la descripción en cualquier cuento, «Maremoto» representa la excepción que confirma la regla: éste es un relato fundamentalmente descriptivo donde se aprovecha la subida sobrenatural de la marea para dibujar detalladamente los lugares que sufre el paso del mar sobre ellos. De todos estos lugares destaca el acuarium, como la propia narradora anuncia:

Queda por describir lo más importantes de este relato: arriba, en la misma explanada donde se asienta la cafetería-restaurante, pero al extremo opuesto –en el ángulo más próximo a mi hotel-, justamente donde termina el pavimento asfaltado y su correspondiente balaustrada, donde el suelo es ya de tierra y al borde mismo del talud que da al mar, *había* –y subrayo este verbo en pasado, como haré con todos los de referencia común al suceso que lo motiva-, *había* un pequeño pabellón de una sola planta, casi cuadrado, de fea estructura y paredes cada vez más deterioradas por la intemperie, que tenía sobre su única puerta despintada un gran letrero negro diciendo: ACUARIUM-VIVARIUM... (p. 160)

La narradora nos informa de lo que ocurrió con el protagonista del relato, el mar, en el segundo fragmento del cuento: este espacio se convierte en un gigante capaz de arrasar la costa donde la enunciadora veranea. Valiéndose escasamente de la narración, la turista va describiendo con todo lujo de detalles los lugares por los que el mar pasa en su subida extraordinaria y lo que va haciendo con esos lugares –no olvidemos que el verbo más utilizado en el discurso es “ver”. Todos aquellos sitios que habían sido descritos en el primer fragmento se convierten en víctimas de la naturaleza desbocada:

Veo que delante de mi hotel, situado en la parte más baja de la zona, se forma una especie de piscina que va creciendo hasta que toda aquélla es prolongación del mar; veo que éste sigue creciendo lenta, apacible, pero inexorablemente, anegando los bajos del Casino y de mi propio hotel, [...] veo que el mar sigue hinchando el pecho silenciosamente, como haciendo una profunda y larguísima aspiración de aire, que sube y sube sin prisa y sin pausa, con una especie de paciente sorna, cual si quisiera dar tiempo a los humanos para que le cedan por las buenas los territorios que fueron de su exclusivo dominio hace miles de años. (p. 167)

Acabamos de ver al mar absolutamente personificado, personaje protagonista de su propia acción que culmina cuando consigue arrastrar a su paso a los animales que se exponían en el acuario. No sólo reclama su territorio, como dice el texto anterior, sino a sus criaturas:

Entre tanto caos, nadan vivamente, alegremente, con los movimientos más graciosos que se pueden imaginar, los habitantes del *Acuarium-Vivarium*: el mero, las lubinas, el centollo, los cabrachos, los cabezudos, los pececillos anónimos, incluso medusas y caballitos de mar... Y veo que, entre ellos, también flotan pero inertes, los animales disecados: [...] Veo luego algo igualmente extraordinario: el mar está bajando más de prisa que subió y, según retrocede en leves impulsos, como latidos cardiacos, se va llevando consigo exclusivamente a las criaturas que le pertenecen, sólo ellas y no sólo las vivas, sino también las disecadas: como una madre entrañable, la mar, en femenino, según la llaman los que mejor la conocen, rescata a los suyos, incluso a los muertos –quién sabe hacia qué cementerios submarinos-, respetando o desdeñando las pertenencias de los terrícolas... (pp. 168-169)

El mar se presenta no sólo personificado sino convertido, asimismo, en madre salvadora y redentora de los suyos. Al finalizar el cuento parece que todo ha sido un sueño de la narradora, pero lo cierto es que al mirar por la ventana, el acuario, destacado espacio del paisaje, había desaparecido.

3.7. LOS TIEMPOS DEL CUENTO

Cuando estudiamos el tiempo en la novela vimos que éste planteaba problemas de delimitación definidora desde el punto de vista teórico. Para intentar definirlo partimos de la interesante tipología que propuso Benveniste⁴⁷⁶ en 1974. No vamos a repetir cada uno de los “tiempos” que definió el estudioso pero sí vamos a recordar que la categoría de tiempo que nos interesa para el estudio del discurso cuentístico es el *tiempo figurado* en tanto pseudo-tiempo que está hecho a la medida del universo narrativo que organiza temporalmente.

A la hora de considerar este elemento narrativo hemos, de nuevo, de diferenciar entre el tiempo de la historia y el del discurso o lo que Anderson Imbert denomina “tiempo de la acción” y “tiempo de la narración”:

La acción transcurrió en una realidad que, gracias a la forma interior del Tiempo, se nos aparece como una sucesión de acontecimientos. [...] Sólo que, con el concepto de «acción», pensamos, no en las palabras con que se narra la acción, sino en la acción misma, abstraída de ellas como se abstrae una figura de un fondo.

Narración. Es la forma lingüística que el narrador da a su cuento y el modo con que nos hacer conocer la acción; es la presentación de los sucesos en un orden que, por ser artísticos, es inalterable. Con el concepto «narración» pensamos en los hechos, no como nuestra inteligencia entiende que debieron de haber ocurrido en una realidad extraliteraria, sino como los encontramos en la lectura.⁴⁷⁷

Para el estudio del tiempo en el cuento, vamos a seguir a Anderson Imbert porque los presupuestos teóricos de los que él parte resultan coherentes, cuando no

⁴⁷⁶ BENVENISTE, Émile, *op. cit.*, pp. 70-81.

⁴⁷⁷ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, pp. 203-204.

coincidentes, con los que nosotros habíamos seguido para el estudio del tiempo en la novela.

La presentación y captación del tiempo en el cuento depende, como en otros géneros narrativos, del narrador. Éste, ejerciendo el acto de narrar que es su presente, sitúa al cuento en unas coordenadas temporales. Así, siguiendo a Genette, Anderson Imbert diferencia entre cuatro tipos de relación entre el tiempo del narrador y el tiempo de la acción narrada:

-Narración ulterior: es la más frecuente. La narración es posterior a la acción narrada.

-Narración anterior: el uso de los tiempos verbales de futuro nos indican que la narración es anterior a la acción narrada. En muchas ocasiones la narración adquiere forma de profecía.

-Narración simultánea: el presente de la narración es contemporáneo del presente de la acción.

-Narración intercalada entre los momentos de la acción.

Tras analizar ante qué tipo de narración nos encontramos en cada uno de los cuentos que componen *La vida pequeña* analizaremos, en primer lugar, el orden temporal y, en segundo lugar, las velocidades y los ritmos narrativos.

Cuando hablamos del orden temporal nos referimos al estudio de las alteraciones del orden cronológico de los acontecimientos de la historia o acción por causa del discurso o narración. Hay muchos cuentos en los que el tiempo de la acción y el tiempo de la narración corren paralelos. Pero cuando no ocurre esto la falta de coincidencia entre ambos tiempos se dan en forma de retrospectiones o analepsis y proyecciones o prolepsis. En ambos casos la narración se detiene en el presente para retrotraerse hacia el pasado o para avanzar hacia el futuro. Como ya habíamos dicho, estas faltas de correspondencia entre el tiempo de la historia y el del discurso fueron llamadas por Genette anacronías y para su estudio es necesario tener en cuenta dos conceptos fundamentales, el *alcance* de la anacronía y la *amplitud* de la misma. El primero, llamado por Anderson Imbert “intervalo”, se refiere a la distancia temporal que media entre el momento actual de la historia y el punto al que se desplaza la anacronía. La *amplitud*, o “durabilidad” en palabras del estudioso argentino, la podemos definir sencillamente como el segmento temporal que cubre la anacronía.

La consideración de las velocidades y los ritmos narrativos atiende a la relación que se establece entre la duración de la acción o historia y la longitud de la narración o

discurso. La aceleración o deceleración de la velocidad en la narración trae como consecuencia la aparición de cuatro ritmos narrativos a juicio de Genette que Anderson Imbert⁴⁷⁸ y nosotros seguimos:

-*Elipsis* temporal: la narración, como su propio nombre indica, omite un momento más o menos largo de la acción. Éstas pueden ser explícitas, cuando indican el lapso de tiempo que omiten, o implícitas, que tienen que ser deducidas por el lector.

-Narración *sumaria*: en unas pocas líneas se cuenta de forma resumida lo ocurrido en varios días, incluso, años.

Estos dos recursos aceleran la velocidad de la narración.

-*Pausa* descriptiva: el narrador, al detenerse en la descripción de un ente de la historia o un espacio de la misma, detiene la marcha de la acción.

-*Escena* dramática: de nuevo se vuelve a detener la marcha de la acción por la reproducción de una escena dialogada.

Por último, en el estudio del tiempo, atenderemos a los procedimientos cinematográficos empleados por la autora para captar el tiempo dentro del relato porque como escribe Anderson Imbert:

El cine ha influido sobre la educación visual de los narradores de nuestro siglo; educación que suele traducirse en el lenguaje, la composición y el estilo en sus cuentos. Hemos aprendido del montaje cinematográfico, modos de ver, de cortar las escenas, de ligarlas, de superponerlas. Así, con el cine a la vista como modelo, el narrador refuerza y extrema sus propios procedimientos narrativos: el ritmo, el don de la ubicuidad, la simultaneidad de imágenes, la agilidad para analizar un detalle desde muy cerca.⁴⁷⁹

«El perfume», como algunos de los cuentos que conforman *La vida pequeña*, es una narración simultánea, es decir, los hechos parecen estar contados simultáneamente a que estén ocurriendo gracias al uso del presente de indicativo, a excepción de las primeras líneas que sirven para poner al lector en antecedentes. Por otra parte, este primer cuento presenta una peculiaridad curiosa y es que el tiempo de la historia

⁴⁷⁸ ANDERSON IMBERT, Enrique, *op. cit.*, p. 207.

⁴⁷⁹ Id., p. 190.

presenta una duración paralela al tiempo del discurso. El relato ya comienza con dos referencias temporales, la segunda mucho más específica que la primera:

Esta tarde me he quedado en casa. Llovía y sentí pereza de acudir a la tertulia del café o de buscar la efímera vivencia con seres irreales, en una sala de espectáculos. Pero no me ha faltado distracción. A las cuatro, timbrazo y anuncio de una visita: mi amiga Irma. (p. 7)

A partir de la llegada de Irma la escena dramática y la narración sumaria se suceden y combinan para informarnos de lo ocurrido y de los pensamientos de la narradora sobre lo ocurrido:

-¿Qué te pasa? –le pregunto.

-¿Qué es lo peor que me puede pasar? –interroga ella, a su vez, mirándome de hito en hito, con expresión desolada.

Adivino en el acto.

-Has reñido con Abel –digo, con cierta fruición íntima. Las relaciones de mi amiga eran tan prolongadas y pacíficas, que ya me producían empalago. (pp. 7-8)

Tras esta pequeña escena dialogada, cuya función es enlentecer la acción, se da paso a la narración sumaria donde se resume en apenas unas líneas lo ocurrido:

Y, durante dos horas, escucho la consabida letanía, suspicaz y lamentosa, de toda mujer que lleva amando a un hombre, ininterrumpidamente, casi diez años. Ningún hecho concreto, ninguna situación extraordinaria, nada digno de especial consignación. (p. 8)

Tras el paso, resumido, de estas dos horas, la narradora recoge otra referencia temporal exacta: “A las seis y cuarto, timbrazo, nervioso y con un zigzaguo especial” (p. 9). Tras la llamada de Abel, la narradora reproduce íntegramente la breve conversación de las dos amigas en la que Irma decide esconderse. Abel permanece en casa de la enunciativa apenas media hora, a tenor de las palabras de ésta: “Permanece casi media hora a mi lado, en torpe simulacro de conversación” (p. 11). El periodo de

tiempo en que Abel se encuentra en casa de la narradora se perfila alternando, de nuevo, narración sumaria y escena dialogada:

-Mira, Abel, perdóname: todavía tengo que salir...

Se levanta precipitadamente, se aturrulla. Pero suspira aliviado: él también quería escapar. ¿A dónde? ¿A qué...? Bien veo que está por completo despistado y al borde de la desesperación. Pero soy implacable, hasta experimento una especie de coraje despectivo hacia él.

Ya en la puerta, sólo se atreve a decir, con un amago de sollozo:

-Si ves a Irma, dile que no puedo vivir sin ella, que no tiene razón. (p. 11)

Este breve cuento enlentece su acción especialmente y de forma muy breve cuando se detiene en la descripción de los dos personajes que van a visitarla:

No puedo menos de mirarla con la misma fea curiosidad que si la viese por primera vez: no es fea, esta muchacha; tiene gracia su nariz respingona, y más aún, su boca recta, de rapaz descarado y tenaz. El resto es una mediocre personalidad de treintona bien cuidada y vestida por un modisto caro. (p. 7)

Todas las formas verbales de «La abuela loca» aparecen en presente de indicativo. Este fenómeno nos lleva, casi de forma automática, a decir que estamos ante una narración simultánea. Esto es cierto pero con matices. El uso del presente supone, en principio, que el presente de la narración es contemporáneo del presente de la acción. En «La abuela loca», la narración en presente no sólo supone esto sino que va un paso más allá: el uso del presente da sensación de intemporalidad. La breve acción narrada ocurre hoy, en el presente de la narración, pero también ocurrió ayer y, probablemente ocurrirá mañana porque:

La abuela está loca. Todos la miran con lástima y con burla cuando se pone a recorrer la casa de arriba abajo, escudriñando los

rincones como si buscara algo perdido, quedándose largas horas sentada en los sitios oscuros, gesticulando sin cesar con su arrugado rostro renegrido, murmurando, con su boca desdentada, palabras que nadie logra entender. (p. 13)

Esta sensación de intemporalidad aparece reforzada por la ausencia de cualquier referencia temporal. No sabemos exactamente cuando ocurre lo que se narra.

Por otra parte resulta curioso comprobar como el narrador introduce un fragmento analéptico sin dejar de usar los tiempos verbales en presente. La analepsis, cuya función es explicar por qué la abuela está loca, hace acto de presencia con una oración que indica que, en ese momento, la anciana aún no estaba demente:

Entonces, por primera vez mira en torno, con sus ojos azules lúcidamente dilatados. Y todo lo reconoce: el lugar, la hora, la luz malva y verdosa del crepúsculo, los ruidos apagados sobre el campo, como diluidos en tiempo y en espacio: [...] ¡Aquí, aquí, en este mismo instante! Ella y el nietecillo, sentados en la agostada hierba. Los dos callados y tranquilos, descansando de la caminata en el tibio y umbroso silencio... (p. 16)

En cuanto a la duración temporal, nos encontramos ante una narración lenta y pausada donde domina la pausa descriptiva –del comportamiento de la abuela, de su paseo por el campo, de las burlas de los niños, etc.-. Si leemos detenidamente el cuento comprobaremos que apenas hay acción:

Sus ojos azules, de un azul tan limpio y nuevo que sorprende en un rostro tan mohoso y marchito, miran sólo hacia delante, con la inefable impavidez que únicamente los locos y los niños pueden poseer. Sigue andando. Gesticula y murmura con más exaltación que nunca, pero con más coordinación también. Culmina el misterioso simbolismo de los cifrados mensajes de su razón al mundo. Sigue andando. Camina con un paso tan rápido, que ni un muchacho de veinte años lo podría igualar. (pp. 15-16)

La acción de «La carraca» transcurre en la tarde de un sábado que el señor Bruch pasa en Madrid por motivos laborales. Su intención es pasar todo el fin de semana en la capital española para divertirse un poco y poder asistir al fútbol el domingo:

A la puerta de un café, el señor Bruch se despide apresurado de otros dos señores con el pretexto de ocupaciones urgentes en esta misma tarde, puesto que el lunes regresa a Barcelona. Pero es mentira: él respeta escrupulosamente la semana inglesa y además no le queda nada que hacer en Madrid. Lo cierto es que, concluida la operación satisfactoriamente, no tiene deseos de prolongar su trato con semejantes majaderos. Prefiere flotar a solas y a su modo en su vasta libertad de forastero en este sábado primaveral... (p. 19)

Como en el caso de «El perfume», la narración se hace en presente de indicativo lo que, en este caso, aproxima extraordinariamente el tiempo de la historia y el del discurso, y, también como «El perfume» el tiempo de la historia transcurre paralelo al tiempo del discurso lo que sabemos se consigue alternando fragmentos de alargamiento del discurso con otros de aceleración del ritmo narrativo: escena dialogada y narración sumaria. Su encuentro inesperado con Peláez se refleja en el discurso por medio de un diálogo entrecortado con fragmentos narrativos:

-¿Dónde se aloja usted? –Suprimida la t, correctísima pronunciación.

Peláez manifiesta, con un ademán vago, que por aquí cerca, en una pensión.

-Vamos allá ahora mismo –dice autoritariamente el señor Bruch.

El otro, sin rechistar, inclina la cabeza y se pone en marcha por unas callejuelas que huelen a calamares fritos, mientras parece sumido en profunda meditación. De repente, en una rinconada solitaria, se para en seco, se vuelve hacia su acompañante y se desabrocha la gabardina con dedos temblorosos:

-¡Señor Bruch, míreme usted!

No da la sensación de desnudez porque tiene tanto vello que parece que va abrigado con un jersey marrón. (p. 23)

En sentido estricto, el tiempo que abarca la historia es el que va desde el encuentro con Peláez en la calle hasta que lo deja en la pensión tras recuperar la documentación de su empresa. No se nos da información exacta del tiempo que ha pasado pero sí sabemos que al final del relato las tiendas están a punto de cerrar: han debido de pasar un par de horas desde que el protagonista cierra su reunión de negocios hasta que abandona a Peláez:

Y ahora, ¿qué? Mira su reloj y recuerda que aún tiene que adquirir su entrada de fútbol. ¡Puede que no la consiga ya ni de estraperlo! ¡Bueno! ¿Y la carraca? Tal vez le diera tiempo, antes de cerrar las tiendas... (p. 26)

Probablemente el estudio del tiempo que más atención merezca de toda la colección es el de «Viajera de segunda»⁴⁸⁰. El cuento presenta una estructura narrativa dividida en tres partes cada una de las cuales se corresponde con un recurso temporal relativo a la relación entre el orden de la historia y el orden del discurso:

1ª Parte: Presente Narrativo

La muchacha estaba sola en la plataforma, de pie, agazapada, los brazos un poco separados del cuerpo, [...] Permanecía inmóvil en aquel rincón, en atroz contracción muscular y nerviosa, con las pupilas dilatadas y fijas sobre la fascinante, elástica abertura, tan cercana, [...]

Y hallaba una oscura relación entre todo ello y esto de ahora. (Tuvo un estremecimiento convulsivo). Pero esto de ahora había sido algo muy distinto, de raíz más entrañable, en cierto modo justificado, aunque ella no lo pudiese definir, ni nadie pudiera entenderlo por más que intentara explicarlo. (pp. 29-31)

⁴⁸⁰ Vid. CEPEDELLO MORENO, M^a Paz, «El tratamiento del tiempo en “Viajera de segunda” de Elena Soriano», *Estudios lingüísticos y literarios In memoriam Eugenio Coseriu (1921-2002)*, coords. M^a Luisa Calero Vaquera y Fernando Rivera Cárdenas, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004, pp. 65-73.

La primera parte comprende los tres primeros párrafos del relato y sirven para presentar a la protagonista así como para introducir la narración retrospectiva que constituye la parte central y segundo movimiento del cuento.

2ª Parte: Analepsis o retrospectión

Durante todo el verano le había salido bien, gracias a la aglomeración de viajeros los sábados y los lunes: precisamente, los días en que ella tenía que ir y venir en los trenes serranos, para pasar el domingo con mamá y el hermanito, en casa de la tía. (p. 31)

Esta retrospectión se prolonga hasta la página treinta y siete, tiene un alcance de tres meses atrás y estos mismos tres meses constituyen su amplitud, los meses de verano.

El relato retrospectivo viene introducido por varias marcas gramaticales que no pueden escapar a cualquier análisis: el uso del pluscuamperfecto (“había salido”) precedido de un complemento circunstancial de tiempo durativo (“durante todo el verano”). A tenor de estos datos concluimos que la presencia del pluscuamperfecto por el imperfecto –que se ha usado en la primera parte- o el pasado simple, tiempos que vendrían a representar el grado cero de la escritura en palabras de Ricoeur, anuncia la retrospectión.

3ª Parte: Presente narrativo

Y ahora, ella seguía aquí, crispada y atónita, como en el punto culminante de una pesadilla, sin poder mover un solo músculo, ni siquiera para recoger su bolso, caído a sus pies y que se iba deslizando poco a poco hacia el borde del inquieto, flexible, entreabierto biombo terrorífico. (pp. 37-38)

De nuevo son marcas gramaticales las que anuncian la vuelta al presente narrativo para cerrar el cuento y enlazar con el principio del mismo: el adverbio “ahora” seguido de pretérito imperfecto. Esto nos lleva a una estructura circular alcanzada gracias a los juegos temporales del discurso del narrador. Al finalizar la lectura del

cuento, descubrimos que el contenido de los primeros párrafos del discurso, desde el punto de vista de la historia, se sitúa cronológicamente al final del relato. Dicho en otras palabras, el principio es el final. Dado que toda forma transmite un sentido, es obvio que esta estructura basada en un desajuste temporal le sirve a la autora para centrar la atención del lector en los momentos finales de la acción situados al principio y al final del cuento.

Por lo que se refiere al ritmo narrativo, vemos claras diferencias entre los recursos usados en los fragmentos de presente narrativo y los empleados en el fragmento retrospectivo. Durante la analepsis tenemos una información muy sucinta pero completa de los pormenores más importantes de la vida de nuestra protagonista. La acción se desarrolla con rapidez gracias al uso de la narración sumaria:

De modo que ella también empezó a subirse en departamento de segunda deliberadamente, procurando llegar temprano para hacer el viaje sentada y no por mero afán de comodidad, sino por una extraña complacencia vanidosa-, a sabiendas de que el tren se ponía tan abarrotado en la misma estación, que el revisor no podía decirle nada, las pocas veces que llegara a tiempo de picarle su billete antes de apearse. Terminó por hacerlo así siempre, se acostumbró a lo largo de tres meses, hasta convertirlo en un acto natural y legítimo, sin ningún carácter de fraude. (p. 31)

En esta retrospectión sólo aparecen dos escenas dialogadas⁴⁸¹ cuya misión no es, aquí, exactamente enlentecer el ritmo narrativo sino destacar la importancia de las conversaciones porque lo que ocurre en ellas justifica la trama de todo el cuento:

-Billete, por favor –estaba diciendo en tono indiferente.

Con un nudo en la garganta, roja como el coral, todo su orgullo en suplicio bajo las miradas de múltiples, alargó su billetito pardo. Y él dijo, reteniendo el billete y observándola con curiosidad:

-Tengo que hacerle diferencia, señorita.

Ella no sabía qué era aquello; pero, presintiendo una salida digna, murmuró:

⁴⁸¹ La primera es donde el revisor descubre que monta descaradamente en un vagón de segunda cuando lleva un billete de tercera, y la segunda conversación acaece cuando por primera vez la muchacha compra un billete de segunda para echarlo en la cara del revisor en, según ella, justa venganza.

-Bueno, hágala. (p. 33)

Frente a la rapidez narrativa de la retrospección, el presente narrativo se enlentece extraordinariamente gracias al uso y abuso de la pausa descriptiva:

El viento, cada vez más fresco e impregnado de aromas serranos, entraba con una violencia dulce y la envolvía en rumores, como haciendo patente su exclusivo y secreto testimonio. La muchacha se daba cuenta de esto, de la única presencia del viento, acariciando con cierta furia sus brazos desnudos, su frente golpeada en el interior por un oleaje alternativamente ardiente y frío. Y vagamente razonaba que este viento era puro y confortador, indiferente a todo o ignorándolo quizá, pues tal vez no fuese ya el mismo viento de un minuto antes, minuto que se iba quedando también kilómetros y kilómetros atrás, dejándola liberada. (pp. 29-30)

El cambio de ritmo en relación a la analepsis muestra con claridad cómo la autora quiere focalizar la atención en los acontecimientos finales y se sirve de ésta únicamente como soporte informativo para cerrar y comprender el sentido del cuento. Es más la lentitud de algunos párrafos constituyen un documento casi fílmico desde el punto de vista descriptivo.

La acción de «El testigo falso» comienza *in media res*. Conocemos, apenas en las primeras líneas, que nuestro narrador-protagonista ha tenido un desagradable encuentro inesperado una mañana cualquiera:

Otra vez... Otra vez lo he visto. Y él a mí. [...] Ya me ha revuelto la bilis y estoy amargado para todo el día; ya no haré nada a derechas, porque su imagen aborrecible se mezclará a todos mis actos, a todas mis conversaciones, trabucándome las ideas y las palabras. Estoy seguro, fracasaré en la gestión de esta mañana con el fabricante francés; estaré torpe y no me dará las representaciones. ¡Este tipo me da mala suerte...! (p. 39)

No cabe duda de que el cuento comienza con una narración simultánea. La estructura de este relato tiene cierto parecido con la de «Viajera de segunda», tres partes diferenciadas pero cada una de estas partes no presentan exactamente la misma disposición que el cuento anterior. Como hemos dicho, la acción comienza en presente e *in media res*. Tras esta introducción el narrador se dispone a informarnos retrospectivamente de cuales fueron las circunstancias vitales que le llevaron a su estado actual. Comienza, pues, una analepsis que ocupa el cuerpo central del relato. Es más, el largo fragmento analéptico aparece tipográficamente separado de la introducción con un espacio en blanco:

Hoy, recobrada la serenidad que perdí ayer tan inoportunamente, he decidido hacer un verdadero esfuerzo por vencer este encono de un asunto liquidado hace meses. No es fácil, sobre todo si me sigo tropezando con ese hombre. Pero voy a repasar y analizar cuidadosamente el caso, con la esperanza de hallar razones para olvidarlo, disculparlo o, al menos, desdeñarlo definitivamente. [...]

Pero vamos al caso: hace un par de años tuve una mala racha económica. (pp. 42-43)

La introducción de la analepsis esta claramente indicada por el narrador que hace examen de conciencia para intentar vencer su propio trauma. Ésta es la justificación del fragmento retrospectivo. Éste tiene un alcance de dos años y una amplitud de unos meses, el tiempo transcurrido desde que encuentra a su amigo Camuñas, le propone un negocio, muere su socio y se ve envuelto en un proceso judicial que será el culpable de su estado.

El último fragmento del relato se sitúa cronológicamente un mes después de aquel encuentro desagradable con el que se abre el cuento. El narrador, tras su analepsis, vuelve al presente pero éste, a diferencia de «Viajera de segunda» es posterior al presente del inicio del cuento:

Al fin, gracias a Dios, creo que estoy salvado de esta pesadilla. Este último encuentro, el de hoy, al cabo de un mes, ha sido verdaderamente providencial. (p. 68)

Tras analizar el orden temporal del relato cabe preguntarse cuál es el ritmo que el narrador imprime a su discurso. En el primer fragmento se nos narra pormenorizadamente el encuentro que esa misma mañana el protagonista ha tenido: la acción avanza mucho más rápida que la narración porque el enunciador no ahorra los detalles descriptivos de su encuentro:

No sé por qué he tenido la ocurrencia de coger el tranvía, cuando sólo me faltaban tres paradas para el despacho; ha sido una repentina pereza de subir la calle en cuesta, tal vez influido por la visión de la primera mujer con traje sastre y ramito de violetas en la solapa, por la sugestión de sus pantorrillas alzándose ante mí hacia el estribo. Sin reflexión alguna me he hallado en la plataforma. Y en seguida he visto que la muchacha se sentaba en el interior del coche y que a su lado quedaba otro sitio libre. (p. 40)

El largo fragmento analéptico, aunque se sirve por supuesto de recursos que enlentecen la acción –el diálogo y la pausa reflexiva- está dominado por el sumario narrativo. No podemos perder de vista que esta mirada hacia el pasado debe resumir en unas pocas páginas lo ocurrido en dos años:

Entretanto, el tiempo pasaba y nuestra producción de jabón era insignificante; apenas la suficiente para nuestro uso casero y la distribución de algunas muestritas. [...]

Apenas lo enterramos, el otro socio y yo nos hicimos cargo de su vieja maleta de cartón y -¡qué vergüenza!- nos pusimos a registrarla. [...] Durante un par de semanas, mi socio y yo, descuidando otras ocupaciones, nos dedicamos casi exclusivamente a hacer pruebas. (pp. 47-52).

Incluso recurre en ocasiones a la elipsis para hacer avanzar la acción de manera más apremiante:

No logré encontrarlo ni nadie lo recordó, a pesar de las minuciosas señas que di sobre él a porteros, hujieres, escribientes y taberneros. Yo creo que sospechaban mis feroces intenciones y

fingieron, para no comprometerse. Seguí, aun después de liquidado por completo el asunto, con el empeño de hallarle, fijándome en cada transeúnte con furioso interés, con el ahínco que sólo dan las malas pasiones, haciendo fuerza telepática para atraerlo a mi vista. Hubiera sido mejor no conseguirlo, pues quizá ya lo hubiese olvidado y su influencia maligna estaría ya disipada...

La primera vez que me lo encontré, bien lo recuerdo, era víspera de Reyes, por la tarde. (pp. 62-63)

En el último fragmento se vuelve a enlentecer la acción. El último encuentro entre nuestro protagonista y su enemigo más odiado aparece dibujado con todo lujo de detalles, breve conversación y pausas reflexivas incluidas. Veámoslo:

-Perdone, señor... apenas veo; cada día menos... Se me acaban de romper las gafas.

Su cara estaba bajo la mía, sin la menor defensa; la he visto muy bien, tan de cerca como veo a diario las caras de mi mujer y de mis hijos. Tiene el rostro devastado por el hambre, por la enfermedad, por la indignidad y la deshonra. Me ha producido la más penosa confusión. Todavía sostenido por mi brazo, dijo:

-Muchas gracias, caballero. ¿Podría indicarme si ésta es la calle Tal?

-Si, es esta misma, a la vuelta de la esquina. (pp.68-69)

«El testigo falso» es una buena muestra de cómo los recursos de ritmo narrativo se ponen al servicio del narrador para destacar o hacer pasar desapercibido determinados detalles de su historia. En este caso, el lector se siente como un fisgón que escucha la reflexión interna de un personaje que, ficcionalmente, sólo está hablando para él.

El título del sexto cuento de la colección, «Prisa», alude directamente a la cuarta dimensión. La acción narrada en este relato se desarrolla en treinta minutos: desde que el protagonista se levanta por la mañana hasta que alcanza el puerto cuando el “ferry”

está zarpando. De hecho las referencias al transcurso de los minutos⁴⁸² abundan en el texto:

Echó una ojeada al viejo y caprichoso despertador, que marchaba con estruendo, pese a no haberle dado cuerda desde muchas horas atrás, y contrastó su indicación con la más fiable de su reloj de pulsera que ni siquiera se había quitado al acostarse. Vio que contaba con media hora escasa y sintió la prisa golpear su sangre como un látigo furioso. (p. 71)

El texto está dominado por la narración sumaria si bien se introduce en alguna ocasión alguna pausa descriptiva y reflexiva:

Ya cuesta abajo, aceleró su carrera, al oír la sirena del *ferry*, aviso perentorio de su inminente salida. Me duele el estómago y también el vientre, es mi hora de evacuar, tengo la garganta seca, necesito con urgencia beber algo, no ya mi café o una copa de coñac, me bastaría un trago de agua fresca... Venció la tentación de pararse al pasar delante de un pequeño bar, por cuya puerta abierta se veían gentes en la barra tomando apetitosos desayunos entre nubes de aromático humo. (p. 77)

«La invitación» es una narración ulterior de un extraño suceso acaecido durante un almuerzo celebrado por la viuda de Cambelli a la que asisten cinco invitados que, como sabemos, sólo tienen en común el haber sido sometidos a un trasplante. La acción central del cuento ocupa el espacio de tiempo que va desde la llegada al chalet donde se iba a celebrar el almuerzo hasta la muerte de todos durante el café, envenenados por la propia anfitriona.

Antes de esto, «La invitación» presenta varios fragmentos donde se presenta a cada uno de los invitados y el motivo que los va a congregar. Cada uno de estos

⁴⁸² Por ejemplo: “Se había quedado con el maldito envoltorio entre las manos, lo dejó sobre el primer mueble que halló cerca, pensó con viva nostalgia en su tiempo perdido con aquellos cretinos: «Casi tres minutos», comprobó con horror en su reloj.” (p. 73).

Y también: “Es decir, que los dieciocho minutos que le quedaban para llegar al muelle daban mucho de sí, con tal de que se apresurase, dada la distancia, que calculaba de kilómetro y medio, no mucho más.” (p. 74).

fragmentos está dominado por la narración sumaria lo cual obedece a la necesidad del narrador de contar en breves líneas las circunstancias vitales de cada uno de los transplantados. Veamos un ejemplo:

Adelaida Ruiz de Alvarado era una solterona de cincuenta años, mejor dicho, pasaba por tal, pero a los treinta fue casada y abandonada en su noche de bodas (como la heroína de una novela de Luis del Val). Tras semejante percance, ingresó en una congregación dedicada al apostolado seglar, a la cual donó sus bienes en cuanto recibió la herencia de sus padres, gente acaudalada y linajuda, como indicaba la partícula de su apellido. (p. 90)

Aparecen algunas escenas dialogadas en estos primeros fragmentos que sirven para completar la información sobre alguno de los personajes o para conocer, exactamente, cuando se recibieron las invitaciones y cuál era la fecha de la “celebración”:

-A mí no me apetece conocer a nadie... Y no me siento bien, ahora mismo mi corazón late de prisa. Mi caso es un error, un completo fracaso...

-No digas tonterías, hombre –le interrumpió Cortés [...]

-Oye, mira, Paco, estamos a cinco de mayo. Hoy mismo llamaré por teléfono a esta señora diciendo que iremos los dos. El día diez, a la una en punto, te espero a la puerta de tu casa, si no quieres que se enteren tus padres. (pp. 85-86)

«La invitación» no presenta los juegos temporales de otros cuentos que hemos visto con anterioridad. El cuerpo central del relato y el final del mismo se compone armónica y tradicionalmente de pausas descriptivas, narración sumaria y escenas dialogadas que ayudan a crear la tensión que un cuento dedicado a Alfred Hitchcock requiere y que estalla al final. Si en «Viajera de segunda» habíamos destacado la influencia del cine en los fragmentos descriptivos, aquí será la construcción de la trama “in crescendo” hacia un final inesperado, la que es heredera del género del suspense.

«Leonora» comienza con una referencia temporal: la distancia que media entre el inicio de la narración y los acontecimientos acaecidos al protagonista en el pasado de los que más adelante tendremos información:

Siempre, desde la primera vez hasta ahora mismo, me ha hecho el mismo efecto su belleza: una mezcla dolorosa de admiración, deseo, nerviosismo, impotencia, desespero de gozarla... Desde que nos conocimos, cuando yo tenía apenas dieciocho años, ella unos treinta – algunos más, según mi padre- y llevaba ya casada casi diez, han pasado otros tantos sin vernos. (p. 109)

«Leonora» presenta exactamente la misma estructura temporal que «El testigo falso». La narración comienza en el presente y éste es el tiempo verbal que utiliza el narrador. Continúa el grueso del relato con una historia retrospectiva que explica el estado en el que el protagonista se encuentra al inicio del cuento. Y culmina con una vuelta al presente narrativo que se sitúa cronológicamente después del inicio de la historia.

La analepsis que ocupa la mayor parte del texto tiene un alcance y una amplitud de diez años atrás desde el presente de la narración. El fragmento retrospectivo presenta, además, considerables alteraciones del ritmo narrativo: el enunciador se vale fundamentalmente de la narración sumaria para presentar los primeros encuentros casuales con Leonora:

Todo hubiera quedado en una anécdota insignificante de mi adolescencia, si varias circunstancias fortuitas no la hubieran hecho trascendental para mí. Al día siguiente, mediada la mañana, ella en persona llamó por teléfono: yo cogí el auricular casualmente, oí que preguntaba por el nombre de mi madre una vocecita desconocida que creí de una niña y cuando inquirí de parte de quién la voz pueril respondió «Leonora», me dio un vuelco el corazón, cosa bastante lógica después de pasar con ella, aunque fuera en imagen, unas horas de frenético onanismo. (pp. 113-114)

Sin embargo, el ritmo de la acción se detiene cuando el narrador se dispone a contar el encuentro trascendental y traumático que tuvo con Leonora. La narración sumaria da paso a la pausa reflexivo-descriptiva y a la escena dialogada:

-Espera un minuto, amor...

Corrió hacia otra pieza contigua, que debía de ser su vestidor o el cuarto de baño, mientras yo, terriblemente excitado y, a la vez, presa de una indecible angustia, me daba cuenta de que todo el ambiente estaba tan intensamente saturado del olor a mimosas de Leonora, que el aire parecía casi sólido y dificultaba un poco mi respiración, aparte de que mi corazón latía descompasadamente. Fue menos de un minuto, durante el cual ni se me ocurrió despojarme de ninguna ropa, lo que ella tardó en reaparecer frente a mí ¡completamente desnuda...! (pp. 125)

El ritmo de la acción se vuelve a acelerar extraordinariamente pasado el trance del texto citado más arriba y tras el cual Leonora desaparece. Es más, de la narración sumaria, que acelera el ritmo narrativo, se pasa a la elipsis explícita para resumir años de vida del protagonista tras el desagradable encuentro:

Pero no hice nada, ninguno de los dos hicimos absolutamente nada. Dejamos pasar el tiempo, que suele ser una goma de borrar de los más importantes acontecimientos, cuánto más de una mínima anécdota de paso por esta ciudad, para una mujer que, en muchas otras, habría tenido y tendría vivencias extraordinarias. Sin embargo, la mía tuvo efectos largos y trascendentales: estuve enfermo, fuera física o psicosomáticamente, a lo largo de dos años, con dolores de muelas y de estómago, [.....]

Así han ido transcurriendo los años... hace sólo dos que he conseguido terminar la maldita carrera de Leyes, es decir, que ya soy uno más entre la infinidad de titulados inútiles que hay por el mundo. (pp. 129-135)

El último fragmento del cuento vuelve al presente narrativo. Brevemente, el narrador narra cómo regresa a la galería de arte donde creía haber visto a Leonora al

principio del relato. Mientras dirige sus pasos a la citada galería el enunciador introduce una pausa reflexiva que ocupa la mayor parte del último fragmento donde se imagina su nuevo encuentro con la mujer de sus sueños. La única misión de la introducción de dicha pausa en un fragmento tan breve es la de crear la tensión necesaria para que el final deje al lector tan decepcionado como al propio protagonista:

Yo puedo decirle simplemente «te quiero», lo que no es verdad; o «quiero demostrar, a ti y a mí, que soy un hombre», y ésta es una gran verdad, pero demasiado evocador del ridículo fiasco primero; [...] Pero este concepto platónico-romántico, exigiría largos razonamientos que esta mujer, encarnación de la belleza del cuerpo, pero no sé si también del alma, quizá no entendería. O tal vez, sí...

Pero, ¿dónde está Leonora? No la encuentro por ninguna parte... (p. 138)

La presentación de un estado de desasosiego presente del protagonista y la retrospectiva explicativa que justifique dicho estado parece ser una estructura temporal grata a Elena Soriano. Así lo muestra de nuevo «La isla sin nombre». En este caso, sin embargo, la estructura temporal del cuento no se divide en tres momentos diferenciados como en los cuentos anteriores, «La isla sin nombre» se organiza en dos momentos: el presente narrativo que abre el cuento y la retrospectiva que ocupa la mayor parte del texto. Vamos a verlo:

El primer movimiento temporal del relato se construye en presente narrativo. Estamos ante una narración simultánea donde el narrador-protagonista reflexiona sobre el estado de desazón en el que se encuentra. La acción apenas avanza porque durante las siete primeras páginas el protagonista lo único que hace es subir a un tren y acomodarse en su asiento. El resto del texto de esta primera parte está dominado por la pausa reflexiva por lo que podemos decir que el cuento se abre de una forma lenta y pausada donde se nos deja entrever que algo grave le ha ocurrido al narrador:

Yo no es que me aburra, es que no me puedo quitar de la cabeza lo que me ha pasado, me cago en la mar, con la ilusión que yo hice este viaje hace una semana y con qué mala leche vuelvo. Y sin poder desahogarme con nadie, me distraería pegando la hebra sobre

cualquier cosa con el viajero sentado junto a mí, pero resulta que es viajera, bastante joven y bien vestida, que me ha mirado un segundo de arriba abajo con desprecio apabullante y se ha sumido en la lectura del montón de revistas de colorines que lleva sobre el halda. (p. 142)

La lentitud narrativa de las primeras páginas tiene su explicación en la actitud del protagonista, sumido en un proceso reflexivo que le llevará al análisis de su existencia desde su niñez y, de esta manera, se introduce la analepsis:

Aunque ahora me pesa no haberme casado, no estaría tan solo en el mundo y seguramente tendría hijos en que apoyar mi vejez... Pero quién soy yo para pensar en buenos hijos, yo fui todo lo contrario, me escapé de mi casa cuando apenas tenía trece años, dejando a mi madre sola y sin saber nada de mi padre. Había tenido nueve hermanos, los había ayudado a nacer y a criarlos, como quien dice, desde que me tenía en pie, los vi morir uno por uno, mi última hermanilla devorada por el cerdo que criábamos para la matanza anual. (p. 145)

La lentitud de las primeras páginas del cuento choca frontalmente con la celeridad de la primera parte de la analepsis donde, en narración sumaria, el protagonista resume su vida desde su infancia hasta el momento en que vuelve a su pueblo natal a retirar su herencia⁴⁸³. La narración sumaria está salpicada, además, de elipsis implícitas que determinan el avance más rápido de la acción:

A lo largo de tantos años he rodado por muchos sitios, he tratado con toda clase de gente, he trabajado en mil oficios: recadero, abrecoches, limpiabotas, traperero, afilador, sexador de pollos, capador de cerdos, ayudante de fontanero, peón de albañil, mozo de cuadra, acomodador de cine, qué sé yo, hasta estuve en Alemania cuando el *boom*, haciendo de pinche una temporada, [...] En el cargo que más he durado es en el último, casi cuatro años, haciendo viajes por tren –

⁴⁸³ Se nos informa, por ejemplo, de las circunstancias históricas que rodearon la desaparición del padre y la de él mismo dos años después: 1936 y 1938 respectivamente. “El dinero también me alcanzó y hasta me sobró un poco, para pagar el billete del renqueante coche de línea que cada semana hacía el servicio a la estación, a esta misma que hoy estaba en paz y aquel día de otoño de 1938 bullía de tropas del bando faccioso.” (p. 148).

cómo se bambolea éste, vamos a descarrilar en alguna curva por exceso de velocidad, bah, no me importaría terminar así, viajando-, como sustituto de un representante de artículos de plástico. (pp. 150-151)

Ésta se enlentece de nuevo cuando el narrador debe volver a su localidad natal a recibir la escasa herencia que la madre, tras su muerte, ha dejado, lo que se consigue gracias a la introducción de las únicas escenas dialogadas que aparecen en el cuento:

-Hombre, Gil, ¿te acuerdas de nuestra isla? Ahora no me iré sin verla y, si no es mucho pedir, te invito a acompañarme.

Hizo un gesto raro, echando la cabeza atrás, me contestó de prisa:

-No, gracias, ya la conozco, allí no hay nada que ver, sólo pedruscos, matorrales de tojos y tres o cuatro pinos viejos.

-¿Sigue sin tener nombre?

Aún le noté mayor apuro al responder:

-Ahora ya lo tiene.

-¿Sí? ¿Cómo se llama? –y me reí tontamente.

-La isla del ahorcado. Eso le dice todo el pueblo. (p. 154)

La analepsis se cierra con la vuelta al presente narrativo en apenas seis o siete líneas que conectan con el inicio del relato de manera muy superficial:

Ni qué decir tiene, me vuelvo sin ir a la isla que ahora tiene un nombre que ya no podré olvidar. Estoy confuso, no sé si el golpe que acabo de recibir es de buena o de mala suerte, cuando cuento a la *Cachas* lo que me pasa, no se lo va a creer, dirá que sigo tan fantasioso como siempre y que me tengo que quitar de la cabeza esta mala idea. (p. 156)

La escasa acción de «Maremoto» ocurre en apenas un día y medio. La narración aparece dividida en tres fragmentos: el primero sitúa al lector ante el espacio que va a

sufrir la subida de las aguas, el segundo narra el fenómeno natural que titula el cuento y el tercero sintetiza la percepción que tiene la narradora de lo que ha ocurrido.

El primer fragmento es, en sí mismo, una larga pausa descriptiva donde la enunciativa de la historia pormenoriza todos los detalles espaciales del lugar donde pasa el veraneo:

Yo me alojo siempre, desde hace muchos años, en la misma habitación del mismo hotel, entrañable vejstorio modernizado confortablemente, pero en detrimento de su primitivo estilo «belle époque», cuando se edificó a principio de siglo en una depresión rocosa del terreno que orillaba el mar y que, sin duda, en tiempos remotos, fue una ensenada de la misma bahía. Ahora, todo el lugar está urbanizado por completo y constituye un barrio residencial a unos tres kilómetros de la ciudad, principalmente habitado en la temporada veraniega y cuyo centro es una gran plaza, ubicada en la parte más honda de la zona y que tiene forma de triángulo escaleno. (p. 58)

La descripción que constituye el primer fragmento está verbalizada en presente de indicativo con ese valor atemporal que este tiempo adquiere en las descripciones. Sólo se utiliza el pretérito imperfecto⁴⁸⁴ para dibujar el acuario porque, como luego descubriremos, en el momento de la narración dicho acuario ya había desaparecido.

El segundo fragmento comienza situándonos cronológicamente: “La cosa ocurrió ayer, domingo, día que, como todos los de descanso laboral, origina un masivo descenso de los habitantes de la ciudad a esa zona de recreo” (p. 161). La única acción que se narra en este fragmento es la del mar subiendo hasta alcanzar la ciudad. Lo demás es descripción del estado de las cosas que el mar aborda:

Veo, al otro lado de la misma explanada, las últimas personas en abandonarla, que son los visitantes del acuario y que huyen dando muestras de estupor y pánico ante la continuidad de la extensión marina, de la que apenas sobresalen las balaustradas del exterior y de

⁴⁸⁴ Es más la autora destaca el uso de este tiempo explícitamente y utilizando la cursiva: “donde el suelo es ya de tierra y al borde mismo del talud que da al mar, *había* –y subrayo este verbo en pasado, como haré con todos los de referencia común al suceso que lo motiva-, *había* un pequeño pabellón de una sola planta.” (p. 160).

la escotilla, de modo que, ahora, el barco portaaviones es como un submarino a punto de sumergirse. (pp. 166-167)

Aunque la narradora utiliza a lo largo de todo este fragmento el presente de indicativo, el lector percibe claramente que la narración es ulterior a la acción, lo que se confirma en el tercer fragmento. Éste se sitúa en el día siguiente al maremoto y es en ese día donde encontramos el verdadero presente narrativo, dicho en otras palabras, el momento de la escritura:

Esta mañana he despertado un poco más tarde que de costumbre, apenas me duele la garganta y creo que no tengo ninguna fiebre. [...] Pero entonces, ¿por qué, ahora, bien despierta, veo que a mi izquierda, al extremo de la explanada, el *Acuarim-Vivarium* ha desaparecido? Como única huella de su existencia, queda su pequeño solar de tierra, donde una cuadrilla de obreros lo allana y lo prepara para echarle cemento y agrandar la hermosa cornisa sobre el mar. Bajaré hoy a él, para darme el baño más placentero de mi vida... (p. 171)

Pocas peculiaridades en lo que al tratamiento del tiempo se refiere podemos destacar de «El vídeo perfecto». Se trata de una narración ulterior clásica donde el orden de la historia transcurre paralelamente al orden del discurso. El ritmo narrativo avanza con cierta agilidad combinando la narración sumaria con la elipsis temporal como la que encontramos entre el tercer fragmento y el cuarto: han transcurrido tres meses:

La llegada del equipo audiovisual, dentro del plazo convenido, distrajo momentáneamente a cada cual de sus íntimas inquietudes y concentró la atención general en el acontecimiento, que resultó tan misterioso como su encargo casi tres meses atrás. (p. 199)

La acción sólo se detiene en los numerosos diálogos que se introducen para llamar la atención del lector en aquellos elementos de la trama más sobresalientes: la compra del equipo audiovisual, el encuentro con Osita, las auténticas intenciones de

Lino hacia ella o la última conversación mantenida entre los dos amigos sobre los horrores de la película grabada:

-Dime, Nardo, tú que eres tan entusiasta de la nueva ciencia, ¿crees que se puede inventar un vídeo capaz de grabar y proyectar el inconsciente?

Nardo tuvo un profundo sobresalto, miró de hito en hito a Lino y respondió sonriendo afectuosamente:

-Mira, Lino, pudiera ser, dicen que en física todo es posible... Desde luego, si se lograra fabricar una videocámara que grabase no sólo las imágenes y sonidos del mundo exterior, sino también las actividades mentales y sentimentales de los hombres, hasta los deseos e impulsos más ignorados por ellos mismos, semejante aparato sería el vídeo perfecto. Pero tan peligroso... (p. 212)

A lo largo de todo el cuento y en momentos muy puntuales la acción se suspende para describir determinados aspectos relevantes como, por ejemplo, la forma de vida y procedencia de Lino o el peculiar aspecto de Osita. Pero el máximo despliegue descriptivo ocupará varias páginas donde la acción se detiene totalmente para dejar pasó al sentido de la vista. El narrador pretende que el lector vea lo mismo que la muchacha y el adinerado protagonista vieron cuando proyectaron su película:

La proyección comenzó y prosiguió normalmente a lo largo de varios *videoclips*, hasta llegar al que mostraba a los protagonistas completamente desnudos, de pie, uno frente a otro, cuando el hombre reclinaba a la chica muy despacio sobre el lecho y quedaba ante ella en actitud de sacerdote que se dispone a officiar una liturgia sacra. [...]

En fin, una abigarrada multitud de seres, muchos, monstruosos, tanto reales como imaginarios, pertenecientes al pasado, al presente, incluso al mundo de los sueños... (pp.204-208)

No es «El vídeo perfecto» el mejor cuento en lo que a juegos temporales se refiere, pero creemos que el análisis en conjunto de *La vida pequeña* muestra claramente que uno de los aspectos discursivos del cuento que nuestra autora domina con mayor maestría es el del tiempo.

3.8. CONCLUSIONES

Resulta ser Elena Soriano una escritora dispar en lo que al cultivo de formas y géneros se refiere. Y es que cada uno de los capítulos de esta investigación requiere una conclusión independiente porque no se pueden extraer las mismas deducciones tras estudiar la novela cultivada por nuestra autora que el cuento.

Al igual que en el caso del género que estudiábamos en el capítulo anterior, la dedicación al cuento de Elena Soriano se vio truncada por el efecto de la censura que prohibió la difusión y venta de *La playa de los locos* a mediados de los cincuenta. Pero frente a la novela, género que nuestra autora no volvería a cultivar jamás tras escribir *Medea*, el relato breve sí volvió a servir de medio de escritura de Soriano tras casi treinta años de silencio “cuentístico”.

La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora, como ya hemos visto, como libro de cuentos que es, está integrado por once narraciones de desigual extensión y fecha de escritura. El propio título así lo indica: con los “cuentos de antes” alude la escritora a los escritos en la década de los cincuenta, con los “cuentos de ahora” a las narraciones breves de los ochenta.

La mayor parte de los relatos que componen *La vida pequeña* se mantiene dentro de la corriente realista que, con muy diferentes matices, había dominado la novela cultivada por nuestra autora. Encontramos, como ya hemos visto, alguna que otra narración con matices del cuento fantástico tal y como lo definió Anderson Imbert pero no es ésta la tónica dominante.

Recordemos que, al estudiar la novela, habíamos destacado, como uno de los méritos más sobresalientes de Elena Soriano, que nuestra autora fue una precursora, ya en los cincuenta, de las teorías del discurso literario femenino y feminista que desarrollarían las francesas en los años setenta. No podemos decir que las ideas sostenidas y elaboradas en la trilogía Mujer y hombre encuentren en el cuento el espacio narrativo idóneo no ya para ahondar sino para continuar con ellas. Es más, en ocasiones, no parece ser la misma autora la que escribe casi en simultaneidad cuentos como «La abuela loca» y la novela *Espejismos* si no fuera por esa línea eminentemente realista que

no abandona en ningún momento. Quizá sólo, de las once narraciones de *La vida pequeña*, sea «Viajera de segunda» la que muestre una mayor relación y encaje con el universo de Mujer y hombre. Este cuento es, sin duda, el que presenta un personaje femenino mejor elaborado que, además, por no saberse su nombre, viene a representar a la joven de clase media-baja española de los años cincuenta. El tema del despertar sexual femenino acaba siendo el tema central del relato, asunto característico, por otra parte, del discurso de la mujer tal y como aparecería en novelas y relatos posteriores a nuestra autora.

Tras el análisis del volumen de cuentos que nos ha ocupado no podemos concluir en que Elena Soriano sea una escritora innovadora –como lo fue en Mujer y hombre- de relatos breves. No hay, prácticamente, nada en ellos que los haga distanciarse de esa herencia decimonónica, a veces convertida en lastre, que domina la colección. Sí podemos destacar, no obstante, en ellos una más que notable influencia del séptimo arte que llega a alcanzar su punto más álgido en «La invitación» y un dominio del tiempo, en tanto recurso narrativo, digno de mención y que está ejemplificado magníficamente en, de nuevo, «Viajera de segunda».

El contenido de los epígrafes precedentes ha puesto de manifiesto que en los cuentos de Soriano no aparecen discursos dominados por la experimentación técnica. Los recursos utilizados, la caracterización de personajes, los ambientes y la elaboración del discurso no presentan mayor complejidad. Es más, si las narraciones que integran *La vida pequeña* no aparecieran fechadas nos resultaría prácticamente imposible discernir cuáles de ellas fueron escritas en los cincuenta y cuáles en los ochenta. Su mayor aportación al género quizá venga de la mano de los temas –recordemos «El vídeo perfecto» o «El perfume» y en determinados juegos temporales que en el breve espacio de un cuento resultan muy operativos.

CAPÍTULO IV: LA AUTOBIOGRAFÍA:
TESTIMONIO MATERNO

4.1. INTRODUCCIÓN: LÍNEAS TEÓRICAS DE LOS ESTUDIOS AUTOBIOGRÁFICOS

Enfrentarse a un género como la autobiografía que, todavía hoy, presenta problemas de delimitación resulta una tarea ardua, sobre todo si tenemos en cuenta el caso específico de *Testimonio materno*, que es la obra que nos ocupa y que pretendemos no sólo analizar sino definir dentro de la compleja teoría de los géneros literarios.

James Olney⁴⁸⁵ ha señalado cómo la teoría de la autobiografía ha pasado por tres fases que se corresponden con los tres semas que componen la palabra: *autos*, *bios* y *graphé*. En un primer momento, en la fase del *bios*, los estudios concebían los textos autobiográficos como reproductores fieles de una vida. Especialmente preocupado se muestra Olney en relación a este concepto, como demuestra el contenido del artículo que hemos citado y que dice:

El *bios*, situado en el centro literal y figurado del término autobiografía (entre *autos* al principio y *graphé* al final), es una palabra griega que significa “vida” [...] En un diccionario de griego encontramos la definición exacta de esta palabra como “el curso de la

⁴⁸⁵ OLNEY, James, «Algunas versiones de la memoria /Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», trad. Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 33-47.

vida: el tiempo de la vida”. Esta definición da lugar de forma inmediata a que surjan difíciles interrogantes de sumo interés para los teóricos de la autobiografía y, más específicamente, para el estudioso de la ontología de la autobiografía.⁴⁸⁶

En la etapa del *autos* los estudios empiezan a diversificarse y encontramos autores como Eakin, entre otros, que entienden el texto autobiográfico como recreación de una vida y no como reproducción. Esta idea hace que escriba:

Asumimos que la vida produce la autobiografía como un acto produce sus consecuencias, pero no podemos sugerir, con igual justicia, que el proyecto autobiográfico puede producir en sí mismo la vida y que cualquier cosa que el autor haga está, de hecho, dirigida por las demandas técnicas del autorretrato y, por lo tanto, determinada en todos sus aspectos por los recursos de su medio. Y como sucede que la mimesis asumida aquí como operativa es un modo de figuración entre otros, ¿determina el referente a la figura, o es justamente al revés: es la ilusión de referencialidad, no una correlación de la estructura de la figura, es decir, ya no clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo más parecido a la ficción que entonces, sin embargo, adquiere a su vez un grado de producción referencial?⁴⁸⁷

En esta etapa, asimismo y de forma lógica, los estudios comienzan a desplazar su atención hacia el lector puesto que es éste, en la concepción del texto autobiográfico como recreación, quien tiene la misión de “interpretar” la vida del autobiógrafo tal y como él la ha transmitido y no como mero comprobador de datos objetivos (Lejeune⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ OLNEY, James, art. cit., p. 34.

⁴⁸⁷ EAKIN, Paul John, «Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, p. 81.

Del capítulo IV de la obra de Paul John Eakin, *Fictions in autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985, pp. 181-201. Traducido por Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir.

⁴⁸⁸ Vid. LEJEUNE, Philippe, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.

Este volumen está compuesto por estudios de Lejeune que forman parte de los siguientes volúmenes:

-*Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

y Bruss⁴⁸⁹). Otros, como Gusdorf⁴⁹⁰ o Weintraub⁴⁹¹ han trazado paralelos entre la autobiografía y la historia⁴⁹² a la par que se desarrollaban críticas feministas que se basaban en el psicoanálisis de Lacan.

En la tercera etapa, la *graphé*, la autobiografía se interpretará simplemente como un texto literario más, sin poder referencial alguno y en el que los límites entre lo que es ficticio y lo que no lo es resultan difíciles de deslindar. En esta línea la mayor aportación viene de manos de los deconstruccionistas, cuyos planteamientos estudiaremos más adelante.

Estamos de acuerdo con Ángel G. Loureiro⁴⁹³ en que todas estas corrientes presentan el mismo problema: definir el concepto de sujeto y cómo asegurar que el sujeto autobiográfico tiene una relación especial con el texto que enuncia⁴⁹⁴.

Antes de especificar la postura que nosotros vamos a adoptar para el estudio de *Testimonio materno*, vamos a repasar someramente las tres líneas teóricas principales que han abordado el estudio del género autobiográfico siguiendo la tripartición marcada por Ángel G. Loureiro, a saber:

- La autobiografía como recreación y pragmática de la autobiografía.
- Teorías feministas.
- Teorías deconstruccionistas de la autobiografía.

-*Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.

-*Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.

⁴⁸⁹ Vid. BRUSS, Elizabeth W., «Actos literarios», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 62-78.

⁴⁹⁰ Vid. GUSDORF, Georges, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 9-18.

⁴⁹¹ Vid. WEINTRAUB, Karl J., «Autobiografía y conciencia histórica», trad. Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 18-32.

⁴⁹² Sobre la posible relación entre autobiografía e historia versa un interesante artículo de José Lamarca Margalef, porque, para él: "La autobiografía, ejercicio voluntario de la memoria personal, nos plantea un revivir efectivo: la actualización del pasado que presupone la plasmación oral o escrita del hecho recordado y de su reminiscencia". En «La autobiografía como documentos histórico. Una experiencia docente», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, Septiembre 1999, p. 99.

⁴⁹³ LOUREIRO, Ángel G., «Direcciones en la teoría de la autobiografía», *Escritura autobiográfica*, eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, Madrid, Visor, 1993, pp. 34-35.

⁴⁹⁴ Vid. LOUREIRO, Ángel G., «Problemas teóricos de la autobiografía», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 2-8.

La primera línea, representada magistralmente por Lejeune, pretende demostrar el valor cognoscitivo de la autobiografía. La dedicación del estudioso francés al intento de definición y caracterización del género comienza con una obra titulada *L'Autobiographie en France* en 1971. Pero será la aparición de *Le Pacte autobiographique* (1975) lo que marque un antes y un después en los estudios teóricos sobre el género que nos ocupa. Lejeune ha sometido desde entonces a revisión prácticamente la totalidad de las ideas expuesta en *El pacto*⁴⁹⁵, pero, en lo esencial, mantiene que lo que caracteriza la autobiografía es la identidad entre autor, narrador y personaje, que es lo que constituye el “pacto autobiográfico” y que no deja de ser un contrato de lectura entre autor y lector que deja en manos de éste último la capacidad de unificar la identidad de autor, narrador y personaje. En palabras de Lejeune:

La problemática de la autobiografía que he propuesto aquí no está basada en una relación, establecida desde afuera, entre lo extratextual y el texto, pues tal relación sólo podría versar sobre el parecido y no probaría nada. Tampoco está fundada en un análisis interno del texto publicado, sino sobre un análisis, en el aspecto global de la *publicación*, del contrato implícito o explícito propuesto por el *autor* al *lector*, contrato que determina el modo de lectura del texto y que engendra los efectos que, atribuidos al texto, nos parece que lo definen como autobiográfico.⁴⁹⁶

Dentro del texto⁴⁹⁷, así lo señala Nora Catelli, al analizar la teoría de Lejeune, narrador y personaje son definidos lingüísticamente como sujetos de la enunciación y del enunciado respectivamente. Y el nombre propio, que es el referente, es aquello a lo que remite el sujeto de la enunciación. He aquí el rasgo más diferenciador, a juicio del estudioso francés, de la autobiografía: el sujeto de la enunciación remite a algo fuera del texto, a diferencia del resto de los relatos en prosa. A esto hemos de añadir el cuarto elemento para que exista lo autobiográfico: la dimensión mítica del yo individual, la

⁴⁹⁵ Algunas de estas últimas revisiones la podemos encontrar en «Definir la autobiografía», trad. Amparo Hurtado, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 5, Septiembre 2001, pp. 9-18; o en «El pacto autobiográfico, 25 años después», trad. Celia Fernández Prieto y revisada por Concepción Hermosilla, *Autobiografía en...*, *op. cit.*, pp. 159-172.

⁴⁹⁶ LEJEUNE, Philippe, *El pacto...*, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁹⁷ CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen 1991, p. 70.

expansión de la subjetividad. No jugamos pues en la autobiografía con el concepto de verosimilitud ni con el efecto de lo real sino con la imagen misma de lo real.

Las propuestas de Lejeune han sido sometidas a múltiples críticas, rectificaciones y rotundas negaciones entre las que destacan la de los deconstruccionistas, como luego veremos. Sin embargo, no han faltado mentes preclaras que han sabido aprovechar las innegables aportaciones de Lejeune para hacerlas conjugar con otras ideas que venían a añadir otros elementos de juicio para caracterizar el estatuto autobiográfico. En este sentido Darío Villanueva, que vislumbró con claridad los problemas que atañían al yo autobiográfico, concluye que:

La autobiografía como género literario posee una virtualidad creativa, más que referencial. Virtualidad de *poiesis* antes que de *mimesis*. Es, por ello, un instrumento fundamental no tanto para la reproducción cuanto para una verdadera *construcción* de la identidad del yo.⁴⁹⁸

En la misma línea, Castilla del Pino en su triple condición de psiquiatra, autobiógrafo y analista del hecho literario considera que uno de los principales propósitos de las autobiografías es la de *construirse*, trasladándose de la posición de sujeto a la de objeto para sí y para los demás porque “el objeto que se exhibe es la identidad que previamente se ha construido en la escritura”⁴⁹⁹. Y, en este sentido, se expresa Celia Fernández Prieto en su artículo «Enunciación y comunicación en la autobiografía» cuando escribe:

La autobiografía no es, como se sabe, un ejercicio discursivo de restauración del pasado o de representación mimética de una identidad previa, sino un acto performativo en virtud del cual el sujeto se crea a medida que se escribe. La identidad autobiográfica resulta, así, un efecto de la escritura que no se cumple hasta que es interpretada y sancionada por el lector. El sujeto no precede al

⁴⁹⁸ VILLANUEVA, Darío, «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», *Escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹⁹ CASTILLA DEL PINO, Carlos, «Autobiografías», *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Barcelona, Península, 1989, p. 147.

discurso, sino que se constituye en él, [...] La autobiografía contiene una dimensión comunicativa insoslayable.⁵⁰⁰

Así pues, la relación entre el autor y el enunciador autobiográfico no se rige según las pautas de la comunicación ficcional y entre ambos no cabe establecer una identidad exacta, sino que cabría hablarse, como señala Fernando Cabo⁵⁰¹, de una voluntad de identificación pragmática.

De estas aportaciones se deduce que, aun siendo revisables, la aportación de Lejeune presenta un valor incalculable a la hora de abordar el estudio del género autobiográfico.

La segunda línea destacada por Ángel G. Loureiro es la de las Teorías feministas. Importantes han sido las aportaciones de Shari Benstock⁵⁰² y Susan Friedman⁵⁰³ a esta corriente teórica, pero aquí vamos a destacar la de Sidonie Smith por parecernos que ha sido la que ha encontrado más eco.

Como las feministas francesas, Sidonie Smith parte del psicoanálisis para encontrar ese lugar específico que un discurso femenino autobiográfico tiene y que la teoría representada por Freud y por Lacan le niega, porque, según ella:

La autobiografía, o, para ser más exacta, los trabajos escritos por hombres que se han asociado en bloque con la “autobiografía formal”, se convierte así en uno más de los discursos culturales que aseguran y textualizan las definiciones patriarcales de la mujer como el “otro”, a través de las cuales el hombre descubre y perfecciona su propia forma.⁵⁰⁴

⁵⁰⁰ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, «Enunciación y comunicación en la autobiografía», *Autobiografía en...*, *op. cit.*, p. 417.

⁵⁰¹ CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Autor y autobiografía», *Escritura autobiográfica*, *op. cit.*, p. 136.

⁵⁰² Vid. BENSTOCK, Shari, «Authorizing the Autobiographical», *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Selves*, eds. Shari Benstock, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, pp. 10-33.

⁵⁰³ FRIEDMAN, Susan, «Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice», *The Private Self...*, *op. cit.*, pp. 34-62.

⁵⁰⁴ SMITH, Sidonie, «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, p. 93.

Tradicionalmente, la autobiografía se ha revelado como un género que mantenía las estructuras falocéntricas del discurso literario. La irrupción de la mujer en el texto autobiográfico, según Smith, es paralela a la alteración de la tradición masculina por el texto de la mujer. En este sentido se puede observar una clara diferencia entre los discursos femeninos previos al siglo XX y los nacidos en este siglo. En los primeros, las mujeres que decidían “escribir su vida” debían aceptar un contrato patriarcal por el cual debían justificar su presencia en la parcela de lo público. Era necesario explicar la apropiación ilegítima de un mundo, el “masculino”, al que tradicional y patriarcalmente han pertenecido las palabras, los signos, los símbolos. En los textos del siglo XX, las autobiógrafas empiezan a tomar conciencia de su identidad como mujer en la cultura patriarcal. Son capaces de reconocer la mutilación intangible a la que han sido sometidas en todas las parcelas de la vida y reclaman su derecho al deseo y la identidad propia:

La mujer está inmersa en su subjetividad propia, a pesar de la eficiencia con que la cultura patriarcal ha intentado suprimirla. De hecho, la presión que ejerce el discurso androcéntrico, incluida la misma autobiografía, para reprimir lo femenino y suprimir la voz de la mujer, pone de manifiesto un miedo y desconfianza profundos hacia el poder de ésta, el cual, reprimido y suprimido, sigue cuestionando las cómodas afirmaciones del control masculino, porque la mujer ha hablado “robando” el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo la mera representación del hombre.⁵⁰⁵

La cuestión que se sigue de esta reflexión es si a partir de esta intromisión en el orden patriarcal para subvertirlo el texto de la autobiógrafa presenta unas características peculiares que lo diferencien del discurso del yo masculino tradicional. De ello se ha ocupado no sólo Sidonie Smith sino otras autoras como Lydia Masanet, para el caso

Este artículo es una traducción realizada por Reyes Lázaro de la página 39 a la 59 del libro de Sidonie Smith, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality an the Fiction of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.

⁵⁰⁵ SMITH, Sidonie, art. cit., p. 94.

español. De este interesante aspecto nos ocuparemos en el epígrafe correspondiente al hijo en un intento de caracterización y clasificación de *Testimonio materno*.

Todas estas ideas de la investigadora feminista no le impiden estar de acuerdo con otras apreciaciones mucho más tradicionales de la teoría autobiográfica tal y como señala Ángel G. Loureiro⁵⁰⁶. Así acepta la idea de la autobiografía como acto del presente de la escritura que da sentido al pasado, la idea del “pacto autobiográfico” o la hipótesis de que el lector de un texto autobiográfico espera una “verdad” de algún tipo.

Pero tampoco renuncia a la asunción de algunas ideas próximas a la teoría deconstruccionista que propone de Man según las cuales hemos de considerar que el desdoblamiento del yo enunciado en diversos *yoes* desemboca en la consideración del proceso autobiográfico como un artefacto retórico.

Se sitúa así Sidonie Smith es un interesante término medio que tendremos muy en cuenta a la hora de estudiar el texto autobiográfico del Elena Soriano.

La tercera línea destacada por Loureiro en la investigación sobre el género que nos ocupa era la de las teorías deconstruccionistas. Esta corriente viene representada por las aportaciones de Paul de Man. Éste concibe la prosopopeya como la figura esencial de la autobiografía y en virtud de ella cumple su función de dar voz a los ausentes generando en el texto en el que entra en actuación una retórica performativa. De ello de Man deduce que la vida no es la que produce el texto autobiográfico en un proceso mimético, sino que es la idea de mimesis la que produce la ilusión referencial. En conclusión, si la autobiografía supone la realización de un tropo (la prosopopeya)⁵⁰⁷, se hace imposible el conocimiento científico del lenguaje y, en consecuencia, el conocimiento científico de la escritura del yo. Parece que de Man olvida que:

La verdad autobiográfica no es identificable con la exactitud, sino con la verdad moral, es decir, la actitud del autobiógrafo de decir verdad.⁵⁰⁸

⁵⁰⁶ LOUREIRO, Ángel G., «Direcciones en la teoría de la autobiografía», art. cit., p. 38.

⁵⁰⁷ Vid. DE MAN, Paul, «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 113-118.

⁵⁰⁸ CASTILLA DEL PINO, Carlos, «El eco autobiográfico», *Autobiografía en...*, op. cit., p. 25.

No es esta línea la que más nos interesa seguir en nuestra investigación, aunque no negamos que presenta aspectos que se han de tener en cuenta.

Tras este somero repaso queremos concluir en que partiendo y tomando como base fundamental las teorías de Lejeune en relación a la escritura autobiográfica, vamos a considerar en segundo lugar las aportaciones de las teóricas feministas para ver en qué medida *Testimonio materno* pueda ser una muestra de dichas teorías, y, en tercer lugar y de manera tangencial incorporaremos algunas de las ideas deconstruccionistas que de Man sostiene porque consideramos con M^a Ángeles Hermosilla que:

A pesar de la aparente incompatibilidad de algunos de estos planteamientos con la formulación de Lejeune, no existe desacuerdo al abordar el hecho autobiográfico, ya que el discurso de “yo” puede ser ficcional, pero ello no impide que sea entendido como veraz. Es decir, lejos de explicarlo desde presupuestos inmanentes y esencialistas, es preciso hacerlo desde un enfoque pragmático.⁵⁰⁹

4.2. EL “PACTO AUTOBIOGRÁFICO” DE *TESTIMONIO MATERNO*: UN CASO PECULIAR

Antes de abordar *Testimonio materno* como discurso autobiográfico, tarea que hemos de dilucidar dentro del maremagnum de formas de la escritura del yo queremos contextualizar dicha obra dentro del desarrollo que dicho género ha tenido en España.

Como el propio Ángel G. Loureiro⁵¹⁰ explica, el inicio de los estudios autobiográficos de manera independiente a otros géneros afines tiene su fecha de nacimiento en torno a 1956. En el caso de España, y no será el único país, este interés teórico coincide de alguna manera con el aumento considerable del número de

⁵⁰⁹ HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles, «La elaboración de una identidad: los diarios de Manuel Azaña», *Autobiografía en...*, *op. cit.*, p. 484.

⁵¹⁰ LOUREIRO, Ángel G., «La autobiografía española: actualidad y futuro», *Anthropos*, n^o 125, Octubre 1991, p. 17.

publicaciones de textos autobiográficos, especialmente, a partir de 1975. Sin embargo, hemos de aclarar que ello no significa que hasta la segunda mitad del siglo XX no haya habido autobiografía en España, si bien han sido muy numerosos los críticos que así lo han afirmado. Buena muestra de ello nos la da el repertorio bibliográfico que James Fernández⁵¹¹ hace de los textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX hasta 1975⁵¹².

José Romera Castillo⁵¹³ realiza una exhaustiva recopilación de la literatura autobiográfica española desde 1975 hasta 1991, fechas entre las que se inserta la aparición de *Testimonio materno*. Vamos, pues, someramente, a contextualizar nuestro texto de interés dentro del panorama nacional en general y del panorama femenino en particular.

Los primeros textos autobiográficos que aparecieron en España tras el fin de la dictadura fueron los de aquellos que tuvieron que abandonar el país tras el contienda civil. Una buena muestra de ello nos la dio Rafael Alberti con *La arboleda perdida* o Francisco Ayala con *Recuerdos y olvidos*. Pero también nos dejaron sus testimonios destacadas intelectuales que, probablemente, no han sido estudiadas con tanta profusión como las autobiografías masculinas. Rosa Chacel, por ejemplo, nos legó dos textos de carácter autobiográfico: *Desde el amanecer*, centrado en su infancia, y *Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta* donde, bajo la forma del diario, repasa su vida desde 1940 hasta 1981 o M^a Teresa León, quien en *Memoria de la melancolía* no sólo pretende reconstruir su memoria sino entrelazar ésta con la memoria colectiva e histórica de tantos que perdieron la guerra y fueron desterrados.

La generación de escritores de postguerra, entre los que se encuentra Elena Soriano, no renunció a reproducir sus vivencias en una España que les era hostil. Carlos Barral, entre otros, repasa en tres entregas las décadas de vida cultural bajo el

⁵¹¹ FERNÁNDEZ, James, «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX. Bibliografía», *Anthropos*, n^o 125, Octubre 1991, pp. 20-23.

⁵¹² Entre los estudiosos que se han ocupado de estudiar los textos autobiográficos españoles anteriores al siglo XX debemos destacar a:

-Randolph Pope con *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Frankfurt, Peter Lang, 1974.

-Margarita Levisi con *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, SGEL, 1894.

-*Aubigraphy in Early Modern Spain*, eds. Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, Minneápolis, The Pisma Institute, 1988.

⁵¹³ ROMERA CASTILLO José, «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 170-184.

franquismo y la transición hacia la democracia: *Años de penitencia*, *Los años sin excusa* y *Cuando las horas veloces*. Miguel Delibes, en otra línea, nos proporciona el testimonio de una vida unida a la naturaleza en *Mi vida al aire libre*. *Memorias deportivas de un hombre sedentario* y *Pegar la hebra*. Las lista de testimonio autobiográficos, en una u otra forma, sería interminable (Ricardo Molina, Jaime Gil de Biedma, Pere Gimferrer, Terenci Moix, Francisco Umbral), pero no queremos renunciar a hacer una leve referencia a varias escritoras “que se han mostrado particularmente inclinadas a las confidencias”⁵¹⁴. Carmen Conde recopila en varios volúmenes un conjunto heterogéneo de textos autobiográficos bajo el título de *Por el camino, viviendo sus orillas*, María Campo Alange divide la narración de su vida en dos textos diferentes pero complementario, *Mi niñez y su mundo*, donde abarca desde su nacimiento hasta la entrada en sociedad a los quince años y *Mi atardecer entre dos mundos* en el que recorre su vida adulta. Y, cómo no citarla, Clara Janés, quien en *Jardín y laberinto* realiza “una rememoración del pasado en la que las constantes inmersiones al presente narrativo, o a la realidad en crisis de la autora, difuminan voluntariamente los límites desde un mundo acabado o completo al mundo real del ahora”⁵¹⁵. Entre este grupo de escritoras cita Romera Castillo a Elena Soriano y su *Testimonio materno* y lo mismo hace Lydia Masanet en el libro citado en nota al pie.

Otros testimonios de estos años nos proporcionan información sobre el mundo cultural en general: el literario (*Vivir con Juan Ramón* de Zenobia Camprubí), el de la pintura (*Diario de un genio* de Salvador Dalí), el de la música (*Mi vida y mi obra* de Pablo Sorozábal) o el cinematográfico y teatral (*Mi último suspiro* de Luis Buñuel). El ámbito político, como era de suponer, no escapa a la reflexión autobiográfica y menos en años tan convulsos como los que siguieron a la muerte del dictador. En los años setenta comienzan a aparecer apuntes testimoniales de grandes políticos de la República pero los textos autobiográficos se multiplican tras la muerte del general Franco: Santiago Carrillo, Marcelino Camacho, Enrique Tierno Galván y un largo etcétera.

Testimonio materno aparece publicado por primera vez en 1985 y experimentó un éxito editorial sin precedentes en la carrera literaria de Elena Soriano. Hasta el momento presente hemos definido la última obra de nuestra autora como autobiografía, pero, antes de continuar con su análisis, hemos de especificar ante qué tipo de

⁵¹⁴ ROMERA CASTILLO, José, art. cit., p. 172.

⁵¹⁵ MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998, p. 190.

autobiografía estamos, porque presenta una serie de aspectos peculiares que no permiten hablar de autobiografía en sentido genérico y sin más.

La difícil tarea de encuadrar *Testimonio materno* desde el punto de vista genérico viene ya anunciada por la propia Elena Soriano en el prólogo al libro:

Este libro no pertenece a ningún género literario determinado. Es un híbrido de varios diferentes, excluido el novelesco, puesto que no contiene ni una pizca de ficción o invención consciente ni la menor pretensión de obra narrativa. Pero tampoco es un simple reportaje de sucesos reales, ya que éstos no están vistos objetiva y fríamente desde el exterior, sino con la constante participación de su principal coprotagonista, es decir, yo misma.⁵¹⁶

Pero un poco más adelante escribe:

A mí me corresponden solamente los comentarios, las interpretaciones, las reflexiones, en suma, todos los elementos subjetivos de este pasaje incompleto de mi autobiografía, limitado a su último periodo materno-filial y a los hechos de igual índole. Fundamentalmente, pues, ésta es la biografía de mi hijo, que sería insignificante si no representara la de su generación.⁵¹⁷

La misma escritora nos da las claves genéricas de su obra: es una autobiografía en tanto que relata su experiencia desgraciada como madre y es una biografía de Juan José Arnedo Soriano en tanto que, para dibujar la etapa materna de su vida, Elena Soriano necesita la figura del hijo tratada, en este caso, con todo lujo de detalles. Pero *Testimonio materno* da una vuelta de tuerca más a los intentos de clasificación genérica estanca y presenta, por momentos, la forma de un diario íntimo.

⁵¹⁶ SORIANO, Elena, «Explicación necesaria (Prólogo del libro *Testimonio materno*), *Literatura y Vida. III. Ensayos...*, op. cit., p. 141.

⁵¹⁷ Id., p. 142.

Con relación, precisamente, al diario íntimo en cuanto a variante de las escrituras del yo, Laura Freixas, recogiendo las ideas de Alain Girard⁵¹⁸, escribe que éste “se escribe día a día, sin una estructura predeterminada; es secreto; está redactado en primera persona; el autor, en su faceta privada, está presente en él”⁵¹⁹. Aunque como afirma Bou, el diario “se caracteriza también por la monotonía, la repetición de días, con sus gestos y acciones, visitas, conversaciones, lecturas”⁵²⁰, no podemos perder de vista que éste llega a convertirse, en muchos casos en un ejercicio de escritura donde puede haber “cualquier cosa. [...] facturas de la lavandería, recortes de periódico, fragmentos, borradores de texto en gestación; a fin de cuentas, casi todo”⁵²¹.

Todas y cada una de estas características las presentan los fragmentos con forma de diario que aparecen en *Testimonio materno*. La misma autora dice relación a estos párrafos en el prólogo:

Recoge mis comentarios a ellos, mis reflexiones y expansiones subjetivas, así como toda clase de datos, noticias y referencias ajenas que me sirven de apoyo. [...] conviene observar que muchos de los párrafos insertos en medida corta y que llevan fecha, no están siempre situados en orden cronológico, y muchos no llevan fecha alguna.⁵²²

Hemos hablado hasta ahora de tres modalidades diferentes de las llamadas “escrituras biográficas”, a saber, autobiografía, biografía y diario. Nos falta por mencionar la modalidad, quizá, más importante y que engloba a las tres citadas anteriormente: testimonio. El propio título de la obra lo indica claramente y la autora se encarga de precisarlo en varias ocasiones: estamos ante un testimonio, pero un testimonio muy preciso, el de una madre:

⁵¹⁸ Vid. GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Paris, Puf Écriture, 1963.

⁵¹⁹ FREIXAS, Laura, «Auge del diario ¿íntimo? en España», *Revista de Occidente*, nº 182-183, Julio-Agosto 1996, p. 12.

⁵²⁰ BOU, Enric, «El diario: periferia y literatura», *Revista de Occidente*, nº 182-183, Julio-Agosto 1996, p. 124.

⁵²¹ DIDIER, Béatrice, «El diario ¿forma abierta?», trad. Laura Freixas, *Revista de Occidente*, nº 182-183, Julio-Agosto 1996, p. 39.

⁵²² SORIANO, Elena, «Explicación necesaria (Prólogo del libro *Testimonio materno*)», art. cit., pp. 157-158.

Dar fe de esta realidad es lo mejor que puedo hacer y de ahí el carácter fundamental del presente libro, tal como lo expresa su título: *Testimonio materno*, con todos los condicionamientos que implica. El principal es que aun siendo absolutamente sincero, no puede ser imparcial. Claro está que ningún testimonio puede serlo. [...] Yo misma, ¿cómo voy a decir aquí la pura verdad, si en vano la vengo buscando desde hace años? Por supuesto, cuento con total veracidad los hechos que he visto, vivido y sufrido, y los comento con absoluta honradez; pero que nadie me exija interpretarlos objetivamente, sin pasión alguna, porque esto sería renunciar a mi condición materna, que es precisamente la que puede dar un peculiar valor a mi testimonio.⁵²³

Es desde el concepto de testimonio, testimonio materno y, por tanto, autobiográfico, el lugar desde el que mejor se puede leer y analizar la obra de Elena Soriano aun con los riesgos que este término conlleva. Recordemos en este sentido las palabras de Roberto Ferro:

Vacilando entre la biografía y la autobiografía, participando de investigaciones documentales antropológicas, históricas y/o periodísticas, el testimonio aparece como una textualidad en la que la categoría de “ficción” como término opuesto ya sea a verdad, ya a historia o a realidad, demuestra su extrema debilidad teórica.⁵²⁴

Aunque, al mismo tiempo:

Lo que distingue el acto de testimoniar de cualquier transmisión de conocimiento, de información, de la simple constancia o de la exposición de una cuestión teórica, es que alguien se compromete a relatar para otro un suceso que representa como testigo,

⁵²³ SORIANO, Elena, «Explicación necesaria (Prólogo del libro *Testimonio materno*)», art. cit., p. 147-148.

⁵²⁴ FERRO, Roberto, «La verdad, la corrección, lo “correcto” del testimonio», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 3, Septiembre de 1998, p. 31.

por lo tanto como único e irremplazable; esta característica singular lo hace intransferible.⁵²⁵

Elena Soriano emerge así como testigo irremplazable no sólo de la vida del hijo sino de la suya propia, tal como es, “en mi doble condición de escritora y madre desgraciada”⁵²⁶.

Todo este maremagnum de formas de la escritura del yo adquieren pleno sentido si tenemos en cuenta y muy presente que quien firma *Testimonio materno* es una mujer. Hemos de recurrir, pues, a los escritos teóricos que sobre autobiografía femenina se han elaborado en los últimos años para que la obra que nos ocupa, desde el punto de vista formal y temático, adquiera pleno sentido y encaje total en el género autobiográfico.

Afirmar que existe una autobiografía propiamente femenina es aceptar el hecho de que la vida relatada desde la perspectiva de la mujer (con independencia de quién sea el autor) presenta unas marcas diferenciales temática y estructuralmente respecto a la vida narrada por el hombre. Entre estas marcas hemos de destacar, como ya señaló Lydia Masanet⁵²⁷, la descentralización del protagonista y, por lo tanto, a mi modo de ver, la importancia que cobra “lo demás” como un todo integrado en condiciones de igualdad con la narradora. Lógicamente este proceso de separación del discurso autobiográfico androcéntrico no surge de la nada sino que se inserta en un contexto de alteración de la tradición literaria masculina como consecuencia de la aparición de textos literarios escritos por mujeres. En este sentido nos parece pertinente recoger las palabras que Sidonei Smith escribe al respecto:

La alteración del orden del texto autobiográfico masculino por el femenino es paralela a la alteración de la tradición literaria masculina por el texto de la mujer. La mujer está inmersa en su subjetividad propia, a pesar de la eficiencia con que la cultura patriarcal ha intentado suprimirla. De hecho, la presión que ejerce el discurso androcéntrico, incluida la misma autobiografía, para reprimir lo femenino y suprimir la voz de la mujer, pone de manifiesto un

⁵²⁵ FERRO, Roberto, art. cit., p. 27.

⁵²⁶ SORIANO, Elena, «Explicación necesaria (Prólogo del libro *Testimonio materno*)», art. cit., p. 157.

⁵²⁷ MASANET, Lydia, *op. cit.*, p. 37.

miedo y desconfianza profundos hacia el poder de ésta, el cual, reprimido y suprimido, sigue cuestionando las cómodas afirmaciones del control masculino, porque la mujer ha hablado, “robando” el género e intentando, de este modo, representarse a sí misma y no seguir siendo una mera representación del hombre. Las mujeres han hecho esto porque no son solamente signos que sirven de medio del intercambio que subyace al orden fálico, sino también proveedoras de signos y, como tales, suministradoras y absorbedoras de todos los discursos dominantes.⁵²⁸

Hablábamos antes de diferencias temáticas y formales del discurso autobiográfico femenino frente al masculino. Efectivamente, Anna Caballé⁵²⁹, al enumerar las figuras presentes en la autobiografía en general (y por lo tanto masculina), recoge aspectos como la importancia de los orígenes, el valor de los primeros recuerdos, la indisciplina escolar o la llamada del sexo, entre muchos otros. Por su parte, el discurso femenino⁵³⁰ se centra además, y sobre todo, en otros elementos semánticos relativos a los espacios personales. ¿Esto quiere decir que la mujer se desentiende de los aspectos políticos o intelectuales por los que se ha interesado tradicionalmente el discurso autobiográfico masculino? Por supuesto que no y esto se hace evidente en el caso de Elena Soriano. Nos referimos al hecho de que la mujer, con una mirada más abarcadora e integradora, pone su interés en elementos despreciados en la tradición literaria autobiográfica en detrimento de su propio protagonismo. De nuevo citamos a Sidonei Smith:

La autobiógrafa combina aspectos –descriptivos, impresionistas, dramáticos, analíticos- de la experiencia recordada, a medida que construye una narración que promete, a la vez, capturar los detalles de la experiencia personal y fundir su interpretación para la posteridad dentro de un molde intemporal e idealizado.⁵³¹

⁵²⁸ SMITH, Sidonie, art. cit., p. 94.

⁵²⁹ CABALLÉ, Anna, «Figuras de la autobiografía», *Revista de Occidente*, nº 73-75, 1987, pp. 103-119.

⁵³⁰ La denominación de “discurso femenino” se refiere, claro está, al discurso autobiográfico femenino y no a otras formas de narración que, obviamente, no son el objeto de este apartado.

⁵³¹ SMITH, Sidonie, art. cit., p. 96.

Cuando la mujer comienza a “escribir su vida”, en realidad, lo que está haciendo es autoescribirse o escribirse a sí misma, es decir, *descubrirse* ante sí y ante los demás. Su objetivo, siguiendo a Lydia Masanet, es buscar las respuestas a los interrogantes que surgen en el transcurso de la escritura. Frente al proceso de narcisismo en el que parece estar interesada la narración autobiográfica tradicional, centrada en el embellecimiento y engrandecimiento del protagonista, el discurso femenino atiende fundamentalmente a la afirmación de la autenticidad de la propia imagen del yo, un yo privilegiado que no encaja con el resto de la clase “mujer”. La escritora que “narra su vida” suele ser consciente, cuando escribe, de su posición de privilegio social, pues su vida presenta unas características dignas de ser puestas por escrito frente al resto de las mujeres cuyas existencias no han merecido tradicionalmente atención⁵³².

Finalmente, a estos aspectos de contenido hemos de añadir la importancia concedida a los demás, por lo general seres queridos, como elementos fundamentales en el proceso vital de la autobiógrafa.

Todos estos rasgos se organizan dentro de una estructura narrativa propia y diferenciada de las autoras. Frente al discurso formalmente jerarquizado del hombre donde la pieza clave es el yo protagonista y lo demás son elementos que giran a su alrededor, el discurso femenino presenta una estructura integradora que es precisamente la que explica los dos rasgos que apuntábamos al principio como característicos de la autobiografía femenina: la descentralización de la protagonista y la importancia que cobra “lo demás”. Dicho de otra manera, las protagonistas dejan de hablar de sí mismas para introducir reflexiones sobre la realidad que las rodea porque esta realidad las determina y las configura como mujeres en la vida y, consecuentemente, en el discurso⁵³³. Dicha estructura integradora lleva consigo, en la mayoría de los casos, unos mecanismos de composición característicos tales como la acumulación, la discontinuidad, la falta de linealidad temporal, la falta aparente de organización, la interrupción, la supresión, la repetición, etc. Escribe Lydia Masanet al respecto:

⁵³² MASANET, Lydia, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁵³³ *Id.*, pp. 37-39.

La discontinuidad en la estructura aparece como una herramienta apropiada al proyectar con más exactitud y veracidad la falta de linealidad en la existencia de la mujer. De esta forma es posible destacar los intereses multidimensionales que su identidad necesita y requiere. El plano semántico con el contenido de las experiencias, normalmente de carácter doloroso, se complementa con una estructura *alineal* que fomenta en su confluencia la unicidad del discurso autobiográfico en la mujer.⁵³⁴

Para Castilla del Pino, “escribir una autobiografía es situarse en un centro *ad hoc*, que se mantendrá en todas sus páginas” y los demás “por importantes que hayan sido en la vida real, en la autobiografía ocupan unos párrafos, todo lo más unas páginas, y desaparecen”⁵³⁵. Esto es innegable en el caso de la autobiografía masculina pero, ¿ocurre lo mismo en el caso de la vida escrita por mujeres? El repaso teórico que hemos realizado demuestra que no y el análisis que se sigue a continuación de *Testimonio materno* confirmará, sin sombra de duda, las hipótesis que hemos expuesto.

La voluminosa autobiografía de Elena Soriano presenta esas significativas características estructurales y temáticas que se han tipificado como singulares de la autobiografía femenina de las que hablábamos. Por un lado, desde el punto de vista de la historia, encontramos una clara descentralización de la protagonista que en nuestra autora se hace más que evidente al combinar junto a la narración de su experiencia como madre de un hijo drogadicto la propia biografía del hijo. Por otro lado, desde el punto de vista de la forma, el discurso jerarquizado patriarcal es sustituido por una estructura mucho más abarcadora e integradora donde se dan cita diferentes formas de la escritura del yo y el uso de unos mecanismos de composición característicos –la acumulación, la discontinuidad, la falta de linealidad temporal, la falta aparente de organización, la interrupción, la supresión, la repetición–, que en el caso de *Testimonio materno* se convierten en los recursos dominadores de este discurso autobiográfico.

Pero hay otro aspecto más en la autobiografía de Elena Soriano que es característico del discurso escrito por mujer en el que pocas veces se ha reparado: la necesidad de recurrir a una voz autorizada, y por lo tanto masculina, que avale sus

⁵³⁴ MASANET, Lydia, *op. cit.*, p. 38.

⁵³⁵ CASTILLA DEL PINO, Carlos, «El eco autobiográfico», *cit.*, p. 19.

opiniones y reflexiones. Esto se traduce, en *Testimonio materno*, en una abundancia de citas textuales de los más diversos temas de tal magnitud que, sin duda, merecería un estudio aparte pormenorizado. Genette⁵³⁶, en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, indagó en las relaciones transtextuales que pueden aparecer en una obra literaria. En el caso de la autobiografía que nos ocupa, de las cinco relaciones transtextuales tipificadas por Genette, es la de intertextualidad⁵³⁷ en su variante de cita literal la que domina completamente el texto de Elena Soriano. El porqué de la abundancia de estas citas nos aparece claro si tenemos en cuenta quién firma *Testimonio materno*. Una de las constantes en los discursos femeninos es la necesidad de apoyar sus afirmaciones en voces más autorizadas que las suyas. Presentan, en gran medida, cierto complejo de inferioridad que parece incapacitarlas para emitir un juicio que, *per se*, tenga el suficiente y necesario peso para ser tenido en cuenta. De ahí las constantes alusiones a fragmentos, por lo general firmados por hombres, para transmitir ideas y consideraciones propias. Por otra parte, no podemos perder de vista que, en su condición de madre rastreadora de explicaciones, Elena Soriano ahonda en disciplinas científicas de las que, de ninguna manera era experta tales como la psiquiatría, la adicción a las drogas o el enmarañado mundo de las sectas orientales. Este hecho la lleva a no sólo aludir a estudios centrados en los temas citados y en otros muchos sino a citar textualmente largos párrafos que le han llamado la atención y le han suscitado una reflexión digna de ser puesta por escrito en su peculiar autobiografía.

Ante de entrar en el análisis pormenorizado del texto que compone *Testimonio materno* vamos a hacer una leve alusión a la estructura de la obra. Ésta aparece dividida en cinco capítulos⁵³⁸ (“Primeros pasos”, “Encrucijadas”, “Caminante sin camino”, “Baile de curanderos” y “Último viaje”) y éstos están precedidos por una introducción

⁵³⁶ GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.

⁵³⁷ “Defino la *intertextualidad*, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la *cita* (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, *el plagio* (en Lautréaumont, por ejemplo), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, *la alusión*, es decir, el enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo.” Id., p. 10.

⁵³⁸ Cada uno de estos capítulos aparece encabezado por una cita que está en relación directa con la historia de la vida de Juanjo y no con los largos fragmentos reflexivos que la autora intercala entre los diferentes episodios de trayectoria del hijo.

titulada *Explicación necesaria* y cerrados con un epílogo brevísimo que reza *Novísima verba*.

Los cinco capítulos, que constituyen el grueso de la obra, alternan dos tipos de textos tipográficamente diferenciados: aquellos en los que se narra la vida de Juanjo de forma ordenada, desde el punto de vista cronológico y los fragmentos que presentan un mayor sangrado que los primeros y que, en su mayoría, están encabezados por una fecha. Estos párrafos, de muy desigual extensión, contienen las múltiples reflexiones de la narradora sobre temas muy diversos y a través de los cuales conocemos la situación vital y emocional de Elena Soriano tras la pérdida del hijo. Esto no quiere decir que en los fragmentos biográficos de Juanjo no aparezcan elementos reflexivos pues la narradora no abandona en ningún momento su perspectiva de madre-espectadora de la trayectoria vital de Juanjo.

En la *Explicación necesaria*, la autora nos da cuenta de las razones que la impulsaron a escribir este trágico testimonio a la par que, como hemos visto anteriormente, intenta definir qué clase de obra sea la que se dispone a presentarnos:

Pero sí sé muy bien lo que pasa en una casa cualquiera, en una familia normal –es decir, que funciona dentro de las normas de convivencia aún vigentes- cuando estalla en su seno la cosa como una bomba incendiaria. Y lo sé porque ha caído sobre mí misma y aún tengo en carne viva sus espantosas quemaduras. Dar fe de esta realidad es lo mejor que puedo hacer y de ahí el carácter fundamental del presente libro, tal como lo expresa su título⁵³⁹. (p. 14)

Tal y como la autora nos informa, comenzó a escribir *Testimonio materno* a mediados de 1978 casi de modo involuntario, pues al principio la obra no era más que un cúmulo de texto inconexos y sin aparente estructura. Decidió darles forma cuando tomó conciencia de que su experiencia puesta por escrito, además de desahogo lógico y necesario ante unas circunstancias tan terribles, podía servir como grito de protesta de tantas madres anónimas que habían pasado o habrían de pasar por el mismo desgarrador camino que ella –recordemos esa situación de privilegio que las autobiógrafas reconocían tener frente al resto de la clase mujer que no tiene ni la voz ni la palabra-:

⁵³⁹ La edición de *Testimonio materno* que manejamos y de la que tomaremos todas nuestras citas es la llevada a cabo por Planeta (Barcelona) en su primera edición de 1997.

Hacerla pública tiene otra justificación más importante que un mero desahogo personal. Por la misma época en que lo inicié por escrito, también recomencé a leer [...] Así me di cuenta de que tales referencias eran cada vez más frecuentes y comprendí que mi dolor no era mío, sino nuestro, es decir, común a muchas madres tan anónimas como yo misma.[...] Entonces, poco a poco, mi egoísmo, sin dejar de serlo, se expandió a otro sentimiento altruista: la solidaridad con mis compañeras de desgracia y en mi conciencia fue creciendo, cada vez más fuerte, un imperativo moral: hablar alto y claro, dar público testimonio de mi sufrimiento, como espejo y ejemplo de un sufrimiento muy extendido, que debiera convertirse en protesta universal. (p. 10)

A partir de aquí y explicada la situación de partida de la escritura, Elena Soriano toma las riendas del discurso y se dispone a abordar de forma paralela y alternativa la narración de la vida de Juanjo y sus disquisiciones tras la muerte de éste.

4.3. LA ENUNCIACIÓN EN EL DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO DE TESTIMONIO MATERNO

Habíamos anunciado en el epígrafe precedente que *Testimonio materno* constituye una obra peculiar y de difícil análisis porque aúna en sus más de seiscientas páginas distintas modalidades de las llamadas “escrituras biográficas”, a saber, la biografía, la autobiografía, el diario íntimo y el testimonio. Que todas estas formas, al unísono, conformen un discurso coherente y unitario viene dado, entre otras cosas, por las características peculiares que la enunciación adquiere en los géneros autobiográficos. Y es que, al estudiar este aspecto en la novela, habíamos insistido en la necesidad de separar la instancia del autor real de la del narrador que enuncia la historia que leemos. Esta premisa incuestionable en el discurso novelístico se quiebra en el discurso autobiográfico porque, en éste, el autor real se representa en el texto a través de la voz y el punto de vista del yo, que es el narrador. Gracias al pacto autobiográfico el

autor se reconoce y reconstruye en la figura del enunciador del texto, que, en el caso de la autobiografía, no es una fuente de lenguaje imaginaria sino una fuente de lenguaje real. Esto no quiere decir que entre el autor real y el enunciador del texto haya una identificación absoluta, pues no podemos olvidar que el narrador siempre habla desde un lugar de privilegio que él escoge y que supone el rechazo de otros lugares desde los que también era posible enunciar su discurso. Él narrador decide qué contar y cómo contar. Pero sí podemos afirmar que entre la instancia del autor real y la del narrador existe una intención pragmática de identificación en la medida en que autor, narrador y personaje se unifican en un solo nombre propio y el texto alude a circunstancias biográficas verificables.

En nuestro caso, Elena Soriano emerge, así, como voz narradora que escoge determinadas circunstancias de su vida y que decide reconstruirse sí misma como personaje para dar cuenta de su propia experiencia en un discurso autobiográfico donde también tiene cabida la figura del hijo, co-protagonista, reconstruida siempre desde el punto de vista de la autora.

Establecido, pues, este presupuesto indispensable a la hora de analizar el discurso autobiográfico en general vamos a abordar el estudio de *Testimonio materno* haciendo, si se me permite la expresión, distintas escalas en función del predominio de aquellos elementos discursivos que contribuyan a la reconstrucción del yo en sus diferentes facetas y de la figura del hijo como co-protagonista y causante principal de las vivencias de la autobiógrafa

4.3.1. La representación del yo en forma de diario

Testimonio materno, ya lo habíamos dicho, está construida sobre la base de un interesante juego temporal que conjuga y alterna la narración cronológicamente ordenada de la trayectoria vital de Juanjo con un porcentaje muy superior en número de fragmentos reflexivos de la narradora sobre los más diversos temas y que atañen sólo a ella en sus diferentes facetas. Son, precisamente, estos fragmentos los que hacen que podamos hablar de esta obra como autobiografía en sentido estricto, una autobiografía que adopta la forma de diario y que, junto al elemento biográfico imprescindible, en este caso, de la figura de Juanjo, constituye el testimonio, el *testimonio materno*.

Pero centrémonos ahora, como corresponde, en los fragmentos estrictamente autobiográficos y que suponen, como ya hemos dicho, la mayor parte del texto íntegro de la obra que nos ocupa. Precedidos con fecha o sin ella, en algunas ocasiones, estos párrafos fueron escritos entre mediados de 1978 y el 17 de agosto de 1985. No aparecen ordenados cronológicamente ni tampoco en relación al tema que tratan, lo que representa otro de los rasgos fundamentales de la autobiografía femenina, la falta de una estructura ordenada. En ocasiones podemos encontrar que alguno de estos fragmentos reflexivos se sitúa a renglón seguido de alguna anécdota de Juanjo y versa sobre el mismo tema. Pero esto no ocurre siempre, ni siquiera en la mayoría de las ocasiones. Elena Soriano, “enloquecida” de dolor por la pérdida del hijo, escribe fragmentos de los más diversos temas, sin orden ni concierto aparente y así lo dice ella misma en *Explicación necesaria*:

Otras dificultades de esta obra corresponden a su forma, debido al confesado intento de objetivar mi visión de hechos tan profundamente vinculados a mi subjetividad, de elevar una historia particular a categoría general, de darle más sentido sociológico que lírico. En tal empeño mío, este libro, concebido en la pasión, incubado y nutrido por la razón, ha sido escrito cinco o seis veces, todas ellas cambiando o eliminando elementos y desbrozando cada vez el ingente material acumulado.[...] aunque me doy cuenta de que el resultado –insatisfactorio– es más bien un mosaico barroco, compuesto por fragmentos de relato escueto, prolijos comentarios, interpretaciones más o menos justas, expansiones sentimentales, informaciones librescas, noticias públicas y otros elementos inclasificables. (p. 16)

Partiendo, pues, de este vasto material, vamos a intentar organizar estos fragmentos reflexivo-autobiográficos en función de los yoes que protagonizan la historia. Como ya habíamos visto, el autor de una autobiografía se presenta textualmente a través de la voz y el punto de vista del enunciador del discurso que siempre es presente. El pasado que se ha vivido se hace presente en el texto a través del yo protagonista que puede diversificarse en diferentes yoes en función de aquel aspecto de su vida que quiera resaltar. Escribe Celia Fernández Prieto en este sentido:

Conviene tener en cuenta que la creación de estos yoes procede del narrador, queda enmarcada en el discurso reflexivo-argumentativo de éste y por tanto en ella confluyen un proyecto retórico-persuasivo, orientado al lector, y un afán cognitivo, patente en el esfuerzo por representar el pasado con la máxima fidelidad. La multiplicidad de los yoes y su distancia temporal del presente de la narración suscitará reacciones diversas en el yo enunciador: [...] De ahí que cada autobiógrafo seleccione los modelos narrativos que le parezcan más adecuados a la imagen biográfica que quiere forjar, y los manipule, mezcle, reelabore para ajustarlos a sus designios ideológicos, morales, retóricos y estéticos.⁵⁴⁰

Estas palabras convienen perfectamente al discurso elaborado por Elena Soriano en su autobiografía. No nos encontramos ante un recorrido vital completo desde su nacimiento al momento de la escritura –lo que sí hará con la figura de Juanjo-, sino del paso por una etapa de su vida muy concreta, desde el nacimiento de su hijo hasta el presente de la escritura, donde la narradora se reconstruye a sí misma desde distintas perspectivas. Y así encontraremos por momentos un yo maternal, un yo intelectual y un yo de mujer. Veamos cada uno de ellos.

4.3.1.1. El yo maternal

Para tomar plena conciencia del papel que desempeña, ya desde el propio título, el tema de la maternidad, hemos de empezar analizando un breve fragmento de poco más de dos páginas sin clasificar en la obra y que aparece entre la *Explicación necesaria* y el primer capítulo. No tiene título y se presenta encabezado por el estremecedor segundo verso de «Los heraldos negros» de César Vallejo: “Hay golpes como del odio de Dios”. En él se narra el último y terrible encuentro entre Elena Soriano y su hijo, ya cadáver, en el “*moritorio*” del hospital La Paz. Como en otras narraciones de la autora, el principio es el final. Este fragmento, cronológicamente, debía cerrar el libro y, en cambio, lo abre. La razón que justifica esta elección estructural la hemos encontrado en el hecho de que su contenido resume perfectamente el sentimiento que reina en toda la

⁵⁴⁰ FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, «Enunciación y comunicación en la autobiografía», art. cit., pp. 418-419.

obra: el de la madre ante el hijo muerto. No extraña desde esta perspectiva que Elena Soriano recoja, de forma velada, la imagen bíblica de María ante la cruz, besando los pies del Hijo agonizante, (“¡carne de mi carne!”⁵⁴¹) y escriba:

Apenas besé su cara [...] Pasé mi mano por su brazo y por la parte alta de su pecho, desnudos, ya un poco amarillos, y reconocí en ellos la dirección de su vello. Al tocarle, sentí plenamente –aún la siento- la profunda identidad de nuestras carnes: la suya aún estaba un poco tibia, la mía, casi fría de terror. Ambas tenían igual consistencia y flexibilidad: eran una y la misma cosa. (p. 26)

María y Jesús, como símbolos occidentales máximos, de la madre y el hijo no es la única vez que están presentes en los escritos de Elena Soriano. En su artículo «Tercera palabra: “Mujer, he ahí tu hijo”. “Y tú, he ahí tu madre”», vuelve a retomar la misma escena bíblica. Para nuestra autora María es, como ella misma, y ante todo:

Mater dolorosa desde el momento que supo por el Ángel su concepción y no sólo ante la pasión y muerte de su hijo en suplicio infamante. Pues siempre debió intuir que aquel hijo no le pertenecía, que su amor filial no era más que una pequeña parte alícuota del amor universal que predicó a los hombres...⁵⁴²

El dolor se nos presenta, pues, en este fragmento como el sentimiento dominante de la obra y, junto a él, el del desconcierto vital y la pérdida de la fe. De ello nos da muestra el último párrafo:

Oí una gran voz masculina, desgarrada:

-¡Me c... en Dios!

Me paré en seco y pregunté apagadamente:

-¿Quién es? ¿Qué pasa?

⁵⁴¹ Esta imagen vuelve en otras ocasiones al texto: “-¡Ay, Juanjo! ¡Ay, Juanjo! ¡Ay, Juanjo! Sí recuerdo que mientras estuve junto a su cuerpo, sentí su carne como mía y que los dos no éramos más que un solo ser y un solo dolor fundido en una soledad única. Estábamos los dos, para siempre, en la nada: ya nuestro ser común no nos dolía, ni la carne ni el alma, ya había terminado nuestra pasión, y nuestro vía crucis. *Consumatum est...*” (p. 601).

⁵⁴² SORIANO, Elena, «Tercera palabra: “Mujer, he ahí tu hijo”. “Y tú, he ahí tu madre”, *Literatura y Vida. III. Ensayos...*, op. cit., p. 270.

Alguien explicó que era un hombre que acababa de llegar allí para encontrar a su hija, de catorce años, muerta por un automóvil, cuando salía del colegio. Sólo entonces *realicé* por primera vez y plenamente la muerte del mío. Sólo entonces me subió a la boca un primer quejido, un sollozo, todavía seco, sin una sola lágrima, y sentí una indecible envidia de aquel hombre que tenía un Dios contra el que blasfemar. (p. 27)

La maternidad, como tema central de la obra, está contemplada desde múltiples perspectivas. Así encontramos ya en los fragmentos destinados a narrar la biografía de Juanjo las sensaciones de la autora durante su embarazo. Resulta curioso, además, cómo una mujer que fue precursora de tantas actitudes que hoy consideraríamos feministas vive la gestación y alumbramiento de su hijo varón bajo conceptos netamente patriarcales de forma consciente:

Yo tenía confianza en las seguridades optimistas del médico y, sobre todo, un sincero deseo de no espaciar por más tiempo el transcurrido desde mi primera maternidad afortunada y completarla *debidamente*⁵⁴³, pues sabía los consabidos anhelos patriarcales de mi marido por tener el hijo varón, transmisor de su estirpe y su apellido, continuador de sus trabajos y sus días. Y yo, por mi parte, también me conformaba con tal *deber* de esposa, según el patrón milenario. El hecho de acertar en nuestros respectivos papeles fue para ambos

⁵⁴³ Recordemos que, como la propia autora informa en esta obra: “mi hija anterior había nacido con un mal congénito y sólo vivió veinte meses, y ésta es otra historia que corresponde a la prehistoria de mi hijo y aquí no viene a cuento” (p. 29).

Resultaría una curiosidad lógica el preguntarse por qué Elena Soriano, ante la pérdida de dos hijos, un varón y una mujer, decide transmitirnos su *testimonio materno* sólo después de la pérdida de Juanjo, ni siquiera llegamos a conocer el nombre de aquel bebé de apenas dos años de vida. La respuesta es, aparentemente, bastante evidente: por muy grande que fuera el sufrimiento de nuestra autora por la desaparición de aquella niña tras una grave enfermedad congénita, éste era incomparable en relación al sentido ante la muerte de un joven de veinticinco años. Esto parece bastante obvio y humano. Pero tampoco podemos perder de vista lo que habíamos anunciado al principio de este epígrafe: la maternidad por antonomasia en la cultura patriarcal es la que conlleva el alumbramiento de un hijo varón, volviendo a la imagen de María y Jesús, y Elena Soriano no escapa al peso de esa tradición desde el punto de vista literario. Esta idea se ve refrendada si además recordamos que nuestra autora tuvo otra hija, la primera, absolutamente ejemplar que podría y debía haber satisfecho todos los anhelos maternos de la narradora. No olvidemos que la obra se llama *Testimonio materno*. Por el contrario, Elena Arnedo Soriano apenas aparece en esta voluminosa obra si no es para referir muy sucintamente el papel desempeñado por ésta en la trayectoria vital de Juanjo. Testimonio materno, sí, pero del hijo.

motivo de satisfacción y orgullo, aunque con matices muy diferentes.
(pp. 29-30)

Al hilo del embarazo, la narradora introduce una breve reflexión, fechada el 2 de julio de 1978, tras haber visto un reportaje televisivo sobre el proceso de gestación, unido, como no, al dolor y al sufrimiento desde el primer momento⁵⁴⁴. Y es que para la narradora, la maternidad es, en ocasiones, un proceso delirante y cargado de comportamientos que se sitúan fuera de las fronteras de la cordura:

Ya, en sí misma, la maternidad es una locura, que lleva con frecuencia a acciones y actitudes irracionales y hasta a monstruosidades como ésta: convertirse en tumba del hijo muerto aun sin haberlo conocido vivo⁵⁴⁵. (p. 32)

El concepto de maternidad, estrictamente femenino, es analizado por la autora desde una perspectiva absolutamente feminista en tanto que niega al hombre, por su incapacidad para gestar, la “gran locura de amor” que es para una mujer gestar y perder un hijo⁵⁴⁶:

He aquí la gran locura de amor que ni un solo hombre puede comprender bien y, mucho menos, sentir. Acaso toda madre amante, al ver morir a su hijo quisiera volver a meterlo en su vientre, ser la tumba viva de su muerto, para que así continúe viviendo de algún modo. Pero la mayor vesania es hacerse tumba de un hijo que ni siquiera ha nacido: *Ecce mulier...* (p. 32)

⁵⁴⁴ “Mejor que nunca, sé lo que fue para mí, desde que todo mi organismo trabajó y sufrió para crear el suyo, para que naciera a la vida. ¡Y después, cuántos esfuerzos y sacrificios más para que siguiera viviendo, desarrollándose, convirtiéndose en un hombre sano y dichoso!” (p. 30).

⁵⁴⁵ Esta reflexión está hecha tras conocer la autora la noticia de que una madre uruguaya había mantenido en su vientre veintiséis años a un feto muerto por propia voluntad.

⁵⁴⁶ La propia narración muestra cómo, ante los problemas de Juanjo, el padre reacciona de manera muy diferente a la de ella: “Mi disgusto y mi alarma crecientes tenían matices distintos a los de mi marido –desde tiempo atrás, yo *sabía* que mi hijo nunca sería abogado- y se fundaba más bien en mi incidentes de la convivencia doméstica cotidiana, más directa e íntima entre los dos y en que él no sólo mostraba una incuria total en su higiene y su atuendo” (p. 266).

Si hay algo que estremezca en la lectura de estos fragmentos reflexivos y autobiográficos es el terrible sentimiento de culpabilidad que invade a la autora que, en numerosas ocasiones, declara no haber sido la madre que su hijo necesitaba y que le hubiera salvado la vida:

1978

Soy una perra malparidora, con los pechos hinchados de lágrimas, de hieles y de sangre, pero sin leche. Soy una perra que aúlla sin tregua en medio de una noche interminable y fría, sin esperanza. Soy una perra vieja y estéril que ha perdido su último cachorro y que ahora se reseca, se arruga y se consume a solas. (p. 34)

Rechaza así los múltiples cantos altisonantes que en la literatura se han hecho a la dicha de ser madre:

¿Por qué, mejor, no plañen el dolor de ser madre, que es más grande y más hondo? ¿Por qué no exaltan más el placer fugitivo de la génesis y no tanto el dolor de parir, que nunca cesa? ¿Por qué los poetas no cantan el amor infecundo y gratuito y no abominan del horror de parir hombres para la muerte y el trabajo? ¿Por qué casi nadie reniega claramente de la ominosa maldición bíblica?⁵⁴⁷ (p. 35)

Pero no podemos olvidar, en este repaso al tema estrella de la obra, que la maternidad no siempre fue, desde el punto de vista de los deberes más triviales, una tarea grata para nuestra autora. Es más, en relación al sentimiento que se da por consabido en las mujeres ante una de sus “obligaciones” de la estirpe, nuestra autora desarrolla un auténtico alegato feminista:

En cuanto a mi triple experiencia de la maternidad, siempre han predominado en ella dos sentimientos ingratos: inquietud por mi tremenda responsabilidad y sensación de esclavitud a la especie, con sacrificio de mi persona como individuo. Mentiría si dijera que en todo

⁵⁴⁷ Es evidente que Elena Soriano se refiere al pasaje del Evangelio según San Lucas, capítulos XXIII, versículos 28 y 29, en el que Cristo recomienda a las mujeres que lloran por su condena camino del calvario: “Hijas de Jerusalén, no lloréis por mí! ¡Llorad por vosotras y por vuestros hijos! Pues días vendrán en que diréis: «Dichosas las estériles, dichosos los vientres que no han parido, dichosos los pechos que no han amamantado»”.

momento me encantaban mis funciones maternas, pero también es cierto que las cumplí con total sumisión a los conceptos preestablecidos en nuestra sociedad. Porque mi vocación más auténtica y radical no era la maternidad, es decir, la generación física, sino la espiritual –la literaria, concretamente-, considerada desde Platón acá una superior virtud en los varones y un pecado contra natura en las mujeres. (pp. 35-36)

Precisamente, la obra de Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, a la que alude Elena Soriano, incluye reflexiones muy reveladoras sobre las funciones maternas de la mujer para las cuales la autora francesa no se encontraba destinada. Nuestra autora se reconoce partícipe teórica de las mismas ideas pero confiesa su cobardía a la hora de llevarlo a la práctica:

Representé con abnegación –pero con espíritu de sacrificio- mi papel de «madre modelo», en un país y en unas circunstancias personales que no lo hacían fácilmente conciliable con mi otro papel de «mujer intelectual». (p. 36)

El concepto cultural de la maternidad es analizado en repetidas ocasiones al hilo de las más diversas lecturas de la autora. De igual manera que se muestra de acuerdo con las teorías de Simone de Beauvoir, declara su más absoluto rechazo sobre las consideraciones expuestas en la obra *¿Existe el amor maternal?*, donde se afirma que el sentimiento analizado es un concepto cultural impuesto por la modernidad. Ante esta presuposición Elena Soriano no puede por menos que preguntarse: “mi propio amor y el terrible dolor que lo acompaña sin tregua, sólo es *cultura*: si yo fuera una hembra Neandertal no sufriría mi pérdida...” (p. 42).

El reproche hacia sí misma es la más clara constante de *Testimonio materno*. La autora se echa el cara el no haber dedicado el suficiente tiempo a su hijo, el no haberlo conocido plenamente, el haber sido “ciega, egoísta y desdeñosa” (p. 148). Pero al mismo tiempo recuerda cómo la madre se impuso a la escritora y cómo fue capaz de abandonar todas sus inquietudes intelectuales para atender al hijo:

27 de septiembre, 1979

Hoy, al hacer una nota autobiográfica, atendiendo una petición editorial, he comprobado, del modo más patente, hasta qué punto la enfermedad de mi hijo, desde su estallido, me dejó paralizada intelectualmente: veo que desde diciembre de 1974, en que él se manifestó *colgado* por el *ácido*, yo no he vuelto a publicar nada hasta después de su muerte, [...] Quiere decirse que toda mi vida personal quedó entonces en suspenso, *colgada* también, pendiente de otra vida más preciosa que absorbió en exclusiva mis capacidades y mis fuerzas en el empeño absoluto de salvarla, aunque yo *sabía*, de un modo irracional pero infalible, que la perdería sin remisión. (p. 431)

Las reflexiones de desgarró maternal más sobrecogedoras y abundantes aparecen al principio de la obra y al final. Entre ellos destaca aquel en el que se lamenta no haber estado presente en el momento de la muerte del hijo. Éste fragmento aparece sin fecha, como tantos otros, probablemente porque sería inútil ponerle data al dolor que ha presidido todos y cada uno de los días de su vida desde que Juanjo desapareció:

Todo consuelo (¿?) me fue negado: estar a su lado al morir en su cama –eso que llaman «recoger su último suspiro»-, cerrar sus ojos, amortajar su cuerpo, estar junto a él horas enteras, besarle de pies a cabeza, envolverlo en su sudario. ¡Qué horrenda muerte ultramoderna en la carretera, con todos sus pormenores ominosos: autopsia, depósito en cámara frigorífica, ausencia de la casa familiar, traslado directo al cementerio, envoltura en no sé qué materiales plásticos, última visión de su cara a través de una ventanilla en la tapa del ataúd. ¡Qué frío todo, qué distanciamiento inhumano, qué soledad suya y mía, qué veto despiadado a los impulsos más entrañables de una madre ante su hijo muerto! (p. 607)

Que la maternidad como hecho fundamental que le fue impuesta de forma desgraciada a Elena Soriano preside todo el libro lo muestra su propio cierre. Tras el quinto capítulo encontramos un fragmento titulado *Novissima verba* de apenas una página. Fechado el 24 de junio de 1985, día de San Juan, la autora y su marido visitan la

tumba del hijo y con una fortísima emoción contenida, la narradora cierra su relato de la siguiente manera:

Hemos permanecido allí en total silencio unos minutos y al retirarnos, yo, sin voz audible, he dicho las últimas palabras que acostumbraban a pronunciar los romanos como despedida a los difuntos:

«Adiós, según el orden que la naturaleza establezca, nosotros te seguiremos.» (p. 663)

La naturaleza estableció que Elena Soriano fuera la primera en seguirle diecinueve años después, sin abandonar, en ese tiempo el camino de penoso lamento que decidió recorrer hasta el fin de sus días.

4.3.1.2. El yo intelectual

La trayectoria profesional de Elena Soriano parece estar determinada por la imposibilidad consagración y éxito definitivo. Dos fueron los grandes obstáculos que dificultaron e incluso paralizaron su actividad literaria a lo largo de su vida. La censura fue ese primer obstáculo al que ya hemos aludido en epígrafes anteriores y que la autora vuelve a recordar en *Testimonio materno*:

Yo había publicado, en el año 55, mi trilogía *Mujer y hombre*, aunque mutilada, puesto que su primer volumen nunca obtuvo el permiso de la censura para imprimirse y como esto se hizo, a pesar de todo, fue rigurosamente prohibida su distribución, lo que me causó un daño irreparable en todos los órdenes, sobre todo un profundo desánimo profesional. (p. 53)

El desánimo llegaría a calar tan hondo de las aspiraciones profesionales de la narradora que nunca más volvería a aparecer una novela firmada con su nombre, *Medea* fue la última. Sin embargo, como ella misma confiesa, no se alejó en ningún momento del mundillo literario y así:

Esporádicamente colaboraba en varios periódicos y revistas, seguía frecuentando las tertulias literarias, sobre todo la sobremesa en el Café Gijón, asistía a otras reuniones intelectuales en casa de amigos o en la nuestra propia, hice mis primeros viajes al extranjero... (p. 53)

Prueba de su relación con el ambiente intelectual español de aquellos años fue la publicación en junio de 1957, en una revista semanal muy popular en el país en aquellos años, de un reportaje titulado «El hogar de una escritora: Elena Soriano» o el requerimiento de una profesora norteamericana para hacerle una entrevista como escritora representativa de la actividad intelectual de la mujer en la España franquista, en el año 1978.

Es más, sus inquietudes la llevaron a dirigir y financiar una de las revistas de mayor prestigio entre los intelectuales del momento y a cuya dedicación hace referencia también en la obra que nos ocupa:

En el verano de 1969, yo volví sola a Londres, donde permanecí mes y medio, con el fin de recoger el «espíritu de la época» en los ambientes intelectuales y preparar la salida de una revista literaria que venía proyectando desde varios años antes, que había bautizado con el nombre de *El Urogallo*, y a la cual quería dar un carácter representativo de la «nueva cultura». (p. 129)

Pero no olvidemos que hablábamos dos grandes fallas en la trayectoria profesional de Elena Soriano. La segunda y más importantes aún, desde el punto de vista vital, fue la drogadicción y muerte de su hijo. Desde que la “enfermedad” de Juanjo entra en su etapa de mayor virulencia en 1974, la revista deja de editarse y nuestra escritora entra en un nuevo y más profundo momento de parálisis literaria que se prolongará durante cuatro años, hasta el día en que se decide a escribir la historia de su hijo y su propia experiencia maternal para dar testimonio al mundo y sobreponerse a la locura de sobrevivir a un hijo. Resultar paradójico que la mayor desgracia en la vida de Elena Soriano sea al mismo tiempo lo que le alejó del ejercicio literario y lo que la devolvería a él con el mayor éxito profesional de su vida: *Testimonio materno*.

Durante los cuatro años que abandonó cualquier dedicación al margen del cuidado de Juanjo y el duelo por su desaparición, Elena Soriano reconoce no poder

realizar ninguna actividad que no fuera la del propio duelo. Un ejemplo muy significativo nos lo da cuando nos narra la visita que recibió de una profesora para realizarle una entrevista sobre su papel de escritora en el franquismo:

En una pausa de la conversación *profesional*, no puedo menos de referirle brevemente mi reciente tragedia y sus dramáticos prolegómenos. [...]

Y declaro que así se explica que yo –pese a mi vocación auténtica desde la infancia- no haya sido nunca una «verdadera escritora» en el sentido no profesional sino profundo, radical del concepto. [...]

Esta visitante no sabe cómo consolarme, me deja llorar y llorar en silencio, apretando mis manos con la suyas, termina por despedirme asegurando que volverá a verme en otra ocasión y realizaremos mejor la entrevista programada y frustrada por mi histeria. (p. 33)

Como rasgo autobiográfico característico del género encontramos en esta obra numerosas reflexiones sobre el propio acto de la escritura y la necesidad de la misma:

Me pregunto si esta muerte de uno de sus personajes más representativos no cierra una época, y si, por lo tanto, yo debo cerrar también aquí la historia de mi hijo. Pero no, no puedo, no debo hacerlo: me quedan todavía muchas cosas de ella por decir... (p. 185)

O también:

He vuelto agotada, desolada, desesperada como nunca. ¡Cómo fatiga el dolor sin tregua, cómo duele la memoria implacable, cómo trastorna la imaginación desbocada! Y sin embargo, desde que he comenzado a escribir cosas de mi hijo, siento un poco de alivio al hacerlo, al recordar cosas de él, por nimias que sean, describiendo su carácter y sus acciones, creando todo nuestro tiempo conjunto, convivido, buena o malamente. (pp. 221-222)

En interesantes juegos narrativos la autora es capaz de desdoblarse discursivamente y convertirse en narradora y narrataria textual de su propia reflexión abandonando la primera persona narrativa y optando por la segunda. Veámoslo:

Apenas te asomas ya a su cuarto, despojado de casi todas sus cosas, despersonalizado y que, sin embargo, te produce siempre dolor y espanto indecibles, porque en él persiste algo que quizá tú sola percibes. Es como el *olor* de su ser, en carne y en espíritu, que conociste bien desde que nació hasta sus últimos días, ya fundido con el tufo peculiar de la *hierba*. Huyes de esa atmósfera agobiante, de la visión de su armario cerrado, que sabes vacío casi por completo. (p. 325)

Es más, en ocasiones, su propio yo narrador se desdobra en dos entidades para que una cuestione la escritura de la otra. Resulta ser un rasgo característico de la autobiografía femenina: el cuestionamiento incesante de su derecho a dar testimonio de su experiencia, de sus vivencias:

(¿Cómo puedes contar todo esto, así, como si levantarás un acta sobre persona ajena o como si inventaras un hecho irreal, como si escribieras un cuento, cuando lo estás haciendo con esa gran piedra dura que se formó entonces dentro de ti y que ya llevas siempre en la entraña, pesándote infinitamente más que te pesaba el cuerpo de tu hijo cuando lo tenías en tu vientre veinticinco años antes de que lo entregaras a la otra madre tierra?) (p. 610)

La actividad intelectual de Elena Soriano no tiene un gran protagonismo en la obra. Se cita de forma tangencial y normalmente al hilo de otras anécdotas de mayor interés para ella relacionadas con Juanjo. No podemos perder de vista que *Testimonio materno* no es la autobiografía íntegra de Elena Soriano sino que abarca solamente la parcela de su vida como madre de Juanjo. No obstante hemos querido traer aquí las pocas ocasiones en que aparecen citadas sus inquietudes intelectuales porque ello nos da muestra de que, a pesar del dolor, su insatisfacción profesional es una constante en su vida.

4.3.1.3. El yo de mujer⁵⁴⁸

En este epígrafe vamos a reparar en otros temas que pueblan el universo autobiográfico de *Testimonio materno* en los que aún no nos hemos detenido. El primero de ellos es el de los sueños. En el capítulo dedicado al cuento habíamos reparado en que Elena Soriano utiliza parte del contenido de sus propios sueños para la escritura literaria. Baste recordar que una de las dos recopilaciones de relatos de la autora se titula *Tres sueños y otros cuentos*. Pues bien, los sueños vuelven a estar muy presente en la obra que nos ocupa en esta ocasión.

En los fragmentos dedicados a su propia reflexión, Elena Soriano introduce varias narraciones oníricas, si bien deberíamos decir pesadillas, que tuvieron lugar después de la muerte del hijo. Algunas de ellas están referidas al propio tema de la maternidad vista negativamente. El parto, por ejemplo, se convierte en sueño recurrente:

Una vez más, soñé la pasada noche: yo estoy acostada en una cama antigua, alta, de barrotes negros y dorados, con muchos colchones. Acabo de dar a luz y estoy pálida, despeinada, ojerosa y fea... me traen a mi hijo, un niño precioso completamente desnudo, «como un niño Jesús en el pesebre»⁵⁴⁹ al que yo misma lavo y visto en mi regazo. (p. 42)

Pero los sueños que más abundan son aquellos en los que manera absolutamente realista o de forma simbólica reviven la “pasión y muerte” de Juanjo⁵⁵⁰. Igual de desgarradoras que eran algunas de sus reflexiones conscientes en relación al tema de la maternidad, los sueños se presentan como auténticas pesadillas inconscientemente demoledoras:

⁵⁴⁸ El yo de mujer de Elena Soriano aparece, en *Testimonio materno*, contaminado por su faceta de madre que es en la que, a menudo, se basa la identidad. Vid. Silvia Tubert, *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*, Madrid, Siglo XXI, 1991 y *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996.

⁵⁴⁹ De nuevo la imagen estereotipada de María y el niño.

⁵⁵⁰ Ella misma lo escribe: “En estos últimos meses, mis sueños más frecuentes se sitúan en viviendas, en moradas, en lugares de residencia variados y desconocidos en la realidad y casi siempre relacionados con mi hijo y su presencia.” (p. 232).

Una vez más he soñado con mi hijo en la pasada noche: vivo en una casa de planta baja (distinta a la verdadera) y de repente, una chica –no sé quién es- me avisa con precipitación para que acuda al cuarto vecino al que ella ocupa, porque el mío acaba de llegar «muriéndose». Corro enloquecida, a la vez con esperanza y angustia, y le veo tirado boca arriba en el suelo desnudo de la habitación, inmóvil, con la pierna derecha flexionada. (p. 474)

La importancia que, en cierto momento de la narración, adquieren los sueños hace que la autora se pregunte por el sentido que pueda tener alguno de ellos:

Por otra parte, hay otro dato que no me explico: cuando sueño y es con harta frecuencia, casi siempre intervienen animales. Recuerdo que Freud relata algo así en una enferma de histeria y también he leído que esto sucede a los alcohólicos, en el *delirium tremens*; pero yo no bebo nunca alcohol, como tampoco consumo alucinógeno. También debo señalar que siempre que sueño –o que recuerdo el sueño después con nitidez- es, precisamente, cuando no he tomado ningún somnífero, lo que sí hago con cierta frecuencia; es decir, si recurro al fármaco contra el insomnio, duermo durante más horas y más profundamente y luego no recuerdo haber soñado. ¿Cómo se explica este fenómeno? ¿Mi propio cerebro fabrica espontáneamente alguna droga alucinógena? (p. 497)

Pero los sueños y la interpretación de ellos no son el único tema por el que Elena Soriano muestra interés en sus numerosísimas reflexiones. Hemos de especificar que, tras la muerte de su hijo e incluso, durante los últimos años de su vida, su madre mostró un creciente interés por aspectos de la actualidad relacionados de una u otra forma con la “enfermedad” del hijo que le motivan grandes reflexiones incluidas en este volumen. Entre éstos podemos destacar el terrorismo, la beatlemania, el yoga, los accidentes de tráfico, los conflictos familiares, los problemas de la infancia, la desinformación sobre las drogas, la parapsicología, la educación sexual, etc.

La mayoría de los fragmentos que incluyen reflexiones sobre estos temas de actualidad a los que hemos aludido presentan, en su mayoría la misma estructura: se

abre con una cita textual de cualquier naturaleza y de desigual extensión y, tras ésta, continua la reflexión de la autora. Por ejemplo:

En una revista publicada periódicamente por familiares de enfermos psíquicos, leo algunas referencias positivas a la psicoterapia de grupo, sobre todo, por su finalidad: «Después de haber conseguido una cierta salud somática y psíquica, el paciente tiene que dar un paso más decisivo: tiene que “entrar en la vida” y tomar parte de ella. Éste es el objetivo del psicodrama y los métodos emparentados con él: equiparar al paciente con los conocimientos y habilidades necesarios para llevar una vida apropiada.» En verdad, yo no sé si el paciente puede adquire con falsas representaciones de la vida los conocimientos y habilidades exigidos por la vida real. (p. 370)

En este caso estamos ante una cita breve pero algunas de ellas se van a extender varias páginas. Precisamente por el papel destacado que presentan las citas textuales en *Testimonio materno* éstas van a ser estudiadas en un epígrafe independiente.

Cualquier cosa, por insignificante que parezca, provoca la reflexión de la autora: una noticia periodística, un programa de televisión, sus múltiples lecturas sobre los más diversos temas en busca de respuestas. Por otra parte hemos de especificar que el contenido de estos fragmentos está ordenado en función de la etapa de la vida de Juanjo que la autora esté narrando. Así, por ejemplo, las reflexiones sobre la infancia están incluidas en el capítulo “Primeros pasos” en el que se narran los pormenores de mayor interés, a juicio de la narradora, de los primeros años de Juanjo:

Leo en la prensa que hoy se celebra el Día Mundial de la Salud, centrado sobre la infancia, bajo el lema «Salud del niño, riqueza de mañana», pues como subraya el doctor Halfdan Mahler, director general de la OMS «hay que salvaguardar la salud mental y física de quienes serán los adultos del año 2000». Siempre me parece risible e ineficaz dedicar un día o un año a la exaltación retórica de problemas gravísimos y permanentes del mundo actual. (p. 47)

Los tratamientos psiquiátricos a los que fue sometido Juanjo para intentar curarle de su adicción a las drogas no sólo lleva a Elena Soriano a realizar múltiples lecturas

sobre todo tipo de terapias de las que da buena cuenta sino también a introducir las reflexiones que dichas lecturas le suscitan en el tercer y cuarto capítulo fundamentalmente:

Precisamente, este mismo año 1985 la he aumentado con la lectura de un compendio muy instructivo, recién publicado en español bajo el título *orígenes históricos del concepto de neurosis*. Su autor, J. M. López Piñero, prescinde de las ideas teológicas, mágicas y filosóficas de la Antigüedad y la Edad Media sobre las enfermedades mentales, quizá por considerarlas totalmente acientíficas, a pesa de sus reminiscencias en muchas teorías de la llamada «era científica», y de su persistencia hasta hoy mismo en la mentalidad común y hasta en el lenguaje popular. (p. 395)

Y las divagaciones sobre los accidentes de tráfico como problema nacional hacen acto de presencia en “Último viaje”:

En una revista semanal, bajo titulares «Faltan cuatro mil guardias para vigilar las carreteras», leo que desde enero pasado han perdido la vida en las españolas más de mil setecientas personas y que en el comienzo de estas mismas vacaciones de agosto, han sido setenta y cinco. (p. 611)

Todo este cúmulo de reflexiones, a la postre, vienen a confirmar los presupuestos teóricos de los que partimos a la hora de analizar la autobiografía femenina. *Testimonio materno* ejemplifica esa tendencia de la escritura del yo de mujer a prescindir de una estructura fija y ordenada, a mezclar diversos subgéneros dentro del marco único de la autobiografía con mayúsculas, a abandonar el protagonismo del yo para destacar el papel de los otros, del otro. No podemos buscar en los numerosos fragmentos reflexivos de la autora una coherencia estructural inamovible. La representación del yo en *Testimonio materno* se versatiliza y amolda a las necesidades expresivas y sentimentales del momento en la trayectoria vital y maternal de Elena Soriano.

4.3.2. La representación del hijo

Uno de los aspectos que hacían peculiar el discurso autobiográfico de *Testimonio materno* es que en él se contenía la propia biografía del hijo cuya historia justifica en gran medida la escritura de esta extensa obra. En este epígrafe nos disponemos a analizar esos fragmentos de la biografía de Juanjo que contiene este volumen y que determinan de forma clara esas facetas del yo de Elena Soriano que la narradora ha decidido actualizar en su autobiografía.

4.3.2.1. La historia de Juanjo

El primer capítulo⁵⁵¹ (pp. 29-114), en lo que a la historia de Juanjo se refiere abarca desde su nacimiento, el 22 de febrero de 1952, hasta el año de la muerte de la madre de la autora, en 1967. Los primeros años de la vida del hijo se narran con cierta celeridad, resumiendo momentos vitales poco trascendentales, desde el punto de vista de la narradora, y deteniéndose en aquellos que marcaron un hito clave en el camino de autodestrucción que supuso la corta vida de Juanjo. Así, por ejemplo, sus primeros años de vida se resumen en unos pocos fragmentos de los que entresacamos el siguiente ejemplo:

Apenas aprendió a andar solo –poco después de cumplir el año- mi hijo manifestó una curiosa manía: cerrar por dentro cuidadosamente las puertas de las habitaciones donde estábamos con él, lo que nadie le indicaba. [...]

Su desarrollo mental y psíquico fue completamente normal, incluso precoz en el lenguaje, como su hermana. Ambos hablaron muy pronto, con pronunciación correcta y abundante léxico. [...]

A los cuatro años, ingresó en el Jardín de Infancia del Liceo Francés, entonces instalado en su primitivo edificio madrileño, frente a las Salesas y la plaza de París. (pp. 42-43)

⁵⁵¹ Este primer capítulo aparece encabezado por una cita de Concepción Arenal referida a la infancia porque precisamente de esta etapa vital de Juanjo trata el capítulo “Primeros pasos”. La cita es la siguiente: “No creemos que el niño es un ángel y la original imperfección nos parece evidente” (p. 29).

La narradora va acumulando recuerdos sueltos de los primeros años de la vida de su hijo que trae a colación sin una estructura ordenada más que la simple rememoración de una infancia y primera adolescencia marcada por unos pocos momentos de vital importancia. El primero de ellos es la mudanza de la familia del piso de la calle Ríos Rosas a un chalet en 1960. La narradora dedica varias páginas a pormenorizar algunas de las circunstancias vitales de Juanjo en esos años: sus amistades, sus caprichos, sus estudios de solfeo y piano, etc.:

Si nuestro traslado supuso aislamiento cómodo para mí, en cambio fue para mi hijo un repentino salto desde el confinamiento en recintos cerrados –piso ciudadano y colegio con salidas en compañía vigilante- a la libertad callejera y a la relación asidua con otros chicos, no sólo de su misma edad sino también menores y mayores que él. [...]

Aunque, en general, se mostrara como un niño feliz, bondadoso e ingenuo, que después de resistir cualquier presión ajena, cedía a ella con alegría aparente, por aquellos años –entre los nueve y los doce de su edad- apuntaron sus primeros signos de rebeldía, por supuesto, todavía intrascendente. (pp. 61-67)

Entre las pequeñas rebeldías de Juanjo a las que hace alusión la narradora se puede destacar la falta de regularidad en sus calificaciones (“alternaban las notas altas y bajas –incluidos los ceros-, en los boletines semanales” (p. 72)), su expulsión de la clase de religión durante todo un curso o su extraña admiración por el hijo mestizo de un diplomático sudamericano que llegó a ejercer sobre Juanjo una fascinación que acabó convirtiéndose en dominio absoluto:

Años después, sabríamos que sometió a mi hijo a vejaciones de todo tipo, incluso sexuales, causándole sufrimientos que él soportaba calladamente, sólo por no perder aquella preciosa amistad. (p. 88)

Una fecha trascendental para Elena Soriano fue el día de la boda de su hija en el año 1964, cuando Juanjo apenas contaba con doce años y sufrió su primera borrachera.

En aquel momento la narradora no dio más trascendencia al hecho pero, en el momento de la escritura, se reprocha el no haber concedido la importancia que quizá tuviera aquel primer acercamiento del hijo a las “drogas”:

Fue entonces cuando mi hijo –a sus doce años- se emborrachó por primera vez en su vida. En plena fiesta, bailando, empezó a tambalearse y a decir que se mareaba. Tuvo que ser llevado rápidamente a casa, donde, tras vomitar todo lo comido y bebido –y acaso fumado- se durmió profundamente durante más de diez horas. Nosotros tomamos a broma el hecho y lo comentamos jocosamente con su protagonista, sin hacerle el menor reproche, ya que él mismo se mostraba abochornado; pero sí le señalamos que era una advertencia del daño que hacía el alcohol. Ahora mismo pienso que aquella borrachera, quizá tenía más importancia que la que nosotros le dimos. ¿Cuáles fueron sus sentimientos en aquella ocasión? (p. 104)

A esta anécdota trascendente se unen otros dos hechos que marcaron los primeros años de la vida de Juanjo: el incidente del hotel del Sardinero en 1965 y la muerte de la abuela en 1967. Con relación al primero, el muchacho fue acusado de idear y dirigir una travesura en los lavabos de caballero del citado hotel cuando él clamaba ni siquiera haber participado:

Sin embargo, desde entonces, se negaría rotundamente a pasar en el Sardinero las vacaciones del verano, lo cual nos obligaría a dividir las entre este lugar –que siempre fue y es mi predilecto- y la Costa Brava.

Mi hijo nunca más pisaría Santander. (p. 108)

El capítulo “Primeros pasos” se cierra con la narración de los efectos que la desaparición de la madre de la autora tuvo sobre el hijo. La estrecha relación entre Juanjo y la abuela –a quien el muchacho consideraba “«su compañerita» de soledad”- es ampliamente destacada por la narradora que reflexiona sobre los posibles efectos perversos de tal pérdida sobre el presente y el futuro de su hijo:

La soledad de un niño único y la soledad de una anciana sin relaciones sociales, casi reclusa, por su propio carácter humilde, servicial y reservado, aunque vivaz y alegre, hasta el final, había creado entre ambos un lazo afectivo más fuerte que los demás familiares. Evidentemente, se adoraban y mi madre lloraba cuando él recibía riñas y azotes, [...]

Y éste fue el primer enfrentamiento de mi hijo con la muerte: precisamente la de la persona a quien más quiso en el mundo⁵⁵². (pp. 111-112)

No obstante, la narradora, haciendo honor al orden cronológico estricto del relato de la vida del hijo, no quiere cerrar este primer capítulo sin dejar muy claro que hasta ese momento –año 1967- Juanjo era un muchacho absolutamente normal:

De todos modos, todavía él era un muchacho normal, normal, normal, que no nos causaba la menor preocupación. Y es que en muchos sentidos, nosotros seguíamos en la inopia, confiados en nuestras «naturalezas sanas» y en nuestras «virtudes familiares», es decir, tanto en las suyas como en las nuestras. Suponíamos –mejor dicho, no hacíamos suposición alguna- que el tránsito de nuestro hijo varón de la infancia a la adolescencia no ofrecería el menor problema, pues tampoco lo habíamos advertido en nuestra hija que, si los tuvo, los había superado, en apariencia, satisfactoriamente y por sí sola, al modo tradicional. (p. 112)

El segundo capítulo⁵⁵³ de esta narración (pp. 115-222) presenta un título tremendamente esclarecedor en lo que a la evolución de la vida de Juanjo se refiere:

⁵⁵² Comprobamos que existe un salto generacional en lo que al entendimiento en las relaciones familiares se refiere pues la madre de la narradora fue la persona, que según la autora, más quiso en el mundo su hijo. Nieto y abuela establecen así un estrecho lazo sentimental del que la madre e hija al mismo tiempo, Elena Soriano se encuentra al margen. Una relación parecida aunque tratada de una manera muy diferente en la que se establece entre la madre y la hija de la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets. Si recordamos, ante las excentricidades del personaje principal la madre y la hija (abuela y nieta) se escandalizan y acuerdan las soluciones ideales para los problemas vitales de la protagonista Elia. Vid. M^a Paz Cepedello Moreno, “Esther Tusquets o la búsqueda de una identidad”, *Claves y parámetros de la narrativa en la España Posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación Prasa, 2005, pp. 193-206.

“Encrucijadas”. Abarca desde 1968 hasta 1974 y durante estos seis años tienen lugar una serie de circunstancias vitales de importancia trascendental en los últimos años de la vida del muchacho y que, según su madre, lo abocaron al trágico final. De ahí las “encrucijadas”.

El primero de estos hechos fue una visita a Londres de la familia en el verano de 1968. Durante su estancia en la capital inglesa, Juanjo descubre la marihuana y parece ser, la prueba por vez primera. La narradora no ahorra detalles al detenerse en los cambios de carácter de su hijo, que empezaba a discutir con sus padres y a alejarse “del regazo materno”:

El forcejeo constante con mi hijo, su mal humor insólito, sus negativas o sus acompañamientos abúlicos a las obligadas visitas instructivas de museos y lugares turísticos, nos amargaron la primera semana de estancia allí [...]

Nunca él me contó con qué gentes trataba –sólo se refería vagamente a sus compañeros de academia o de alojamiento, a chicos conocidos en los parques- [...] Ignoraba casi la existencia de consumidores y traficantes de drogas, seguía considerándolos raros personajes de ficción literaria o ricos viciosos extravagantes de la alta sociedad. Tiempo después, mi propio hijo me confesaría que entonces probó por primera vez la marihuana, pero que, en aquella ocasión, no le gustó en absoluto y no repitió, ya que estaba entusiasmado con su reciente descubrimiento de otra droga más vulgar y corriente: el tabaco. (pp. 115-117)

Valiéndose del recorrido por la vida del hijo, Elena Soriano recoge las principales fechas de sus trabajos literarios. Así, en el primer capítulo había aludido a la aparición de *Caza menor* y a su trilogía “truncada” Mujer y hombre, pero quizá la referencia más notable a su actividad literaria y más extensa sea la que se presenta en este capítulo y que se refiere a la aparición de la revista *El Urogallo*:

⁵⁵³ Está encabezado por la cita de un psiquiatra norteamericano llamado John C. Lilly muy ilustrativa de la etapa vital del joven que Elena Soriano narra en este segundo capítulo: “Lo que uno cree que es verdad es verdad o se hace verdad en la mente de uno, dentro de unos límites que hay que determinar. Estos límites son creencias que hay que trascender.” (p. 115).

En el verano de 1969, yo volvía sola a Londres, donde permanecí mes y medio, con el fin de recoger el «espíritu de la época» en los ambientes intelectuales y preparar la salida de una revista literaria que venía proyectando desde varios años antes, que había bautizado con el nombre de *El Urogallo*, y a la cual quería dar un carácter representativo de la «nueva cultura». [...] recabando de sus autores ingleses unos cuantos poemas hippies representativos, que hice traducir al castellano y que publiqué, con un pequeño exordio cauteloso, en el número 0 de *El Urogallo*, aparecido a finales del mismo año 69. Mi hijo los leyó inmediatamente y los comentó entre sus amigos mostrando no una simple curiosidad perpleja como la mía, sino un entusiasmo ingenuo que yo creí lógico ante la novedad. (p. 129)

No podemos decir que abundan, precisamente, las referencias a sí misma como escritora por parte de la narradora, sin embargo éstas sí se introducen si ello ha influido de alguna manera en el desarrollo vital del Juanjo.

La elección de la carrera universitaria del muchacho tampoco fue una circunstancia baladí, pues después de debatirse entre diferentes opciones que eran de su agrado, finalmente cedió a los deseos de su padre que ansiaba que su único hijo varón siguiera sus pasos por la abogacía. Juanjo aprobó sin mayor dificultad el primer curso académico (1970/71) pero acusó los primeros efectos del cambio ambiental: aumento del interés por la situación política española, participación en actividades contestatarias y la aparición de nuevos rostros por casa para escuchar la música de moda. Ese verano, el de 1971, Juanjo volvió a visitar Londres⁵⁵⁴, pero esta vez solo, para continuar con sus estudios de inglés. A su vuelta Elena Soriano percibe que su hijo había cambiado:

⁵⁵⁴ Según el propio Juanjo durante este segundo viaje tuvo su primera experiencia con el LSD: “Un sola vez, un buen día, se sintió más expansivo y me contó que los chicos de la residencia –la Anglo Continental School- le invitaron un noche, ya en vísperas de su despedida, a un *trip*. [...]”

–Yo me sentía confuso, medía mal las distancias, el tamaño de las cosas y de las personas. Me asomé a la ventana –era un sexto piso- y vi que el suelo de la calle quedaba a la misma altura, que estaba a mi nivel y que las cosas y las gentes no se movían por la calzada, sino que era ella misma la que se deslizaba velozmente, como una cinta transportadora, con los coches y las personas paradas encima. Aquello era maravilloso, me fascinaba, me atraía, me incitaba a dar un pequeño salto para incorporarme a un caminar tan cómodo, que parecía sin fin. Estuve a punto de hacerlo, no sé si lo intenté, pero algo, un resto de conciencia, o alguien advirtió mi impulso, me apartó de la ventana de un tirón y me empujó a un rincón del cuarto, donde me dejé caer.” (pp. 142-143).

Yo percibía algo inquietante en mi hijo, como una especie de desdoblamiento de actitudes, semejante al que realizan los actores, según el escenario y el argumento de su representación. Cuando salíamos de noche con él, dejando a los niños dormidos con la niñera, para cenar con mi hija y su marido o con algún amigo de paso, [...] mi hijo trababa inmediata relación con cualquier individuo, pareja o grupo de aspecto más o menos sospechoso, charlaba con ellos en una jerga ininteligible, los acompañaba en sus canciones, alguna vez nos pedía permiso en tono formulario y se iba con ellos a «dar una vuelta», de la cual regresaba al hotel de madrugada. (p. 142)

El segundo curso de Derecho, durante el cual, las amistades de Juanjo eran cada vez más sospechosas, no acabó con el éxito del primero. Dos asignaturas quedaron para septiembre y el muchacho fue enviado a una residencia de los Agustinos en El Escorial para intentar aprobarlas en septiembre. Su estancia en este centro y los pocos días de vacaciones que pasó con sus padres marcaron otro paso en la carrera mortal de Juanjo: en la residencia estableció una estrecha amistad con un chico holandés, consumidor de drogas y traficante, que ejercería una poderosa influencia sobre él hasta el final de sus días; durante las breves vacaciones en Playa de Aro entró en comunicación con un muchacho y su madre, que traficaban con drogas, y con quienes mantendría su relación en Madrid. Ambas circunstancias apartaron a Juanjo de sus inquietudes políticas y lo pondrían en un camino mortal a juicio de su madre.

Durante el tercer curso de Derecho la transformación del hijo se va haciendo fatalmente evidente: comienza a abandonar sus estudios negándose a examinarse en las convocatorias oficiales, el trato hacia los padres está cargado de malos modos y de insultos, sus hábitos alimenticios y sus horas de descanso se alteran alarmantemente:

No recuerdo bien la fecha, pero debió ser a principios del año 1973, cuando ya mi hijo nos preocupaba por su conducta irregular y sus agresivos modos con nosotros. (p. 205)

En el año 1973, cuando Juanjo contaba con 21 años, es convocado al servicio militar. Su corta permanencia en el ejército –apenas de tres meses porque se le fue detectado un soplo en el corazón– mejoraron considerablemente la personalidad del muchacho y sus relaciones afectivas. Hasta tal punto fue así que sus padres lamentaron

que su dolencia cardiaca le hubiera apartado de una disciplina que quizá, una vez adquirida, le hubiera salvado la vida en el futuro:

La verdad es que sentimos un indefinible disgusto dentro de nuestra alegría. Mi marido y yo estábamos de acuerdo en que el servicio militar quizá fuera una experiencia necesaria y benéfica para él: sin duda, le haría madurar, endurecerse y, sobre todo, desviarse de un rumbo profundamente inquietante en su conducta. [...]

Todo volvió a ser como antes, o mejor dicho, peor, puesto que mi hijo no se había matriculado aquel año en ningún curso de su facultad y sus propósitos de estudiar libremente las asignaturas pendientes de segundo y tercero para los exámenes extraordinarios de febrero eran totalmente falsos, desmentidos por su conducta abúlica y desordenada, sin admitir el menor control. (pp. 210-211)

A finales de 1973, Juanjo comienza a mantener relaciones con una muchachita silenciosa que llevaba a casa con cierta frecuencia. Las navidades de ese mismo años, que la familia pasó en Málaga, resultaron una pesadilla: la muchachita había quedado embarazada y precisaba dinero para someterse a un aborto clandestino, evidentemente, en aquellos años en España. Con el disgusto y la preocupación lógica, Elena Soriano y su marido le proporcionaron a la pareja el dinero suficiente para interrumpir el embarazo, trance que finaliza sin mayor problema. Pero a pesar de la ayuda y el apoyo de los padres la actitud de Juanjo no sólo no mejora sino que se va radicalizando en su creciente desprecio hacia sus progenitores. Traemos como ejemplo uno de los pasajes más duros de la narración cuando el padre, sin darse cuenta, echa el cerrojo de la puerta de la casa por dentro y ello le impide a Juanjo entrar:

-Esto no lo hacen ningunos padres. Sois unos tiranos, dictadores, carcas...

-Juanjo, escucha...

-Sois unos cerdos.

-Juanjo, por favor...

-Me dais asco, estoy deseando perderos de vista para siempre...

-Hijo, no hables así... [...]

Nuestra puerta no volvió a cerrarse por dentro hasta después de la muerte de mi hijo. (p. 220)

El capítulo se cierra con unas interesantes palabras de la narradora: no podían sospechar a esas alturas de la vida de Juanjo que éste se drogara y, mucho menos, que fuera a morir por ello:

No sabíamos ni sospechábamos que se drogara. Probablemente, lo había hecho aquella noche, con una sobredosis de lo que fuera. Pudo morir entonces, ahora lo sé. ¿Hubiera sido mejor para él y para nosotros? Esta pregunta me llena de perplejidad y de remordimientos vanos... (p. 221)

A partir de “Caminante sin camino”, tercer capítulo⁵⁵⁵ (pp. 223-340), observamos un cambio muy notable del ritmo narrativo de la vida de Juanjo. Basta reparar en que de los veinticinco años que abarca esta historia los veintiuno primeros se repasan en los dos primeros capítulos y los últimos cuatro ocupan los otros tres. Esto se traduce en un enlentecimiento manifiesto del ritmo narrativo a partir de “Caminante sin camino” a través de la detención de la autora en multitud de anécdotas y situaciones. Veámoslo.

Un día, en febrero de 1974, Juanjo informa a sus padres de su intención de irse de casa para vivir en una comuna. Esta decisión repentina del muchacho supuso un fuerte golpe para sus padres que no entendían tan “espeluznante” decisión:

Quando en nuestra reducida familia se introdujo insidiosamente el «escapismo filial», nos sorprendió profunda y dolorosamente, creyendo que habíamos dejado de ser para nuestro hijo

⁵⁵⁵ En la cita que encabeza “Caminante sin camino” Elena Soriano vuelve a las fuentes literarias y se sirve de Julio Cortázar para sintetizar en un texto algo más extenso que los anteriores, las vivencias de Juanjo durante el año de 1974:

“Nadie puede saber qué es lo que persigue Johny, pero es así, está ahí, en «Amours», en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo el pobre diablo que es Johny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras un tigre que duerme. (p. 223).

La etapa vital de Juanjo narrada en este capítulo y la evolución del personaje en él nos hace concluir en que esta cita es un magnífico resumen de lo que es Juanjo y de cómo su madre, la narradora y observadora privilegiada lo contempla.

sus padres amados y respetados por encima de todo. Hasta poco tiempo atrás, sus antojos, sus rabietas, sus rebeldías habían sido fugaces e intrascendentes, [...] Pero ahora nos desafiaba manifiestamente, como a enemigos a los que se ha perdido tanto el respeto como el miedo pueril, nos abrumba con sus quejas y reproches retrospectivos, acusaciones gratuitas, incluso insultos groseros absolutamente insólitos en nuestro trato... (p. 234)

Su estancia en la comuna no duró demasiado tiempo ya que ésta se deshizo aquella misma primavera por falta de pago de las habitaciones alquiladas por los componentes del grupo. La vuelta a casa de Juanjo no mejoró en absoluto las relaciones familiares, más bien, todo lo contrario, el ambiente se fue haciendo cada vez más enrarecido y los conflictos de todo tipo fueron estallando progresivamente con más frecuencia:

En efecto, volvió a vivir con nosotros, en *nuestra casa*, pero nunca más volvió a ella la paz completa: si todavía no era el infierno, sí era ya un verdadero purgatorio. [...] Aumentaron las tensiones, los enfados silenciosos o manifiestos, las discusiones, los reproches mutuos, los intentos de conciliación, de reflexión, el sufrimiento de una difícil convivencia familiar. (p. 238)

En junio de 1974, Juanjo aprobó sólo dos asignaturas del tercer curso de Derecho, que además serían las dos últimas que aprobaría en su corta vida. El verano de ese mismo año volvió a hacer un viaje a Londres del que vendría contando las más increíbles aventuras. Sus amistades y relaciones cambiaron aún más tras este viaje y el abandono de los estudios: Juanjo se fue alejando de sus amigos universitarios y se fue acercando a sectores marginales que ejercerían una destacada influencia sobre él:

Fue entonces cuando se aproximó a conciencia, decididamente, a los *grupos* marginales que pululaban en el barrio de Argüelles, principalmente en la calle de la Princesa [...]

Pero su conducta y su trato con nosotros eran cada vez más intolerables, aunque los tolerásemos por pura cobardía ante su agresividad creciente. Se ausentaba durante días llevándose el «4-L»,

venía o no venía a comer y dormir, sin previo aviso ni explicaciones posteriores, con absoluto menosprecio a nuestros hábitos ordenados.
(p. 250)

La degradación física y psíquica de Juanjo comienza a hacer acto de presencia evidente en este año: su lenguaje se hace soez, su vestimenta resulta andrajosa y pedigüeña y su actitud vital está dominada por la desgana ante cualquier actividad laboral con la consiguiente desesperación de sus padres. Todo ello conlleva un enrarecimiento muy considerable de las relaciones familiares que desemboca en una separación por iniciativa del padre:

La tensión familiar se hizo tan penosa que terminó con un nuevo intento de separación, esta vez no por iniciativa del hijo – aunque repitiera su amenaza de «irse para siempre»-, sino por una propuesta concreta del padre, que me consultó previamente y que me pareció razonable para evitar el continuo sufrimiento de los tres:

-Verdaderamente, ya es hora de que este chico afronte la realidad y luche por sí solo por su subsistencia. Lo mejor para él es que busque por su cuenta el trabajo que más le guste y que le permita vivir aunque sea pobremente. (pp. 267-268)

Tras esta idea, el marido de Elena Soriano le proporciona a Juanjo unas habitaciones con el mobiliario indispensable para que inicie una nueva vida con las responsabilidades propias de su edad que aún no había asumido. Pero esta aventura, desgraciadamente, desemboca en un empeoramiento de los modos de vida de Juanjo. Sus apariciones por la casa paterna se distancian y su aspecto es cada vez más preocupante. En una de esas visitas, en noviembre de ese mismo año, tiene lugar el primer reconocimiento del muchacho de su adicción a las drogas, si bien él mismo intenta edulcorar tan terrible noticia negando a renglón seguido su propia afirmación de ser drogadicto:

-Madre... Quiero que sepas una cosa...

Seguí esperando en silencio, y él, tras otra pausa, dijo:

-Soy drogadicto.

Conseguí dominar mi sobresalto y hablar con suavidad y ligereza, casi frívolamente:

-Ya lo sé, ya sé que fumas hierba y hachís y tú sabes que no me gusta.

-Bueno, no soy drogadicto pues sólo fumo hachís.

Me extrañó tan rápido cambio de actitud y de tono. (p. 306)

Uno de los síntomas más evidentes de cualquier adicto, del tipo que sea, es la negación de la evidencia y la imperiosa necesidad de mentir para ir salvando los cada vez más peligrosos incidentes⁵⁵⁶ en los que se ven envueltos. Juanjo no fue una excepción. La intranquilidad en la que vivían los padres del muchacho los lleva a visitar a escondidas el lugar donde habitaba Juanjo. Cual fue su sorpresa al descubrir un espacio infrahumano:

Se habían convertido en un antro apestoso, absolutamente repugnante; según su descripción, tirados por el suelo, sin dejar apenas caminar por él, se mezclaban colchonetas, sacos de dormir, instrumentos musicales, discos y casetes sueltos, ropas masculinas y femeninas manchadas y rotas, botellas de bebidas alcohólicas vacías, velas consumidas, papeles grasientos, latas de conservas abiertas, restos de comida, de tabaco y otras sustancias indefinibles. (pp. 314-315)

Ante esta situación, Elena Soriano y su marido deciden traer de nuevo a Juanjo a casa e intentar buscarle un trabajo que le impusiera cierta disciplina. Intento vano. El capítulo culmina con la narración de lo ocurrido el ocho de diciembre de 1974 cuando el joven regresa a casa con una sobredosis de LSD. La narradora remarca la importancia de esta fecha por considerarla trascendental en la historia:

-¡Madre, ayúdame, por Dios! ¡Socorro, socorro!

Apenas atiné a preguntar, abrazándole estrechamente:

-¿Qué te pasa, hijo? ¿Qué te pasa? ¿Qué tienes?

⁵⁵⁶ “En otra de sus caprichosas apariciones, advertimos que llevaba puesta una venda en la mano derecha, rodeándole especialmente la base del dedo pulgar. [...] No era una quemadura, sino un corte de unos dos centímetros de longitud, poco profundo, en la misma base interior del pulgar, como un corte de navaja.” (p. 310).

-Que me he vuelto loco, madre, que estoy perdido.
-Pero, ¿cómo? ¿Qué dices? ¿Qué es lo que te pasa?
-Que estoy *colgado*, *colgado*, *colgado* –repetía, desprendiéndose de mi abrazo, girando en torno mío, sin dejar de temblar-. Necesito ayuda cuanto antes. ¿Dónde está papá? ¿Y mi hermana? Llámala. Necesito un médico, un médico, cuanto antes. ¡Ayudadme, ayudadme...! Estoy *colgado*. (p. 322)

Ni siquiera la madre sabía a qué se estaba refiriendo su hijo, lo que demuestra que el desconocimiento en aquellos años sobre el efecto de las drogas era total. Es más, tras esta desagradable experiencia la familia al completo deciden llevar a Juanjo a un psiquiatra que recomienda su internamiento en un centro de desintoxicación. El centro resultó ser al final un simple manicomio porque a los adictos se les consideraba enfermos mentales. Con la decisión de internar al muchacho se cierra el capítulo tres y se da entrada al siguiente que lleva por título y no de forma baladí: “Baile de curanderos”, porque esto sería la vida de Juanjo a partir de ese 8 de diciembre de 1974.

El título del cuarto capítulo⁵⁵⁷, “Baile de curanderos” (pp. 341-509), el más extenso de todos ellos, es, por sí solo, bastante significativo y representativo de lo que sufrió e hizo sufrir Juanjo los cuatro últimos años de su vida.

A través del testimonio doliente de la madre conocemos cómo la cohorte de médicos que intentaron curar al hijo de la “enfermedad”, en palabras de Elena Soriano, que padecía, no consideró que el principal y único problema del muchacho era su adicción a las drogas. Muestra del desconocimiento que reinaba incluso entre los especialistas es el hecho de que el primer internamiento de Juanjo apenas se prolongara

⁵⁵⁷ Una frase célebre de Máximo Gorki abre “Baile de curanderos” y, como no, viene como anillo al dedo de lo vivido por Juanjo en este capítulo. El cuarto capítulo de *Testimonio materno* versa sobre el recorrido desolador del joven por los más diferentes especialistas para concluir con la frase de Gorki: “El alma humana no se puede tocar”. (p. 341).

Pero esta no es la única cita que preside el cuarto capítulo. Tras la de Máximo Gorki encontramos un fragmento del evangelio según San Mateo cuyas palabras anuncian las extrañas relaciones que Juanjo establece con la secta de La Luz Divina en la que confiará plenamente su salvación. La cita de San Mateo es la única de las que encabezan los capítulos cuya referencia bibliográfica está especificada: Mateo, 24: 24-25:

“Si alguno os dijere: He aquí el Cristo, o allí, no creáis. Porque se levantarán falsos Cristos y falsos profetas, y darán grandes señales y prodigios; de tal manera que engañarán aun a los elegidos. (p. 341).

durante quince días: los médicos sin acuerdo alguno decidieron tratar al joven con insulina pues consideraban que, en realidad, padecía una enfermedad mental:

Quince días pasó mi hijo en aquel disimulado manicomio particular, relativamente lujoso. Venía diariamente a casa por las mañanas, después de sufrir la cotidiana inyección de insulina en dosis crecientes cada día, según el plan médico [...] sufrió en aquel centro de *curación* un nuevo trauma que llegaría a convertirle en un verdadero enfermo, aunque nunca lograríamos saber exactamente cuál era su enfermedad. Cuando nos dimos cuenta de que había entrado en un mundo demencial y quisimos librarlo de su maldito contagio, era demasiado tarde. Le habían hecho un daño irreparable: meterle en el cuerpo un miedo a la demencia que le torturaría hasta su muerte. (pp. 346-347)

La salida de Juanjo del manicomio no significó en ningún momento su pérdida de comunicación con especialistas de todo tipo que nunca consideraron que el muchacho, curiosamente, fuera adicto a las drogas, o mejor dicho, que su adicción fuera su única y terrible enfermedad⁵⁵⁸. Estas sucesivas visitas a diferentes expertos médicos no mejoraron de ninguna manera el malestar del joven quien continuaba con sus accesos de angustia y desazón que se agravaban especialmente por la noche. El siguiente paso en su proceso de autodestrucción fueron las repentinas amenazas de suicidio, que nunca llevó a efecto “*stricto sensu*” y su alejamiento definitivo de los pocos amigos que le quedaban de sus breves años de carrera incluida aquella novia sobre la que Elena Soriano no nos da muchos datos, probablemente porque no los conociera:

Aunque parezca monstruoso, nos *acostumbramos* a semejantes episodios falsamente suicidas, en los que varias veces, mi hijo, con sus hojas de afeitar, se hizo cortes en las muñecas, siempre superficiales, casi sin efusión de sangre, que él mismo se restañaba en el acto con alcohol y esparadrapo, ante nuestra fingida indiferencia o nuestros irónicos comentarios a sus *bromas*. (p. 378)

⁵⁵⁸ “Tampoco nos dio un diagnóstico concreto sobre el caso y, desde el primer momento, nos prohibió considerar a Juanjo *drogadicto*, argumentando que sólo había usado drogas *blandas*, es decir anfetetas, hachís, ácido lisérgico...

-Sólo es drogadicto el que tiene hábito de drogas *duras*, como la heroína, que produce dependencia física y síndrome de abstinencia.” (p. 369).

La narración lenta y pormenorizada refleja en este capítulo claramente la forma escalofriantemente infernal en que vivieron padre, madre e hijo ante los abusos, insultos y constantes cambios de humor de éste y el sufrimiento manifestado expresamente de la resignada madre que no encuentra forma de ayudarlo:

En aquella etapa, la más agitada de su enfermedad, en que decía sentirse sin defensas mentales, en carne viva y acosado por todos lados, de manera que ya no sabía lo que era bueno o malo, falso o verdadero, a pesar de sus alternativas de exaltación y depresión, aún predominaba en él una fuerte voluntad de salvarse. Y sobre todo, persistía su infantil terror a la soledad y el consiguiente anhelo de amistad y comunicación. (p. 409)

Este anhelo de compañía que desazona a Juanjo lo lleva a establecer una inquietante relación, que también lo determinará e influirá de forma decisiva, con una secta religiosa hindú. La narradora no sale de su asombro y extrema preocupación cuando conoce la voluntad de su hijo de introducirse en la citada secta. El muchacho, convencido de que el gurú que presidía el grupo religioso iba a curarlo de su enfermedad, no duda en embarcarse en una nueva aventura de consecuencias catastróficas:

-Estoy salvado. Vengo de la «Misión de La Luz Divina» y me ha dicho la *premie* –al principio llamaba así a la especie de misionera y mentora de la secta que le atrajo a ella- que mañana llega de la India un famoso *guru* dotado de inmensos poderes mentales que podrá encargarse de mi curación. No cobra nada, ni un céntimo, es un santo hindú, dicen todos. Quiero que me vea y que le conozcáis vosotros. Por favor, por favor, os suplico esta ayuda definitiva. (p. 413)

Juanjo desaparece ocho días para someterse a la sospechosa curación del gurú y a su regreso la decepción vuelve a invadir a los padres que comprueban, con tristeza, que el muchacho no sólo no ha mejorado sino que ha tenido la desdicha de vivir nuevas situaciones absolutamente perturbadoras para él en esos pocos días. Elena Soriano descubre en sucesivas conversaciones con su hijo a lo largo del año 1975, que el

conocimiento de éste sobre las drogas es mucho más profundo de lo que ella podía imaginar tiempo atrás⁵⁵⁹. Sacando fuerzas de flaqueza y confiando siempre en las posibilidades de la ciencia, la narradora no deja de visitar a diferentes especialistas médicos que pudieran ayudar a su hijo si bien, tras hablar con ellos, comprendía que el caso de Juanjo, como de otros muchachos de su misma generación, era poco conocido y peor tratado por la medicina.

Quizá uno de los fragmentos más duros de la obra sea aquel pasaje en el que la narradora relata la primera agresión física del hijo hacia su persona⁵⁶⁰:

-Juanjo, hijo, no te pongas así. ¿Por qué no tomas el calmante?
Y ni siquiera has desayunado...

Quise decir esto, pero no sé si llegué a pronunciar las últimas palabras. Mi hijo dio un salto de tigre, se arrojó sobre mí –mostrando los dientes apretados y los ojos bizcos- y me agarró el cuello con ambas manos sin darme tiempo más que para lanzar un grito estridente de terror. Al oírlo, la muchacha y la asistente, que tal vez estaban cerca, escuchando, pues la situación familiar las tenía siempre alerta, acudieron precipitadamente y, con enorme esfuerzo, tirando ambas de las manos de mi hijo, lograron desprenderlas de mi cuello, que me dolía fuertemente, sobre todo la nuez. (pp. 441-442)

El baile de curanderos continua tras este desgraciado incidente. Juanjo vuelve a ser ingresado y pareció mejorar notablemente, hasta el punto de que, siguiendo los consejos del psiquiatra, Elena Soriano y su marido decidieron darle una nueva oportunidad para vivir solo. La aparente calma del muchacho en esos primeros meses de

⁵⁵⁹ “La creciente nostalgia de tal mundo era uno de los más fuertes motivos de mi preocupación, que no dejaba de comunicar a mi marido. Pues nuestro hijo, que un año antes eludía el tema de las drogas, mostraba ahora complacencia en demostrar sus conocimientos –teóricos, aseguraba él- de toda clase de ellas, mayores y menores, incluso de fármacos y otros productos que podían usarse como tales: las anfetaminas, el optalidón, la codeína, hasta la gasolina y el pegamento vulgar que ya usaban él y sus condiscípulos del Liceo Francés, cuando eran niños. Con indecible pánico, advertía yo que, sobre todo, echaba de menos el *ácido*, cuando olvidando por completo su mal *viaje* y las secuelas que él mismo sufría, se ponía a contarme con entusiasmo otros *viajes* maravillosos, advirtiéndome que nunca podría describirlos tales y como eran y muchos menos comunicarme los estados de exaltación o de beatitud que producían.” (p. 427).

⁵⁶⁰ Otro de los pasajes más escalofriantes es el que narra la agresión al padre de consecuencias físicas más graves para la víctima: “Tuvo con el hijo uno de los más violentos altercados que recuerdo, hasta el punto de que ambos se trabaron en un feroz cuerpo a cuerpo y mi marido llegó a caerse al suelo recibiendo un fuerte puntapié en un costado, del que acusó en el acto un dolor persistente”. (p. 493).

1976 ocultaba la más terrible de las tempestades: Juanjo volvió a entrar en relación con sus amigos adictos a las drogas y a todo tipo de excesos⁵⁶¹ llegando a robar con la colaboración de éstos a sus propios padres. Las cien mil pesetas que fueron sustraídas por el joven de su propia casa tenían como finalidad pagar un viaje a Colombia y reiniciar allí su vida.

El último verano (1977) de la existencia de Juanjo, éste planeó un nuevo viaje con la secta, esta vez a Miami, para encontrarse con el gurú Maharaj-Ji. Sin ánimo de negarse y completamente superados por las circunstancias los padres acceden a pagar sin problemas los gastos de esta nueva aventura, nuevamente fracasada, pues de ella volvió “en un estado de excitación y de agresividad verdaderamente alarmante, análogo al resultado de su excursión a Portugal dos años antes” (p. 499).

La narración de las consecuencias de un viaje cierra el capítulo cuarto de *Testimonio materno* y esa misma palabra “viaje” abre el quinto y último capítulo⁵⁶² de esta estremecedora historia: “Último viaje”.

La narradora comienza a observar, con gran preocupación, un nuevo cambio aún más profundo en los intereses de su hijo, en sus actitudes, incluso en sus hábitos más cotidianos:

Ahora sí que le habías «lavado el cerebro», como proponía el *Psico Uno* tres años atrás. Ahora sí que era *otro*. Había cambiado radicalmente de conducta, de actitudes, de lenguaje, incluso de aspecto físico, como si sufriera una mágica transubstanciación. Se resistía cada vez más a visitar al *Psico Cinco*, no quería tomar sedantes ni estimulantes –excepto el tabaco, que nunca dejó– y se negaba a comer ningún alimento sometido a tratamiento industrial o que perteneciera al mundo animal, sin duda obedeciendo consejos o

⁵⁶¹ Como muestra un botón: en un viaje que Juanjo realiza con estos amigos el verano de 1976 es contagiado de sarna.

⁵⁶² La muerte del joven toxicómano ya venía anunciada y confirmada desde la primera línea de esta obra, la cita que preside el último capítulo nos avisa de que en él vamos a asistir a la narración de su final. Se trata de la única cita poética de la obra y, para señalarlo así, la autora se vale de la cursiva. Está tomada del poeta argentino Raúl Castro Oliveira asesinado durante la dictadura del general Videla:

*Soy ala desprendida,
sólo un adiós que nunca hubo partido,
una callada sombra que se olvida.* (p. 511).

mandatos de quienes dirijan su preparaci3n para incorporarse definitivamente a la secta de La Luz Divina. (p. 513)

Si en el capitulo cuatro habiamos asistido a los primeros encuentros y al progresivo acercamiento de Juanjo al mundo, tan alejado, por otra parte, de su entorno familiar, de las sectas, en este ultimo contemplamos su inmersi3n definitiva. Para la madre, observadora privilegiada, este comportamiento obedece, una vez m1s, al intento incansable del muchacho de satisfacer su necesidad afectiva fuera de la familia, rindiendo un culto, a veces desmedido, a la amistad⁵⁶³. Y es que Elena Soriano percibe desesperadamente el progresivo alejamiento de su hijo de “este mundo” porque, segun ella y los pocos amigos fieles que le quedaban y que mantenian cierta comunicaci3n en el, incluso lleg3 a manifestar su convencimiento del fin de su vida de forma cercana e inevitable.

Los ultimos meses de su vida Juanjo se mostraba m1s desganado que nunca, m1s d3bil y perdido que nunca y m1s conformista que nunca pues, si bien, en situaciones l1mite habia pedido ayuda a sus padres, ahora se negaba a recibir cualquier ayuda familiar. Es m1s, dej3 de culpar a sus progenitores de sus desgracias para empezar a tomar conciencia de sus propios errores, ya, demasiado tarde:

Su antigua petulancia habia dado paso a un penoso complejo de inferioridad, manifiesto en un absoluto menosprecio de toda su persona, no s3lo f1sica –las ropas que usaba eran las m1s viejas y humildes que le quedaban y su aseo corporal era m1nimo–, sino con frecuentes confesiones contritas sobre su conducta pasada. En vez de acusarnos a nosotros de todas sus malaventuras, como hac1a anteriormente, se atribu1a maldad innata, por hechos que consideraba grav1simos. (p. 532)

Recordemos que en el capitulo anterior Juanjo realiza dos viajes con la secta de los que sale muy mal parado. En este, manifestar1 su deseo de asistir a un nuevo encuentro con el gur1 Maharaj-Ji, esta vez en Roma. Sus padres, que se negaban a financiar una actividad que s3lo podr1a traer destrucci3n al muchacho, le recomiendan

⁵⁶³ “Acaso esto le impidi3 ser terrorista, *playboy*, pasota o delincuente y le hizo rendir culto apasionado a la amistad, la m1sica, el amor, la libertad, la aventura, el placer, el ascetismo, la m1stica y hasta a la muerte. Pero, sobre todo, yo creo que su entrada en la secta seudobudista de la Luz Divina fue su ultima b1squeda de amigos, porque nunca supo soportar la soledad.” (p. 518).

que trabaje para conseguir el dinero suficiente si quiere asistir a tal evento. Juanjo admite tal solución y decide acudir a la temporada de vendimia con unos familiares en la pequeña población natal del padre. Los quince días que pasó alejado de su vida cotidiana parece que afectaron positivamente a Juanjo que apenas tuvo accesos de violencia y mantenía una relación cordial con todo el que lo rodeaba. Sin embargo, y a pesar de manifestar su gusto por la “vida del pueblo”, insistía en viajar a Roma para ver al gurú Maharaj-Ji. El ocho de noviembre de 1977 volvió del pueblo y el 11 marchó a su viaje final. Veinticuatro horas después de la salida de Juanjo se declaró una huelga general en el aeropuerto madrileño de Barajas y todos los vuelos y servicios estuvieron suspendidos durante dos días, lo que impidió la vuelta del joven el día 13, tal y como estaba previsto.

El 14 de noviembre, fecha fatídica, la huelga fue desconvocada y los vuelos y la actividad aérea cotidiana fueron reanudados. El avión de Juanjo aterrizó a las nueve de la mañana pero éste no aparecía por su casa. A las siete de la tarde Elena Soriano es informada por parte de su hija y de su marido, quienes regresaban de algún lugar que ella desconocía, de la muerte de Juanjo a causa de un accidente de tráfico:

-Juanjo...

-¿Qué pasa? –dije yo, tensando todo mi ser.

-Un accidente... -murmuró él, o mi hija, no sé bien, porque la cabeza empezó a zumbarme y mi atención sólo se concentró en la palabra *accidente*.

-Un camión –dijo uno de los dos.

Fue entonces cuando me levanté de golpe y grité:

-¿Dónde? ¿Cuándo?

-En la salida del aeropuerto... Hacia las cinco...

-¿Dónde está?

-En La Paz –dijo alguno de los dos.

Todavía me aferré a una ilusión mínima y dije:

-¿Está mal? –pero, en el acto, sin pausa alguna, añadí, no preguntando ya, sino afirmando-: ¡Está muerto!

-Sí, mamá –dijo mi hija simplemente, con voz normal. (pp. 599-600)

Después supo la madre que aquél diálogo en realidad encerraba una mentira piadosa que buscaba edulcorar la dureza de las condiciones en las que murió Juanjo:

La primera versión de la muerte de mi hijo que, sin pedirla, me repitieron familiares y amigos, fue eso que la gente llama «una mentira piadosa»: según ésta, mi hijo, apenas llegado a Madrid, había sido atropellado por un camión del servicio del aeropuerto de Barajas, cuando salía del pabellón de vuelos internacionales y cruzaba corriendo la calzada, sin duda, para coger un taxi, lo que resultaba muy difícil por su escasez, en aquel día de tráfico aéreo excepcional, recién terminada la huelga total de días anteriores. Y había muerto en el acto, me aseguraron, sin sufrir lo más mínimo y fue recogido por una ambulancia que por oportuna casualidad pasaba por allí. (p. 603)

Pero, como no podía ser de otro modo, dos días después de la muerte de Juanjo, la narradora recibe una visita de dos jóvenes que le informaron pertinentemente de las verdaderas circunstancias que rodearon la muerte del joven. Elena Soriano conoce que el viaje a Roma comenzó de muy mala manera pues a Juanjo le robaron el equipaje nada más aterrizar, perdió el dinero del que disponía para pagar el billete de entrada a la concentración del gurú Maharaj-Ji y sufrió un ataque de nervios insultando a algunos miembros directos de la secta. Parece ser que le suministraron tranquilizantes, como a otros jóvenes que estaban en sus mismas condiciones. Los pocos datos de más que recibió Elena Soriano sobre la vuelta de Juanjo la pusieron sobre aviso y supo que no conocía toda la verdad sobre la muerte de su hijo amado. Obligó a su marido a contarle lo ocurrido y así se escribe:

Nuestro hijo fue atropellado por un camión-grúa, a las cinco menos cuarto de la tarde del día 14 de noviembre de 1977, en el kilómetro 10,800 de la carretera de Madrid a Barcelona, en la dirección a esta última ciudad. Aunque nos habían asegurado que no sufrió en absoluto, puesto que su muerte fue instantánea, tal dato no podía ser exacto tampoco, puesto que su cuerpo no fue dejado *in situ* hasta su levantamiento por el juez, sino recogido por una ambulancia y trasladado a la sección de urgencias de la llamada Ciudad Sanitaria

de La Paz, donde ingresó ya muerto o todavía con alguna vida, es decir, agonizante. [...]

El dictamen del forense, como resultado de la autopsia, decía así: «Fractura craneal interparietal, con salida de masa encefálica. Rotura de bazo. Fracturas múltiples de pierna izquierda. Muerte por *shock* traumático generalizado. No se ha encontrado ningún resto de alimento en su aparato digestivo». (pp. 606-607)

Hasta aquí la biografía de Juanjo, a partir de la página 612 hasta el final continúan alternando los dos tipos de textos tipográficamente diferentes que habíamos señalado al principio de este epígrafe y que nos servían para diferenciar la narración cronológicamente ordenada de la vida del hijo de las reflexiones de la autora escritas a partir del año 1978. Cabe preguntarse pues qué contienen los párrafos que presentan la misma forma que los que narraban ordenadamente la vida de Juanjo una vez que éste desaparece, en cuanto a personaje, de la narración. Bien, estos fragmentos contienen los detalles más desesperantes de la vida de la madre en los meses que siguieron a la pérdida del hijo hasta su decisión de poner por escrito por terrible experiencia. Si hasta ahora los textos de menor sangrado eran eminentemente biográficos, sin estar completamente ausente lo autobiográfico, ahora estos se transforman en estrictamente autobiográficos:

Sedantes, hipotensores, somníferos, en suma, drogas diversas, me mantuvieron durante muchos días sumida en una especie de sopor que me hacía realizar casi inconsciente todos los actos rutinarios del superviviente [...]

Primeramente, como la mayoría de los humanos en los trances supremos de la muerte, de dolor insoportable o de angustia extrema, necesité de Dios: intenté recobrar la fe perdida muchos años atrás y con ella, la esperanza de recuperar alguna vez, en algún lugar remoto, al ser brutalmente escamoteado. (pp. 612-616)

En los meses que siguieron a la desaparición de Juanjo la narradora se nos dibuja torturada por “descifrar el misterio evidente que rodeaba el hecho terrenal de su muerte” (p. 625). Intentar saber todos y cada uno de los pasos que su hijo siguió desde que se embarcó hacia Roma hasta que volvió a poner los pies en Madrid desasosegaba a Elena

Soriano y la llevó a ponerse en comunicación con los pocos conocidos que ella tenía y que habían acompañado a su hijo en los momentos finales de su existencia. Los resultados de tantas pesquisas no llevaron la tranquilidad al ánimo de la narradora: los datos, en gran medida, contradictorios se cruzaban y resultaban absurdos e inverosímiles. Una de las obsesiones más persistentes en la madre fue la de que su hijo no había tenido un accidente sino que había sido asesinado de forma premeditada, cuando no, la de que se había suicidado:

A decir verdad, en ninguna de mis elucubraciones sobre el enigma policiaco que me planteaba la muerte de mi hijo había la menor convicción sincera del *accidente*, ni voluntario ni provocado por un misterioso enemigo. En el fondo de todas mis hipótesis, pugnando en el subconsciente más somero, latía otro pensamiento más seguro, que venía de más atrás, con temor infame, y que terminó por formularse en palabras claras: *mi hijo se suicidó*. (p. 643)

La búsqueda de una respuesta llevó a la autora incluso a acudir a métodos completamente alejados de su educación y convicciones intelectuales y científicas: ciencias ocultas y parapsicología que, en aquellos años, se estaba poniendo de moda. Precisamente esta constante indagación en las razones y las circunstancias de la muerte de Juanjo la condujeron, como ella misma reconoce al final de esta extensa historia, al mundo de la escritura que tenía completamente olvidado desde hacía más de tres años. Elena Soriano admite que, precisamente, la redacción de esta amarga historia fue “el *filtro* que me habían aconsejado para aliviar el trago más amargo de mi vida” (p. 659). Cierra así su narración como la había empezado en *Explicación necesaria*, con la justificación de la escritura de *Testimonio materno* y las razones de su publicación, en definitiva, una auténtica declaración de intenciones a posteriori:

El hecho de publicarla se debe, en parte, al inevitable impulso comunicativo que define al escritor, pero principalmente, a mi deseo de ofrecer mi experiencia a otras personas, por si pudiera ayudarlas a salir de sus propios laberintos con mi *conocimiento* relativo de sus vericuetos y perdederos más comunes, que he intentado describir aquí. [...] Y necesito filtrar, filtrar, filtrar más y mejor lo encontrado y lo que pueda encontrar, hasta no sentir resentimiento ni remordimiento:

lo cual significa que todavía no estoy curada. Entretanto, éste no es un libro terminado, acaso nunca lo será en mi vida. (p. 660)

4.3.2.2. La construcción textual del personaje Juanjo

Si habíamos anunciado en la introducción teórica de este capítulo que la autobiografía es, ante todo, un acto performativo en virtud del cual el sujeto se crea a medida que se escribe, hemos de concluir, del mismo modo, que los personajes que aparecen en los escritos autobiográficos se construyen, con mayor o menor profundidad, a medida que se escriben. En el caso de *Testimonio materno* esta afirmación cobra pleno sentido si tenemos en cuenta que junto con su propia autora, narradora y personaje (madre) el otro gran protagonista de esta obra es Juanjo. Ya habíamos reparado detenidamente en la construcción de su historia vital en el epígrafe correspondiente. Es ahora momentos de analizar los recursos de los que se vale la narradora-biográfica para reconstruir en el texto al gran causante de su autobiografía escrita.

El lector que se dispone a enfrentarse a las más de seiscientas cincuenta páginas de *Testimonio materno* no parte de la ingenuidad y el desconocimiento del desenlace porque Elena Soriano nos pone ante él ya en la primera página. La primera aparición del personaje clave de esta obra, Juan José Arnedo Soriano, sucede después de fallecido:

Solamente en el centro del suelo había una especie de tarima rectangular y sobre ella, el *bulto*. Alargado, inmóvil, tapado con una gran tela blanca. Caminé sola hacia *aquello* rechazando todo apoyo y, al acercarme, sentí un sobresalto al ver que tenía algo sin cubrir: era la cabeza de mi hijo. [...] Tuve la sensación instantánea y certera de que el cuerpo de mi hijo había sido manipulado, escaldado a chorro con agua muy caliente y lejía o cualquier otro líquido antiséptico y decolorante. Supe que por eso ofrecía aquel aspecto demasiado limpio y reseco, sin la sangre que debería cubrirle y en la que yo esperaba empapar mis manos. (pp. 25-26)

Desde el principio el lector sabe que va a enfrentarse a la narración de una tragedia porque el desenlace terrible se presenta en la primera página. Hemos de

destacar que Elena Soriano, como pocas veces en esta extensa narración, introduce una descripción muy pormenorizada del estado en el que se encontraba el cuerpo de Juanjo:

Tenía los ojos semicerrados –el derecho, un poco menos que el izquierdo- [...] Tenía la frente dividida con exactitud matemática de arriba abajo, desde la raíz del pelo hasta el entrecejo, por una finísima línea recta, [...] Tenía en la mejilla de igual parte un gran hematoma violáceo que ya amarilleaba un poco por sus bordes. Tenía la boca bien cerrada, como no la he visto en ningún muerto, [...] Tenía sobre aquellos labios exangües, limpiamente dibujados, un sorprendente, extrañísimo bigotito negro, [...] Tenía la melena toda echada hacia atrás, peinada de forma insólita. (pp. 25-26)

Establecida la situación de partida, la narradora va a construir el otro gran personaje protagonista de esta obra, a través del relato de su vida, siguiendo un estricto orden cronológico desde su nacimiento hasta su muerte a los veinticinco años. El lector se enfrenta, pues, a una obra de la que conoce el desgraciado desenlace, pero del que no sabe su recorrido aun presintiéndolo tortuoso e inquietante.

A través de la narración de los episodios más sobresalientes de la vida de Juanjo, Elena Soriano va reconstruyendo la personalidad controvertida y problemática de un joven que va a ser dibujado por su propia madre como representante de su generación.

Sabemos que en cualquier relato de vida hay una labor de selección de momentos o etapas que conlleva la narración de determinados episodios de una vida y el silenciamiento de otros. En el caso de la trayectoria vital de Juanjo este proceso de selección se hace especialmente palpable, sobre todo, si tenemos en cuenta que la infancia y adolescencia del muchacho está contada mucho más rápida y menos pormenorizadamente que los cuatro últimos años de su vida.

Esto se debe a que, tal y como la narradora insiste en varias ocasiones, la infancia de su hijo transcurre con absoluta normalidad. Algunos rasgos de su personalidad ya aparecen en el primer capítulo, “Primeros pasos”, siendo Juanjo aún sólo un niño:

Mi hijo se mostraba constantemente alegre, generalmente dócil a nuestras iniciativas, pero con esporádicas rebeldías, a veces hartas justificadas. Era un niño bueno, pero mimado y como tal,

antojadizo y terco; y al mismo tiempo, tenía la intuición o la inteligencia de comprender cuándo su antojo era irrealizable o nuestra negativa decisiva; y entonces renunciaba de pronto, se avenía a nuestra voluntad con encantadora sumisión, incluso con alegría, echando a broma su pretensión fallida. (p. 54)

Juanjo ingresó a los cuatro años en el Jardín de Infancia del Liceo Francés y allí recibiría su formación escolar completa porque según escribe la narradora “el Liceo Francés era considerado por la progresía antifranquista uno de los pocos posibles para educar a nuestros hijos” (p. 43). Visto con la perspectiva de los años transcurridos, Elena Soriano no se muestra muy segura de que la elección de tal centro escolar fuera el más apropiado para su hijo por su “excesivo racionalismo, pedagogía dogmática decimonónica, disciplina inflexiblemente despiadada, chauvinismo a ultranza...” (p. 43). El gusto por la música del niño Juanjo, lleva a sus padres a intentar cultivar esta afición matriculándolo en el Conservatorio.

Alguno de los rasgos de la personalidad de Juanjo aparecen, a juicio de su madre, claramente definidos desde sus primeros años de vida:

Por entonces, es decir, todavía en el período de primera enseñanza, comenzó a mostrar claramente una faceta de su carácter que ya se había esbozado en su primera infancia: su histrionismo, que le hacía simpático y divertido entre los chicos del barrio, y que el acarrea en el Liceo frecuentes reprensiones y castigos, expulsiones de algunas clases, ataque de compañeros irritados por sus bromas o exaltados por sus iniciativas revoltosas. [...]

Mostraba una sensibilidad y una imaginación que unas veces me parecían poéticas y otras casi morbosas. (pp. 64-65)

Incluso, Elena Soriano aclara que ya desde la infancia Juanjo empezó a mostrar pequeñas rebeldías⁵⁶⁴ que, aun siendo tales, estaban dentro de lo absolutamente normal para un niño.

⁵⁶⁴ Una de ellas fue su expulsión de la clase de religión por llevar, según el profesor, fotos pornográficas a la clase y por hacer “preguntas de hereje” (p. 92).

A juicio de su madre mostraba una clara predisposición para las letras, en cuyas asignaturas obtenía las más altas calificaciones, aunque él repetía con asiduidad que sus disciplinas favoritas eran las relacionadas con las ciencias naturales.

El primer capítulo nos narra brevemente la infancia de Juanjo, como ya hemos comprobado, dentro de la más absoluta normalidad. Será, en el capítulo segundo, donde se aborda su adolescencia y el inicio de los graves problemas que desembocarán en la tragedia final. La narradora sitúa cronológicamente los inicios de los cambios de Juanjo en el verano de 1968, durante unas vacaciones en Londres de la familia: allí empezó a manifestarse más rebelde y exigente de un modo abierto y áspero. Recordemos que allí y en aquel momento es donde Juanjo tendría su primer contacto con el mundo de las drogas: tal y como confesaría años más tarde en Londres consumió marihuana por primera vez.

Precisamente al hilo de lo ocurrido en este año y cuando Juanjo contaba con dieciséis de edad, la narradora nos introduce una interesante síntesis del estado mental y sentimental de su hijo en aquel momento:

Mi hijo tenía dieciséis años en el 68, y terminó entonces su bachillerato superior –el BUP, se dice ahora- en el Liceo Francés, [...] Ni él ni nosotros teníamos la menor duda de que la trayectoria prevista se cumpliría sin grandes dificultades, ya que su formación básica era excelente, [...] Sin embargo, yo me daba cuenta de que era un chico inmaduro, intelectualmente como en todos los demás aspectos de su personalidad. [...] alegre, débil, terco, maleable, tímido, temerario y cobarde y, pese a su aparente docilidad, profundamente inconformista y rebelde, con una vitalidad desbordante, siempre cariñoso, animoso, imaginativo, turbulento, revoltoso, travieso, bufonesco –cuando intentaba asimilar una derrota interior-, sociable, comunicativo, extravertido, exigente de la constante atención de los demás, bondadoso, confiado, ingenuo al máximo, de modo que cualquiera podría arrastrarle a cualquier disparate. (p. 126)

Resulta llamativo que muchas de las informaciones que la narradora aporta sobre su hijo en lo relativo a aficiones, actitudes y comportamiento le son transmitidas por amigos de Juanjo. Son numerosos los fragmentos fechados con forma de diario en los que la narradora relata la visita de algún joven relacionado con su hijo en la que éste le

informa de aspectos de la personalidad de Juanjo que ella desconocía. Una de estas visitas, recibida el dieciocho de junio de 1984, la pondrá en conocimiento del interés del joven difunto por los fenómenos paranormales entre los trece y los dieciséis años:

Esta mañana, inesperadamente, porque hacía muchos meses que no lo hacía, se ha presentado por casa A., el condiscípulo de mi hijo en el Liceo, [...] Pero esta ocasión me ha aportado curiosos y nuevos datos sobre la compleja personalidad de mi hijo [...] los dos estuvieron varios años [...] muy interesados por los fenómenos parapsicológicos, especialmente por la comunicación con los seres del «más allá»; que celebraron, tanto solo como con otras personas –una compañera del Liceo, sobre todo- sesiones de espiritismo, al principio con miedo, luego, con absoluta serenidad [...] que, en fin, mi hijo era un perfecto *médium* y podría haber destacado como tal (pp. 127-128)

La personalidad de Juanjo experimentó un nuevo cambio con su entrada en la universidad. Decidió el joven matricularse en Derecho, siguiendo los deseos de su padre, a pesar de que la madre consideraba y aún considera, que esa no era en absoluto su vocación profesional. Los intereses de Juanjo, en estos primeros años de universidad, eran muy diversos en todos ellos ponía una pasión desmedida. Éste será uno de los rasgos que la narradora mejor dibuje de la personalidad de su hijo: la falta de medida para abordar cualquier proyecto. Juanjo pasaba de la pasión absoluta y desenfrenada por inquietudes tan distantes entre sí como la lucha antifranquista⁵⁶⁵ o su grupo de rock a la más desdichada desidia y falta de interés.

Un segundo viaje a Londres, tras su primer curso de Derecho, esta vez en solitario, operará grandes cambios en Juanjo:

⁵⁶⁵ Al hilo de este rasgo de personalidad, Elena Soriano recibe, como en otros caos, noticias que desconocía de su hijo gracias a la visita de un amigo:

“-Juanjo... siempre tuvo una doble vida...”

-¿Una doble vida? ¿Qué hacía?

-Bueno, nunca se sabía bien... Se relacionó muchas veces con gentes raras. En segundo de Derecho, se metió en aventuras políticas, con algún grupo radical, creo que el FRAP. Hasta llegó a planear con ellos un intento de asalto a un centro gubernamental y durante unos días tuvo en su poder una pistola prestada... (p. 157).

El conocimiento de esta noticia hace comprender a la narradora determinados sucesos muy preocupantes de la vida de su hijo que hasta ese momento no tenían explicación, por ejemplo, su odio y terror exacerbado a cualquier fuerza pública.

Yo en seguida me di cuenta de que ya no era el mismo muchacho de antes, aunque al pronto fui incapaz de definir su cambio psicológico. En cuanto al físico, era claramente perceptible: se había dejado crecer mucho el pelo, se había comprado un *Nike* con dibujos de flores enormes y colores vivísimos, unos vaqueros ajustadísimos en nalgas, vientre y muslos, aunque todavía acampanados en el bajo, a partir de las rodillas, y llevaba una pulsera de pelo de elefante en la muñeca. (p. 141)

Ya anunciamos que en este viaje consumió por primera vez, según él, LSD. El abandono progresivo de los estudios de Derecho por parte de Juanjo corre paralelo a su creciente relación con gentes relacionadas, de una u otra manera, con el mundo de las drogas. Su actitud hacia los padres comienza a cambiar radicalmente y de haber tenido un trato más o menos cordial, en esta etapa de su vida se vuelve hostil hacia todo lo procedente de la familia. Elena Soriano no ahorra detalles en la narración de algunos momentos absolutamente violentos en las relaciones entre padre e hijos: Juanjo, como ya vimos, llega a insultar e incluso a agredir a sus progenitores llevado de una ira que, pasado su clímax, ni él mismo es capaz de explicarse.

No obstante, la narradora marca la fecha de 1973 como el año en que la conducta de Juanjo empezó a ser muy preocupante y cuando parecía que el servicio militar podría ayudarlo a salir del mundo en el que estaba metido, un soplo en el corazón hace que tenga que abandonar su obligación con el estado apenas en tres meses. Y es que leyendo *Testimonio materno* recibimos la impresión voluntariamente transmitida por la narradora de que la terrible desgracia de su hijo no sólo estuvo motivada por compleja personalidad de éste sino por una circunstancias vitales externas a él que parecían confabular en contra suya.

Como sabemos, el siguiente paso en la vida de Juanjo fue su marcha a una comuna que fracasó en pocos meses pero que también hizo mella en la conducta de Juanjo hasta el punto que podemos afirmar junto a la narradora que la normalidad no volvieron nunca más a las relaciones paterno-filiales. En el verano de 1974 Juanjo decide abandonar completamente sus estudios, se alejó de sus compañeros de Facultad y empezó a acercarse a sectores marginales de la sociedad con los que, durante algún tiempo, se sintió plenamente identificado. Su vocabulario se volvió aún más soez si cabe, su vestuario andrajoso y pedigüeño y su actitud vergonzosa para sus padres:

Comenzó a trufar su lenguaje de latiguillos y de expresiones malsonantes también llamadas «palabrotas», aunque pertenecientes al vocabulario vulgar y común, como mierda y no se prodigaban aún con la naturalidad de hoy, [...] solía llevar por fuera los faldones de una gran camisa blanquecina, arrugada y sucia, colgando encima del mugriento pantalón vaquero con los bajos sueltos y deshilachados y asomando por debajo de una cazadora de lona demasiado corta [...] lucía barba, bigote y melena larguísimos y enredados [...] En fin, nuestro querido hijo empezaba a producirnos vergüenza social. (p. 257)

Se negó a estudiar y a trabajar, pues su máxima aspiración era vivir de lo acumulado por sus padres. En definitiva, Juanjo se convirtió en un auténtico problema para sí mismo y para sus padres: problemas con las drogas, problemas con la justicia, problemas de inserción social.

El inicio de tratamientos psiquiátricos de todo tipo vuelve a marcar una etapa más en la vida de Juanjo. Como en los momentos anteriores, cada cambio, cada giro, cada novedad que venía a intentar resolver los grandes problemas del muchacho, en realidad lo único que hacen es empeorarlos⁵⁶⁶.

Además, tuvo en aquella clínica un encuentro fatal: otro chico que había sido compañero suyo en la Facultad de Derecho, también drogadicto, pero mucho más afectado, o quizá verdadero enfermo mental, como él mismo se calificaba y que había recorrido diversos centros. Ambos muchachos se alegraron de su coincidencia y pasaban juntos la mayor parte de aquel tiempo muerto que era la vida en semejante lugar. Y el veterano se dedicó, desde el primer día, a transmitir al novato su concepto de que los dos eran esquizofrénicos sin remedio. (p. 347)

⁵⁶⁶ Juanjo llegó a manifestar su intención de quitarse la vida: “Fue en aquella fase de su enfermedad cuando mi hijo comenzó a manifestar ideas suicidas y a pedirnos a todos –también a su amiguita, que, siempre silenciosa, demostraba claramente miedo y sufrimiento– que le ayudáramos a morir porque no podía soportar más tanta ansiedad, porque necesitaba descansar de una vez y le faltaba el valor para realizar por sí mismo el acto decisivo.” (p. 377).

Si miramos la evolución de Juanjo con perspectiva nos daremos cuenta de que uno de los aspectos de su personalidad que la narradora intenta remarcar con más interés es su extrema versatilidad para adaptarse a cualquier medio y para recibir cualquier influencia, especialmente, si ésta es negativa. Por otra parte, no podemos perder de vista que junto a los tratamientos psiquiátricos, el joven toxicómano estableció unas nocivas relaciones con el mundo de las sectas religiosas orientales. Éstas se convirtieron para Juanjo en el último medio de intento de salvación. Su fe en ellas, como en tantas otras cosas que entraban y salían de su vida con gran rapidez, fue inquebrantable a pesar de recibir numerosas decepciones que le llevaban a episodios de auténtica histeria o de desidia absoluta:

Era media tarde y yo estaba sola en nuestro cuarto. Cuando oí la voz de mi hijo, en vez de sentir alegría, empecé a sudar de angustia: era una voz alteradísima, suplicante, sollozante, ahogada, como si pidiera socorro en trance de muerte, que me recordó el *cuelgue* de LSD:

-¡Madre, madre, ven! Estoy muy mal. Venid cuanto antes, metedme en seguida donde sea. ¡No puedo más, no puedo más! (p. 499)

Sus relaciones con la secta del gurú Maharaj-Ji y sus continuas “excursiones” con los miembros de ella no sólo no apartaron a Juanjo de su adicción a las drogas sino que la fomentaron y alentaron en todo momento. El desconocimiento de las prácticas de aquellos grupos totalmente nuevos en España fue el causante de que, a pesar de las reticencias de los padres a semejantes relaciones, éstos no se dieran cuenta de que la secta no sólo no iba a curar a su hijo, como él mismo suponía, sino que lo llevaría a las puertas de la muerte.

Asimismo ocurrió, porque fue precisamente a la vuelta de una peregrinación a Roma con La Luz Divina donde Juanjo había sufrido todo tipo de penalidades, cuando encuentra la muerte en la carretera bajo las ruedas de un camión.

De forma casi premonitoria, Elena Soriano percibe en los últimos meses de la vida de su hijo una desidia total por el futuro y por la vida⁵⁶⁷. De hecho una de las

⁵⁶⁷ “La últimas actitudes de mi hijo –ascéticas, místicas, mágicas, alternadas con momentos de profunda tristeza- eran inquietantes: me daba la sensación de alejarse cada vez más hacia la otra orilla, de

visitas que recibe la narradora tras la muerte del joven de uno de los amigos de éste, le confirma tal pensamiento:

Pero, además, a lo largo de una conversación dolorosísima, me ha confirmado lo que yo intuía: [...] que mi hijo hablaba mucho de la muerte y expresaba su deseo de morir, pero rechazando el suicidio por miedo a su inutilidad, según sus creencia en la reencarnación; que murió buscando el *Conocimiento*. (p. 520)

Otros de los rasgos que la narradora intenta remarcar de la personalidad de su hijo en los últimos momentos de su vida es su deseo de no crecer y de permanecer siempre en la eterna niñez:

Me horroriza ser adulto, o sea duro, astuto, calculador, gastado. Quiero volver a ser un niño, como pedía Jesucristo; quiero volver a gozar con todo, a divertirme, a creer en todo, a querer a todo el mundo.

Ciertamente, desde varios años atrás, rechazaba con espanto la perspectiva de envejecer, de dejar la vida pueril, gozosa, hasta desenfrenada. Por eso, aunque acogido al ascetismo gurú, más de una vez llegó a confesar:

-Esto no es lo mío, pero no tengo otra cosa. No tengo nada.
(pp. 542-543)

Los intentos de la narradora por reconstruir real y discursivamente las circunstancias que rodearon la muerte de su hijo son muy numerosos porque a ella misma le ocultaron mucha de la información relativa a los últimos momentos de la vida de Juanjo. Lo cierto es que no podemos saber, porque la informadora lo desconoce, qué fue lo último que pensó nuestro personaje, qué fue lo que deseó, qué fue lo que vio.

estar llegando a ella sin que nadie hiciera nada por evitarlo. Había perdido no sólo su agresividad momentánea, sino el más mínimo impulso vital.” (p. 525).

4.4. CONCLUSIONES

Hemos comprobado, a lo largo de este extenso estudio, que la producción narrativa de Elena Soriano no admite un capítulo conclusivo general capaz de aunar todas las características que presenta la obra de nuestra autora. Tras abordar el estudio del cuento y la novela, elaboramos unas conclusiones independientes. La autobiografía no podía ser menos. Y es que cada uno de los géneros cultivados por la escritora presenta unas peculiaridades tan singulares en su género que merecía un epígrafe conclusivo diferenciado del resto de los capítulos que versaban sobre el cultivo de otro género, siempre narrativo.

En el caso de la autobiografía casi tenemos que decir con más motivo porque si ya ésta, en tanto género, presenta unas peculiaridades, especialmente en lo que a la enunciación se refiere, diferentes, el análisis de *Testimonio materno* ha puesto bien de manifiesto que sus características discursivas poco tienen que ver con las empleadas por nuestra autora en la novela y en el relato. Y es que el salto cronológico en relación a las novelas es de casi treinta años y con los cuentos la distancia discursiva es tal que casi parece que hubiera pasado la misma cantidad de años entre la redacción de unos y otra.

Ya hemos insistido bastante en las peculiaridades que presenta *Testimonio materno* desde el punto de vista genérico y temático. Recordemos, *grosso modo*, esa mezcla de diferentes escrituras del yo y la preponderancia del “testimonio” desde el punto de vista maternal, sobre cualquier otra variante subgenérica de la autobiografía. Pero existe otra característica peculiar de la obra de Elena Soriano que no hemos mencionado y que preside la redacción de ésta de principio a fin: los ecos del género ensayístico que rezuman en las páginas de *Testimonio materno*.

No podemos perder de vista que Elena Soriano fue una escritora que cultivó, entre otras cosas, el género ensayístico con gran asiduidad. Baste mencionar los tres volúmenes de *Literatura y Vida* publicados por Anthropos que contienen numerosos artículos de investigación y conferencias pronunciadas por nuestra autora a lo largo de su vida y, por supuesto, el volumen publicado póstumamente por su hija, *El donjuanismo femenino. Testimonio materno*, precisamente por su carácter heterogéneo, da cabida, como hemos repetido en numerosas ocasiones, a largas reflexiones de la escritora que presenta evidentes influencias del ensayo que ella misma cultivó. De otra forma sería difícil analizar esas largas reflexiones que, por momentos, se alejan extraordinariamente de las vivencias del hijo y de las de ella misma. Su curiosidad

como intelectual de su época hace que no pueda sustraerse a la influencia de aquellos temas de rabiosa actualidad que difícilmente podrían pasarle inadvertidos. Su extensa autobiografía le permite disertar ampliamente sobre temas tan variados como las sectas religiosas, los tratamientos psiquiátricos, la venta y consumo de las más diversas sustancias estupefacientes, etc. Veamos un ejemplo:

En cuanto a los motivos del abandono de muchos estudiantes, una vez ingresados y en cualquiera de los cursos subsiguientes, se explica por diversas causas –error vocacional, insuficiente capacidad o aplicación, ineficacia de los métodos docentes, escasez pecuniaria de los padres, que obliga al hijo a trabajar para contribuir al sostenimiento familiar-, en fin, resumidamente ese hecho tan lamentable y vergonzoso llamado «fracaso escolar», que, de vez en cuando, origina hasta suicidios incluso de niños, como anteriormente recogí en esas páginas. (p. 248)

Testimonio materno, como ella misma dejó claro en repetidas ocasiones, pretende ser el grito de denuncia de muchas madres anónimas que nunca van a poder relatar su experiencia y de muchos jóvenes que cayeron, junto con Juanjo, en el terrible mundo de las drogas y que acabarían encontrando la muerte.

La obra, como escribe su gran amiga Josefina Aldecoa se convirtió en “un libro único, que fue recibido con enorme respeto y admiración y que se convirtió en seguida, con toda justicia, en un *best seller*”⁵⁶⁸. Desgraciadamente, Elena Soriano obtuvo su mayor éxito literario como consecuencia de su mayor desgarró vital. Sin embargo, ella declaró en repetidas ocasiones que, tras la escritura de esta obra que tanto esfuerzo le costó, se sintió ampliamente recompensada por la recepción del público y los agradecimientos de tantos lectores anónimos que se vieron reflejados en las páginas de *Testimonio materno*.

Por nuestra parte podemos decir de este extenso trabajo junto con Andrés Sorel que:

⁵⁶⁸ ALDECOA, Josefina, «Elena Soriano, escritora y amiga», *República de la Letras*, nº 73, Diciembre, 2001, p. 17.

De dos maneras nos acercamos a la mujer y a su obra: como homenaje, como continuación del discurso literario. Durante casi veinte años caminamos con Elena por sendas que buscan el hálito de la imaginación, la lucha por la justicia, por la dignidad del ser humano, por la libertad, por la belleza. A veces mordía el dolor. Otras la desesperanza. Pero Elena nunca renunciaba a su compromiso: desde niña, desde que en cuadernos rayados compusiera sus primeras novelas, hasta ese grito desgarrado con el que combatía la angustia y la asfixia de lo irremediable, ese *Testamento materno* estremecedor que nos volvía más humanos⁵⁶⁹.

⁵⁶⁹ SOREL, Andrés, art. cit., p. 5.

BIBLIOGRAFÍA

1. OBRAS DE CREACIÓN

1.1. Elena Soriano

NARRATIVA:

Caza menor

1ª edición. Madrid, Saturnino Calleja, 1951.

2ª edición. Madrid, Prensa Española, 1976. (Adaptada y proyectada en la pequeña pantalla. Madrid, TVE, 1976).

3ª edición. ed. intr. y notas Concha Alborg, Madrid, Castalia, 1992.

La playa de los locos

1ª edición. Madrid, Saturnino Calleja, 1955. (Prohibida su circulación y venta por la Censura)

2ª edición. Barcelona, Arcos Vergara, 1984.

3ª edición. Primera novela del volumen Mujer y hombre, trilogía completa. Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

Espejismos

1ª edición. Madrid, Saturnino Calleja, 1955.

2ª edición. Segunda novela del volumen Mujer y hombre, trilogía completa. Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

Medea

1ª edición. Madrid, Saturnino Calleja, 1955.

2ª edición. Barcelona, Plaza y Janés, 1985.

3ª edición. Tercera novela del volumen Mujer y hombre, trilogía completa. Barcelona, Plaza y Janés, 1986.

La vida pequeña. Cuentos de antes y de ahora, Barcelona, Plaza y Janés, 1989.

Tres sueños y otros cuentos, Madrid, Huerga y Fierro editores, 1996.

BIOGRAFÍA:

Testimonio materno

1ª edición. Barcelona, Plaza y Janés, 1985. Siete ediciones sucesivas llevadas a cabo por Plaza y Janés.

8ª edición y 1ª de bolsillo. Barcelona, Plaza y Janés, 1991.

9ª edición. Barcelona, Planeta, 1997.

ENSAYO:

Literatura y Vida. I. Artículos y ensayos breves, pról. Carlos Gurméndez, Barcelona, Anthropos, 1992.

Literatura y Vida. II. Defensa de la Literatura y otros ensayos, pról. Carlos Gurméndez, Barcelona, Anthropos, 1993.

Literatura y Vida. III. Ensayos, artículos, entrevistas. Revista literaria El Urogallo, pról. Carlos Gurméndez, Barcelona, Anthropos, 1994.

El donjuanismo femenino, pról. José Luis de Vilallonga, Barcelona, Ediciones Península, 2000.

CONFERENCIAS:

«**Caracteres femeninos, según la Literatura**», Tertulia Hispanoamericana, 1954.

«**Amores y amoríos**», Asociación Española de Mujeres Universitarias, Madrid, 1964.

«**Presente y futuro de la novela**», Instituto de Segunda Enseñanza San Isidro, Madrid, 1985.

«**Realismo y Psicologismo**», Instituto de Segunda Enseñanza María Zambrano, Madrid, 1986.

«**Los celos en la literatura**», Sede de la Asamblea S. de la Cruz Roja, Madrid, 1986.

«**Escritoras españolas de posguerra**», Ateneo de Madrid, febrero de 1993.

«**Neurosis de la mujer escritora**», Fundación del Campo Freudiano, Madrid, 27 de octubre de 1993.

«**Medicina y Literatura**», Asociación de Médicos, Escritores y Artistas, Madrid, 1994.

1.2. Otros autores

- 22 narradores españoles de hoy, antol. Félix Grande, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- AFANÁSIEV, Alexandre Nikoláievich (1855-1863), *Cuentos populares rusos*, intr. Vladimir Propp y trad. Isabel Vicente, Madrid, Anaya, 1985.
- AGUSTÍ, Ignacio (1942), *Mariona Rebull*, prol. Luis Racionero, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- ALBERTI, Rafael (1975), *La arboleda pérdida, 1. (Primero y Segundo libros 1902-1931)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- (1987), *La arboleda perdida, 2. (Tercero y Cuarto libros 1931-1987)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- (1996), *La arboleda perdida, 3. (Quinto libro 1988-1996)*, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- ALDECOA, Ignacio, *Cuentos completos*, Vol. I, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- *Cuentos completos*, Vol. II, Madrid, Alianza Editorial, 1984.
- ANDERSON IMBERT, Enrique, *El leve Pedro: antología de cuentos*, Madrid, Alianza Editorial, 1976.
- ARCIPRESTE DE HITTA, *Libro de Buen Amor*, ed., intr. y notas Alberto Blecua, Barcelona, RBA Editores, 1995.
- AYALA, Francisco, (1982, 1988) *Recuerdos y olvidos*, Madrid, Alianza Editorial, ¿¿??.
- *Relatos*, ed. Óscar Barrero Pérez, Madrid, Castalia, 1997.
- BALZAC, Honoré de (1833), *Eugenia Grandet*, intr. Gabriel Oliver y trad. Luis Romero, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- (1834), *Papá Goriot*, trad. J. F. Vidal Jové, Madrid, Alianza Editorial, 1972.
- BARRAL, Carlos, *Años de penitencia, Memorias, I*, Madrid, Alianza Editorial, 1975.
- (1978), *Los años sin excusa, Memorias, II*, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- *Cuando las horas veloces*, Barcelona, Tusquets, 1988.

- BENET, Juan, *Cuentos completos*, pról. Manuel Vincent, Madrid, Alfaguara, 1998.
- BOCCACCIO, Giovanni (1496)⁵⁷⁰, *Cuentos del Decamerón*, intr. Francisco José Alcántara, Barcelona, RBA Editores, 1995.
- BORGES, Jorge Luis (1949), *El Aleph*, pról. Marcos-Ricardo Barnatán, Madrid, Unidad Editorial, 1999.
- Veinticinco agosto 1983 y otros cuentos*, Madrid, Siruela, 1984.
- BRADBURY, Ray , *Cuentos del futuro*, Barcelona, Lumen, 1976.
- BUÑUEL, Luis, *Mi último suspiro (Memorias)*, trad. Ana M^a de la Fuente, Barcelona, Plaza y Janés, 1982.
- CABALLERO BONALD, José Manuel (1962), *Dos días de septiembre*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Calila e Dimna*, ed., intr. y notas Juan Manuel Blecua y María Jesús Lacarra, Madrid, Castalia, 1984.
- CALVINO, Italo (comp.) (1956), *Cuentos populares italianos*, Madrid, Siruela, 1995.
- CAMPO ALANGE, María, (1956), *Mi niñez y su mundo*, Madrid, Castalia, 1990.
- Mi atardecer entre dos mundos. Recuerdos y cavilaciones*, Barcelona, Planeta, 1983.
- CAMPRUBÍ, Zenobia, *Vivir con Juan Ramón*, ed. Arturo del Villar, Madrid, Los Libros de Fausto, 1986.
- CAPOTE, Truman (1949), *Un árbol de noche y otros cuentos*, trad. Juan Villoro, Barcelona, Anagrama, 1989.
- CELA, Camilo José (1942), *La familia de Pascual Duarte*, Barcelona, Destino, 1982.
- (1951), *La colmena*, Barcelona, Bruguera, 1981.
- CLARÍN, Leopoldo Alas (1884-1885), *La Regenta*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, Castalia, 1981.
- (1893), *El Señor y lo demás, son cuentos*, intr. Gonzalo Sobejano, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

⁵⁷⁰ El texto que hemos leído es una versión castellana de 1496 actualizada por Marcial Olivar.

- CONDE, Carmen, *Por el camino, viviendo sus orillas*, 3 vols, Barcelona, Plaza y Janés, 1986.
- CORTAZAR, Julio, *Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1994-1995.
- Cuentos de la edad media*, intr. notas y selección María Jesús Lacarra, Madrid, Castalia, 1989.
- Cuentos populares italianos*, recopilación y versión de Italo Calvino, trad. Carlos Gardini, Madrid, Siruela, 2001.
- CHACEL, Rosa, *Desde el amanecer*, Barcelona, Bruguera, 1972.
- Alcancía. Ida y Alcancía. Vuelta*, 2 vols., Barcelona, Seix Barral, 1982.
- CHEJOV, Anton Pavlovich (1910), *Los campesinos y otros cuentos*, trad. N. Tasin Madrid, Espasa-Calpe, 1967.
- CHRISTIE, Agatha (1939), *Diez negritos*, trad. Orestes Llorens, Barcelona, Molino, 2003.
- DALÍ, Salvador (1964), *Diario de un genio*, ed. Revisada, anotada por Robert Descarnes y trad. Paula Brines, Barcelona, Tusquets, 1983.
- DELIBES, Miguel (1947), *La sombra del ciprés es alargada*, Barcelona, Destino, 1993.
- (1953), *Mi idolatrado hijo Sisí*, Barcelona, Destino, 2003.
- (1955), *Diario de un cazador*, Barcelona, Destino, 1997.
- Mi vida al aire libre. Memorias deportivas de un hombre sedentario*, Barcelona, Destino, 1989.
- Pegar la hebra*, Barcelona, Destino, 1990.
- DON JUAN MANUEL, *El conde Lucanor*, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1988.
- DOSTOIEVSKI, Fiódor Mijáilovich (1866), *Crimen y castigo*, intr. Carlos Pujol y trad. Rafael Cansinos Assens, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- (1879), *Los hermanos Karamázov*, intr. Aquilino Luque, trad. y notas Augusto Vidal, Barcelona, Planeta, 1988.

- EURÍPIDES, *Medea*, intr., trad. y notas Alfonso Martínez Díez, Madrid, Ediciones Clásicas, 1997.
- FAULKNER, William (1931), *El ruido y la furia*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Relatos*, trad. Jesús Zulaika Goicoechea, Barcelona, Anagrama, 1990.
- FERNÁNDEZ FLOREZ, Darío (1950), *Lola, espejo oscuro*, Barcelon, Vergara, 1962.
- FERNÁNDEZ SANTOS, Jesús, *Cuentos completos*, Madrid, Alianza Editorial, 1978.
- FERRES, Antonio (1959), *La piqueta*, intr. Javier Alfaya, Madrid, Viamonte, 2002.
- FLAUBERT, Gustave (1845), *La educación sentimental*, pról., trad. y notas Miguel Salabert, Madrid, Alianza Editorial, 1998.
- (1856), *Madame Bovary*, intr. y trad. Joan Sales, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- GALDÓS, Benito Pérez (1844), *Tormento*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.
- (1887), *Fortunata y Jacinta*, ed. Francisco Caudet, Madrid, Cátedra, 1994.
- (1897), *Misericordia*, intr. Laureano Bonet, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- GARCÍA HORTELANO, Juan (1959), *Nuevas amistades*, ed. Juan Cano Ballesta, Madrid, Taurus, 1991.
- Cuentos completos*, Madrid, Alfaguara, 1997.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1991), *Doce cuentos peregrinos*, Madrid, Mondadori, 1992.
- Cuentos*, Madrid, Susaeta, 2001.
- GIRONELLA, José María (1953), *Los cipreses creen en Dios*, pról. Martín Casariego, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- (1961), *Un millón de muertos*, Barcelona, Planeta, 1983.
- (1966), *Ha estallado la paz*, Barcelona, Círculo de lectores, 1973.
- GOYTISOLO, Juan (1954), *Juegos de manos*, Barcelona, Destino, 1965.
- (1955), *Duelo en el paraíso*, Barcelona, Planeta, 1995.
- (1957), *El circo*, Barcelona, Destino, 1982.

- (1958), *La resaca*, Barcelona, Destino, 1981
- (1958), *Fiestas*, Barcelona, Destino, 1981.
- (1961), *La isla*, Barcelona, Seix Barral, 1982.
- (1962), *Fin de fiesta: tentativas de interpretación de una historia amorosa*, Barcelona, Seix Barral, 1978.
- (1966), *Señas de identidad*, Barcelona, Seix Barral, 1976.
- GROSSO, Alfonso (1960), *La zanja*, ed. José Antonio Fortes, Madrid, Cátedra, 1984.
- HEMINGWAY, Ernest (1938), *Las nieves del Kilimanjaro y otros relatos*, Córdoba, Diario Córdoba, 1993.
- HIGHSMITH, Patricia (1975), *Pequeños cuentos misóginos*, trad. Maribel de Juan, Madrid, Alfaguara, 1983.
- HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1814-1815), *Cuentos fantásticos*, trad. José Leonart, La Habana, Editorial de Arte y Literatura, 1973.
- JANÉS, Clara, *Jardín y laberinto*, Madrid, Ediciones Debate, 1990.
- KAFKA, Franz (1915-1931), *La metamorfosis y otros relatos*, trad. Julio Izquierdo, Barcelona, RBA Editores, 1995.
- KURTZ, Carmen (1956), *Duermen bajo las aguas*, Barcelona, Círculo de lectores, 1970.
- (1956), *El desconocido*, Barcelona, Planeta, 1981.
- LAFORET, Carmen (1945), *Nada*, prolog. Rosa Montero, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- LEÓN, M^a Teresa, (1970), *Memoria de la melancolía*, Madrid, Castalia, 1998.
- LÓPEZ PACHECO, Jesús (1958), *Central eléctrica*, Barcelona, Destino, 1970.
- LÓPEZ SALINAS, Armando (1960), *La mina*, Barcelona, Destino, 1980.
- LOVECRAFT, Howard Phillips (1917), *Dagon y otros cuentos macabros*, trad. F. Torres Oliver, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- MARQUÉS DE SADE (1791), *Justina o los infortunios de la virtud*, ed. Isabel Brouard, Madrid, Cátedra, 2001.
- MARSÉ, Juan (1961), *Encerrados con un solo juguete* Barcelona, Seix Barral, 1989.

- MARTÍN GAITE, Carmen (1957), *Entre visillos*, Barcelona, Destino, 1988.
- (1978), *El cuarto de atrás*, Barcelona, Destino, 1986.
- *Nubosidad variable*, Barcelona, Anagrama, 1992.
- MARTÍN-SANTOS, Luis (1961), *Tiempo de silencio*, Barcelona, Seix Barral, 1992.
- MATUTE, Ana María (1952), *Fiesta al noroeste*, Madrid, Cátedra, 1979.
- (1959), *Los hijos muertos*, Barcelona, Planeta, 1970.
- (1959), *Primera memoria*, Barcelona, Destino, 1991.
- (1954), *Pequeño teatro*, Barcelona, Planeta, 1982.
- MAYORAL, Marina, *Recóndita armonía*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- *Dar la vida y el alma*, Madrid, Alfaguara, 1996.
- MEDIO, Dolores (1952), *Nosotros, los Rivero*, Barcelona, Destino, 1980.
- MORAVIA, Alberto (1983), *Cuentos romanos*, trad. María Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1993.
- NABOKOV, Vladimir (1955), *Lolita*, London, Penguin, 1995.
- ORTIZ, Lourdes, *Urraca*, Madrid, Debate, 1995.
- PARDO BAZÁN, Emilia, *Cuentos*, sel., pról., ed. y notas Juan Paredes Núñez, Madrid, Taurus, 1985.
- POE, Edgar Allan (1840)⁵⁷¹, *El escarabajo de oro y otros cuentos*, intr. Juan Perucho, cronol. y bibl. Doireann MacDermot y trad. Julio Gómez de la Serna, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- (1956), *Cuentos I*, pról., trad. y notas Julio Cortázar, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- PROUST, Marcel (1913), *Por el camino de Swann*, trad. Pedro Salinas, Madrid, Alianza Editorial, 1990.
- (1927), *El tiempo recobrado*, trad. Consuelo Berbes, Madrid, Alianza Editorial, 1985.

⁵⁷¹ En el año 1840 aparece por primera vez el volumen titulado *Tales of the Grotesque and Arabesque* donde recoge veinticinco cuento entre los cuales se encuentran los que incluye la edición que manejamos.

- QUIROGA, Elena (1951), *Viento del norte*, pról. Lourdes Ortiz, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- (1954), *Algo pasa en la calle*, Barcelona, Destino, 1974.
- Relatos españoles de hoy*, pról. Alfonso Grosso, Madrid, Santillana, 1970.
- RODOREDA, Mercè (1967), *Mi cristina y otros cuentos*, trad. José Batllón, Madrid, Alianza Editorial, 1982.
- ROMERO, Luis (1952), *La noria*, Barcelona, Destino 1983.
- RULFO, Juan, *El llano en llamas* (1945-1970), ed. Carlos Blanco Aguinaga, Madrid, Cátedra, 2001.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael (1951), *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, pról. Agustín Cerezales, Barcelona, Bibliotex, 2001.
- (1955), *El Jarama*, Barcelona, Destino, 1990.
- SENDER, Ramón J., *La llave y otras narraciones*, Madrid, Magisterio Español, 1975.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Medea*, intr., trad. y notas Cristina Borobio Ibarro et alii, Madrid, Ediciones Clásicas, 1998.
- SERRANO, Eugenia, *Retorno a la tierra*, Madrid, Editora Nacional, 1945.
- SOROZÁBAL, Pablo, *Mi vida y mi obra*, Madrid, Fundación Banco Exterior, 1986.
- STENDHAL (1830), *Rojo y negro*, trad. y notas Carlos Pujol y Tania de Bermúdez-Cañete, Barcelona, RBA Editores, 1994.
- SUEIRO, Daniel, *Cuentos completos*, pról. Darío Villanueva, Madrid, Alianza Editorial, 1988.
- TAN, Amy (1989), *El club de la buena estrella*, trad. Jordi Fibla, Barcelona, Tusquets, 1992.
- TOLSTÓI, Liev Nikoláievich (1867-1869), *Guerra y paz*, intr. Eduardo Mendoza y trad. Francisco José Alcántara y José Laín Entralgo, Barcelona, Planeta, 1988.
- (1878), *Ana Karenina*, ed. Josefina Pérez Sacristán y trad. L. Sureda y A. Santiago, Madrid, Cátedra, 2001.
- (1886), *La muerte de Iván Ilich y otros relatos*, intr. Carlos Pujol y trad. Augusto Vidal, Barcelona, RBA Editores, 1994.

- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo (1943), *Javier Mariño*, Barcelona, Seix Barral, 1990.
- (1946), *El golpe de estado de Guadalupe Limón*, Barcelona, Destino, 1977.
- Trilogía «Los gozos y las sombras» integrada por:
 - (1957), *El señor llega*, Madrid, Alianza, 1999.
 - (1960), *Donde da la vuelta el aire*, Madrid, Alianza, 1999.
 - (1962), *La pascua triste*, Madrid, Alianza, 1999.
- (1972), *La saga/fuga de J. B.*, Barcelona, Destino, 1987.
- VALDÉS, Zoé, *La nada cotidiana*, Barcelona, Emecé, 1996.
- Te di la vida entera*, Barcelona, Planeta, 1996.
- WOOLF, Virginia (1929), *Un cuarto propio*, trad. Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 2003.
- Diario íntimo*, ed., Anne Olivier Bell, trad. Laura Freixas, Madrid, Grijalbo Mondadori, 1993.
- ZUNZÚNEGUI, Juan Antonio (1952), *Esa oscura desbandada*, pról. Ignacio Soldevila, Madrid, Visor, 2005.
- (1954), *La vida como es*, Barcelona, Noguer, 1965.

2. OBRAS Y ESTUDIOS TEÓRICO-CRÍTICOS

- ALBORG, Concha, «Conversación con Elena Soriano», *Revista de Estudios Hispánicos*, Tomo XXIII, nº 1, enero, 1989, pp. 115-126.
- «Introducción» a *Caza menor*, Madrid, Castalia, 1992, pp. 7-45.
- ALBORG, Juan Luis (1958), *Hora actual de la novela española*, Vol. 2, Madrid, Taurus, 1962.
- ALFARO, María, «Una escritora española: Elena Soriano», *Cuadernos Americanos*, 17, 1959, pp. 511-518.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1979), *Teoría y técnica del cuento*, Barcelona, Ariel, 1999.
- ANDRES-SUÁRES, Irene, *Los cuentos de Ignacio Aldecoa. Consideraciones teóricas en torno al cuento literario*, Madrid, Gredos, 1986.
- La novela y el cuento frente a frente*, Lausanne, Hispanica Helvetica, 1995.
- APARICIO, Juan Pedro, «La navegación del cuento», *Ínsula*, nº 495, 1988, p. 23.
- ARISTÓTELES, *Poética*, pról., trad. y notas de Antonio López Eire, Madrid, Ediciones Istmo, 2002.
- AUSTIN, John Langshaw (1962), *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*, comp. J. O. Urmson y trad. Genaro R. Carrió, Barcelona, Paidós, 1982.
- Aubiography in Early Modern Spain*, eds. Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens, Minneápolis, The Pisma Institute, 1988.
- BACHELARD, Gaston, (1957), *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- BAJTIN, Mijail (1979), *Estética de la creación verbal*, trad. Taitana Bubnova, Madrid, Siglo XXI, 1992.
- (1975), *Teoría y estética de la novela*, trads. Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra, Madrid, Taurus, 1991.

- BAL, Miekel, *Narratologie (Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes)*, Paris, Klincksieck, 1977.
- Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, trad. Javier Franco, Madrid, Cátedra, 1985.
- BAQUERO GOYANES, Mariano (1970), *Estructura de la novela actual*, Madrid, Castalia, 1989.
- Qué es la novela. Qué es el cuento*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1988.
- BARRERA LINARES, Luis (1993), «Apuntes para una teoría del cuento», *Del cuento y sus alrededores. Aproximaciones a una teoría del cuento*, comps. Carlos Pacheco y Luis Barrera Linares, Caracas, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1997, pp. 29-42.
- BARRERO PÉREZ, Óscar, *El cuento español, 1940-1980*, Madrid, Castalia, 1989.
- BARTHES, Roland (1966), «Introducción al análisis estructural de los relatos», *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 9-43.
- (1970), *S / Z*, trad. Nicolás Rosa, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- BELTRÁN ALMERÍA, Luis, *Palabras transparentes. La configuración del discurso del personaje en la novela*, Madrid, Cátedra, 1992.
- «El cuento como género literario», *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Peter Fröhlicher y Georges Güntert, Berna, Peter Lang, 1995, pp. 15-31.
- «Pensar el cuento en los noventa», *El cuento en la década de los noventa*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, 2001, pp. 547-560.
- BENSTOCK, Shari, «Authorizing the Autobiographical», *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Selves*, eds. Shari Benstock, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, pp. 10-33.
- BENVENISTE, Émile (1974), *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, México, Siglo XXI, 1981.

- BOBES NAVES, M^a del Carmen (1985), *Teoría general de la novela. Semiología de «La Regenta»*, Madrid, Gredos, 1993.
- La novela*, Madrid, Síntesis, 1993.
- BOOTH, Wayne C. (1961), *La retórica de la ficción*, versión española, notas y bibliografía Santiago Gubern Garriga-Nogués, Barcelona, Bosch, 1974.
- The Company We Keep. An ethics of Fiction* (1988), Barkeley, University of California Press, 1990.
- BOU, Enric, «El diario: periferia y literatura», *Revista de Occidente*, nº 182-183, Julio-Agosto 1996, pp. 121-135.
- BREMONT, Claude, «Le message narratif», *Communications*, nº 4, 1964, pp. 4-32.
- (1966), «La lógica de los posibles narrativos», *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 87-109.
- Logique du récit*, Paris, Seuil, 1973.
- BRUSS, Elizabeth W., «Actos literarios», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 62-78.
- CABALLÉ, Anna, «Figuras de la autobiografía», *Revista de Occidente*, nº 73-75, 1987, pp. 103-119.
- (dir.), *La vida escrita por las mujeres*, Vols. I, II, III y IV, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
- CABO ASEGUINOLAZA, Fernando, «Autor y autobiografía», *Escritura autobiográfica*, eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, Madrid, Visor, 1993, pp. 131-138.
- CALVINO, Italo (1989), *Seis propuestas para el próximo milenio*, trad. Aurora Bernárdez, Madrid, Siruela, 1996.
- De fábula*, trads. César Palma y Carlos Gardini, Madrid, Siruela, 1998.
- CARRILLO, Nuria, *El cuento literario español en la década de los 80*, Madrid, FIDESCU, 1997.

- CASTILLA DEL PINO, Carlos, «Autobiografías», *Temas. Hombre, cultura, sociedad*, Barcelona, Península, 1989, pp. 146-149.
- «El eco autobiográfico», *Autobiografía en España: un balance*, eds. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla, Madrid, Visor, pp. 19-26.
- CATELLI, Nora, *El espacio autobiográfico*, Barcelona, Lumen, 1991.
- CEPEDELLO, M^a Paz, «Dos autobiografías y una experiencia: M^a Teresa León y Rafael Alberti», *Autobiografía en España: un balance*, eds. Celia Fernández Prieto y M^a Ángeles Hermosilla, Madrid, Visor Libros, 2004, pp. 361-371.
- «El tratamiento del tiempo en “Viajera de segunda” de Elena Soriano», *Estudios lingüísticos y literarios In memoriam Eugenio Coseriu (1921-2002)*, coords. M^a Luisa Calero Vaquera y Fernando Rivera Cárdenas, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2004, pp. 65-73.
- «Esther Tusquets o la búsqueda de una identidad», *Claves y parámetros de la narrativa en la España Posmoderna (1975-2000)*, ed. María José Porro Herrera, Córdoba, Fundación Prasa, 2005, pp. 193-206.
- CIPLIJAIUSKAITÉ, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985). Hacia una tipología de la narración en primera persona*, Barcelona, Anthropos, 1988.
- CIXOUS, Hélène (1975), *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, pról. y trad. de Ana María Moix, Barcelona, Anthropos, 1995.
- COHN, Dorrit (1978), *La transparence intérieure. Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Paris, Seuil, 1981.
- COLAIZZI, Giulia, «Feminismo y teoría del discurso. Razones para un debate», *Feminismo y teoría del discurso*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 13-28.
- CORTÁZAR, Julio (1963), *Obra crítica*, Vol. II, Madrid, Alfaguara, 1994.
- CROCE, Benedetto (1912), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, eds. Pedro Aullón de Haro y Jesús García Gabaldón y pról. Miguel de Unamuno, Málaga, Ágora, 1997.
- CHATMAN, Seymour (1978), *Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y en el cine*, versión española M^a Jesús Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1990.

- DE MAN, Paul, «La autobiografía como desfiguración», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 113-118.
- DE NORA, Eugenio G. (1970), *La novela española contemporánea (1939-1967)*, Madrid, Gredos, 1973.
- DÍAZ NAVARRO, Epicteto y José Ramón GONZÁLEZ, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2002.
- DIDIER, Béatrice, «El diario ¿forma abierta?», trad. Laura Freixas, *Revista de Occidente*, nº 182-183, Julio-Agosto 1996, pp. 39-46.
- DIEZ BORQUE, José María (coord.) (1980), *Historia de la Literatura Española. IV. Siglo XX*, Madrid, Taurus, 1982.
- DUCROT, Oswald y Tzvetan TODOROV (1972), *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- EAKIN, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.
- «Autoinvención en la autobiografía: el momentos del lenguaje», trads. Eduard Ribau Font y Antònia Ferrà Mir, *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre de 1991, pp. 79-93.
- ECO, Umberto (1979), *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. Ricardo Pochtar, Barcelona, Lumen, 1981.
- (1990), *Los límites de la interpretación*, trad. Helena Lozano, Barcelona, Lumen, 1992.
- ENCINAR, Ángeles, «Escritoras españolas actuales: una perspectiva a través del cuento», *Hispanic Journal*, 13, 1992, pp. 181-192.
- ENCINAR, Ángeles y Anthony PERCIVAL (eds.), *Cuento español contemporáneo*, Madrid, Cátedra, 1993.
- ESTEBÁNEZ CALDERÓN, Demetrio (1996), *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- EZAMA GIL, Ángeles, *El cuento de la prensa y otros cuentos. Aproximación al relato breve entre 1890-1900*, Zaragoza, Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, 1992.

- FAGUNDO, Ana María, «Elena Soriano y su materno testimonio», *Estudios en homenaje a Enrique Ruiz-Fornells*, Alceu, Erie Pennsylvania, 1990, pp. 182-188.
- FALCÓN MARTÍNEZ, Constancio; FERNÁNDEZ-GALIANO, Emilio y LÓPEZ MELERO, Raquel, *Diccionario de mitología clásica*, pról. Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza, 1988.
- FERNÁNDEZ, James, «Textos autobiográficos españoles de los siglos XVIII, XIX y XX. Bibliografía», *Anthropos*, nº 125, Octubre 1991, pp. 20-23
- FERNÁNDEZ PRIETO, Celia, «Autoras/narradoras: Problemas de Distancia», *Escribir mujer. Narradoras española hoy*, ed. Cristóbal Cuevas García y coord. Enrique Baena, Málaga, Publicaciones del Congreso de Literatura Española Contemporánea, 2000, pp. 357-368.
- «Apuntes para una teoría de la carta de amor», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 5, septiembre de 2001, pp. 19-30.
- «Enunciación y comunicación en la autobiografía», *Autobiografía en España: un balance*, eds. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla, Madrid, Visor, 2004, pp. 417-432.
- FERRO, Roberto, «La verdad, la corrección, lo “correcto” del testimonio», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 3, Septiembre de 1998, pp. 27-39.
- FORSTER, Edward Morgan (1927), *Aspectos de la novela*, Madrid, Debate, 1983.
- FREIXAS, Laura, «Auge del diario ¿íntimo? en España», *Revista de Occidente*, nº182-183, Julio-Agosto 1996, pp. 5-14.
- FRIEDMAN, Norman, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, LXX, 1955, pp. 1160-1184.
- Form and Meaning in Fiction*, Athens, University of Georgia Press, 1975.
- FRIEDMAN, Susan, «Women's Autobiographical Selves. Theory and Practice», *The Private Self. Theory and Practice of Women's Autobiographical Selves*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, pp. 34-62.
- GARCÍA PAVÓN, Francisco, *Antología de cuentistas españoles contemporáneos*, Madrid, Gredos, 1958.

- GARCÍA PEINADO, Miguel Ángel, *Hacia una teoría general de la novela*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio, *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis, 1993.
- GASTÓN VERA, Elena, *Un mito nuevo: la mujer como sujeto/objeto literario*, Madrid, Pliegos, 1992.
- GENETTE, Gérard (1962), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, trad. Celia Fernández Prieto, Madrid, Taurus, 1989.
- (1966), «Fronteras del relato», *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 193-209.
- (1972), *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1989.
- (1983), *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia, Madrid, Cátedra, 1998.
- (1991), *Ficción y dicción*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 1993.
- GIL CASADO, Pablo (1968), *La novela social española (1920-1971)*, Barcelona, Seix Barral, 1973.
- GIRARD, Alain, *Le journal intime*, Paris, Puf Écriture, 1963.
- GOLDMANN, Lucien (1964), *Para una sociología de la novela*, trads. Jaime Ballesteros y Gregorio Ortiz, Madrid, Ayuso, 1975.
- GREIMAS, Algirdas Julian (1966), *Semiótica estructural. Investigación metodológica*, versión española Alfredo de La Fuente, Madrid, Gredos, 1971.
- GULLÓN, Germán, *El narrador en la novela del siglo XIX*, Madrid, Taurus, 1976.
- GULLÓN, Ricardo, *Espacio y novela*, Barcelona, Antoni Bosch, 1980.
- GUSDORF, Georges, «Condiciones y límites de la autobiografía», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 9-18.
- HAMBURGER, Kate (1957), *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.
- HAMON, Philippe, «Qu'est-ce qu'une description?», *Poétique*, 12, 1972, pp. 465-485.
- HERNÁNDEZ, Esteban, «La pasión inútil. (Entrevista con Elena Soriano)», *El Urogallo*, nº 42, noviembre, 1989, p. 80.

- HERMOSILLA ÁLVAREZ, M^a Ángeles, *La prosa de Manuel Azaña*, Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1991.
- “La técnica objetiva en un relato de Ignacio Aldecoa: «En el kilómetro 400»”, *Seminario de Teoría de la Literatura*, Universidad de Cádiz, 1992, pp. 315-330.
- «José María Pozuelo Yvancos, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993, 256 págs.», *Glosa*, n^o 5, 1994, pp. 313-318.
- «La elaboración de una identidad: los diarios de Manuel Azaña», *Autobiografía en España: un balance*, eds. Celia Fernández Prieto y M^a Ángeles Hermosilla, Madrid, Visor, 2004, pp. 481-505.
- «Rivalidad y complicidad entre mujeres: a propósito del libro “*Malas*”, de Carmen Alborch», *Actas del Seminario “Vivir la historia, contar la vida”*, coord. M^a José Porro Herrera, Córdoba, S. O. L. A. R. H. A., 2004, pp. 33-42.
- IRIARTE LÓPEZ, Margarita, «¿Libros o ciclos de cuentos? Algunos casos recientes», *El cuento en la década de los noventa*, eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo, Madrid, Visor Libros, 2001, pp. 609-618.
- ISER, Wolfgang (1972), *The Implied Reader. Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, Baltimore y London, The John Hopkins University Press, 1974.
- (1976), *El acto de leer: teoría del efecto estético*, trads. J. A. Gimbernat y Manuel Barbeito, Madrid, Taurus, 1987.
- JAKOBSON, Roman, *Questions de poétique*, Paris, Seuil, 1973.
- JAUSS, Hans Robert (1977), *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, trads. Jaime Siles y Ela María Fernández-Palacios, Madrid, Taurus, 1986.
- JOUVE, Vincent, *L’effet-personnage dans le roman*, Paris, Puf Écriture, 1992.
- La estafeta literaria*, n^o 173, julio, 1959, p. 8. (Carta enviada por Juan Goytisolo en respuesta a unas preguntas de Luis Sastre, fechada el 15 de julio de 1959).
- LAGARDE, Marcela, *Claves feministas para el poderío y la autonomía de las mujeres*, Sevilla, Instituto Andaluz de la Mujer, 2000.

- LAMARCA MARGALEF, José, «La autobiografía como documentos histórico. Una experiencia docente», *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 4, septiembre 1999, pp. 99-105.
- LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- «El pacto autobiográfico» (Primer capítulo de *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, pp. 13-46) trad. Ángel G. Loureiro, *Suplementos Anthropos*, nº 29, Diciembre 1991, pp. 47-61.
- El pacto autobiográfico y otros estudios*, trad. Ana Torrent, Madrid, Megazul-Endymion, 1994.
- «Definir la autobiografía», trad. Amparo Hurtado, *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, nº 5, Septiembre de 2001, pp. 9-18.
- «El pacto autobiográfico, 25 años después», trad. Celia Fernández Prieto y revisada por Concepción Hermosilla, *Autobiografía en España: un balance*, eds. Celia Fernández y M^a Ángeles Hermosilla, Madrid, Visor, 2004, pp. 159-172.
- LEVINE, Linda Gould, Ellen Engelson y Gloria Feiman, *Spanish women writers: a bio-bibliographical source book*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1993.
- LEVISI, Margarita, *Autobiografías del Siglo de Oro. Jerónimo de Pasamonte, Alonso de Contreras, Miguel de Castro*, Madrid, SGEL, 1984.
- LOUREIRO, Ángel G., «Problemas teóricos de la autobiografía», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 2-8.
- «La autobiografía española: actualidad y futuro», *Anthropos*, nº 125, Octubre 1991, pp. 17-20.
- «Direcciones en la teoría de la autobiografía», *Escritura autobiográfica*, eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, Madrid, Visor, 1993, pp. 33-46.
- LUBBOCK, Percy (1921), *The Craft of Fiction*, London, Jonathan Cape, 1968.

- LUKÁCS, György (1920), *Teoría de la novela*, trad. Juan José Sebreli, Buenos Aires, Siglo XXI, 1974.
- MAGNY, Claude-Edmonde, *La era de la novela contemporánea*, Buenos Aires, Editorial Goyanarte, 1972.
- MARSÁ VANCELLS, Plutarco, *La mujer en la literatura*, Madrid, Ediciones Torremozas, 1987.
- MARTÍN NOGALES, José Luis, «El cuento español actual. Autores y tendencias», *Lucanor*, 11, 1994, pp. 43-68.
- MARTÍNEZ BONATI, Félix, *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992.
- MARTÍNEZ CACHERO, José María, *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, 1985.
- MASANET, Lydia, *La autobiografía femenina española contemporánea*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1998.
- MATEO DíEZ, Luis, «Contar algo del cuento», *Ínsula*, nº 495, 1988, p. 22.
- McHALE, Brian, «Free Indirect Discourse: A Survey of Recent Accounts», *PTL*, 3, 1978, pp. 249-288.
- MERINO, José María, «El cuento: narración pura», *Ínsula*, nº 495, 1988, p. 21.
- Cien años de cuentos: 1898-1998*, Madrid, Alfaguara, 1998.
- MOI, Toril (1988), *Teoría literaria feminista*, trad. Amaia Bárcena, Madrid, Cátedra, 1999.
- MOLINER I MARÍN, María Pilar, «¿De qué hablamos las mujeres? Temática y voz en la narrativa femenina contemporánea», *Dossier Feministes 1: Dones i Literatura*, 1998, pp. 7-25.
- MONTES DONCEL, Rosa Eugenia, *Del estilo a la estructura en la novela de Fernán Caballero*, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.
- MORRIS, Charles (1938), *Fundamentos de la teoría de los signos*, Barcelona, Paidós, 1985.

- MUKAROVSKY, Jan (1967), «Función, norma y valor estético como hechos sociales», *Escritos de Estética y Semiótica del arte*, trad. Anna Anthony-Vi-Sová y ed. Jordi Llovet, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.
- OHMANN, Richard (1971), «Los actos de habla y la definición de literatura», *Pragmática de la comunicación literaria*, ed. José Antonio Mayoral, Madrid, Arco-Libro, 1986, pp. 11-34.
- OLNEY, James, «Algunas versiones de la memoria /Algunas versiones del *bios*: la ontología de la autobiografía», trad. Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 33-47.
- PEÑATE RIVERO, Julio, «Cuento literario y teoría de la argumentación», *Lucanor*, 11, 1994, pp. 129-140.
- «El cuento literario y la teoría de los sistemas: propuestas para una posible articulación», *Teoría e interpretación del cuento*, eds. Georges Güntert y Peter Frölicher, Berna, Peter Lang, 1995, pp. 46-65.
- PÉREZ, Janet W., «Portraits of the “femme seule” by Laforet, Matute, Soriano, Martín Gaité...», *Feminine concerns in contemporary Spanish fiction by women*, ed. Roberto C. Monteiga, Carolyn Galerstein y K. McNerney, Maryland, “Scripta Humanistica”, Potomac, 1988, pp. 54-77.
- PLATÓN, *La República*, Madrid, Espasa-Calpe, 1986.
- POPE, Randolph, *La autobiografía española hasta Torres Villarroel*, Frankfurt, Peter Lang, 1974.
- PORRO HERRERA, M^a José, *Mujer “sujeto” / mujer “objeto” en la literatura española del Siglo de Oro*, Málaga, Universidad de Málaga, 1995.
- (coord.), *Actas del Seminario “Vivir la historia, contar la vida”*, Córdoba, S. O. L. A. R. H. A., 2004.
- (ed.), *Claves y parámetros de la narrativa en la España Posmoderna (1975-2000)*, Córdoba, Fundación Prasa, 2005.
- POUILLON, Jean (1946), *Tiempo y novela*, Buenos Aires, Paidós, 1970.
- POULET, Georges, *Les métamorphoses du circle*, Paris, Plon, 1961.
- POZUELO YVANCOS, José María, *Poética de la ficción*, Madrid, Síntesis, 1993.

- «Escritores y teóricos: la estabilidad del género cuento», *Asedios ó conto*, eds. Carmen Becerra *et alii*, Vigo, Universidad de Vigo, 1999, pp. 37-48.
- PRINCE, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, 14, 1973, pp. 178-196.
- PROPP, Vladimir (1928), *Morfología del cuento*, trad. Lourdes Ortiz, Madrid, Fundamentos, 1971.
- PUIG, Valentí, «III encuentro sobre la nueva literatura. Sobre el cuento», *Ínsula*, nº 495, 1988, p. 24.
- RAMOND, Michèle, «Les romans des femmes», in *Le roman espagnol actuel, 1975-2000. Pratique d'écriture*, Annie Bussière (ed.), Montpellier, CERS, 2001, p. 157-198.
- RAMOS, Alicia, *Literatura y confesión*, Madrid, Aracne, 1982.
- REINA, Manuel Francisco (ed.), *Mujeres de carne y verso*, Madrid, La esfera de los libros, 2002.
- REIS, Carlos y Ana Cristina M. LOPES, *Diccionario de narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.
- RENDÉ, Joan, «Desideratum y utopía del cuento», *Ínsula*, nº 495, 1988, p. 23.
- República de las Letras: Homenaje a Elena Soriano y El Urogallo*, nº 73, diciembre-año 2001.
- RICOEUR, Paul (1985), *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, trad. Agustín Neira, Madrid, Ediciones Cristiandad, 1987.
- RIFFATERRE, Michael, *Fictional Truth*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1990.
- ROMERA CASTILLO José, «Panorama de la literatura autobiográfica en España (1975-1991)», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 170-184.
- ROMERO TOBAR, Leonardo, «Drama romántico y relato corto, un caso de poéticas fronterizas», *Crítica hispánica*, 17: 1, 1995, pp. 117-126.
- RUBIN SULEIMAN, Susan, *Le roman a thèse ou l'autorité fictive*, Paris, Puf Écriture, 1983.

- SAU, Victoria, *El vacío de la maternidad: madre no hay más que ninguna*, Barcelona, Icaria, 1995.
- SEARLE, John R. (1974), «El estatuto lógico del discurso de ficción», *Lingüística y literatura*, comp. Renato Prada Oropeza, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1978, pp. 37-50.
- (1969) *Actos de habla: ensayo de teoría del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1994.
- SEGRE, Cesare, *Principios del análisis del texto literario*, trad. María Pardo de Santayana, Barcelona, Crítica, 1985.
- SENABRE, Ricardo, «La técnica de la obertura narrativa en Ignacio Aldecoa», *Ignacio Aldecoa: A Collection of Critical Essays*, University Wyoming, 1977, pp. 95-101.
- Capítulos de historia de lengua literaria*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1998.
- Metáfora y novela*, Cátedra Miguel Delibes, Universidad de Valladolid, 2005.
- SHKLOVSKI, Viktor Borisovich (1929), «La construction de la nouvelle et du roman», *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 170-196.
- SMITH, Sidonie, *A Poetics of Women's Autobiography. Marginality and the Fiction of Self-Representation*, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
- «Hacia una poética de la autobiografía de mujeres», *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 93-105.
- SULLÀ, Enric (ed.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1996.
- SUÑÉN, Luis, «Elena Soriano y Enrique Murillo: Volver y empezar», *Ínsula*, nº 460, Marzo, 1985, p. 5.
- TACCA, Óscar, *Las voces de la novela*, Madrid, Gredos, 1973.
- TESNIÈRE, Lucien (1976), *Elementos de sintaxis estructural*, Madrid, Gredos, 1983.
- TODOROV, Tzvetan, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

- (1966), «Las categorías del relato literario», *Análisis estructural del relato*, trad. Beatriz Dorriots, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, pp. 155-192.
- (1966), «Literatura y significación», *Literatura y significación*, Barcelona, Planeta, 1971.
- (1969), *Gramática del Decamerón*, Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.
- TOMACHEVSKI, Boris (1925), «Thématique», *Théorie de la littérature*, ed. Tzvetan Todorov, Paris, Seuil, 1965, pp. 263-292.
- (1928), *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- TRENAS, Julio, «Así trabaja Elena Soriano» publicada en *Pueblo*, nº 27, junio, 1957, p. 14.
- TUBERT, Silvia, *Mujeres sin sombra. Maternidad y tecnología*, Madrid, Siglo XXI, 1991.
- (ed.), *Figuras de la madre*, Madrid, Cátedra, 1996.
- USPENSKI, Boris, *A Poetics of Composition*, Bloomington, Indiana University Press, 1973.
- VALLES CALATRAVA, José R., *El espacio en la novela. El papel del espacio narrativo en La ciudad de los prodigios de Eduardo Mendoza*, Almería, Grupo de Investigación de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, 1999.
- et alii, *Diccionario de narratología*, Salobreña, Alhulia, 2002.
- VALLS, Fernando, «La literatura femenina en España: 1975-1989», *Ínsula*, 512-513, 1989.
- VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Editorial Bello, 1977.
- El comentario de textos narrativos: la novela*, Valladolid, Ediciones Júcar, 1989.
- «Realidad y ficción: la paradoja de la autobiografía», *Escritura autobiográfica*, eds. José Romera, Alicia Yllera, Mario García-Page y Rosa Calvet, Madrid, Visor, 1993, pp. 15-31.

- WEINRICH, Harald, «Al principio era la narración», *La crisis de la literariedad*, Madrid, Taurus, 1987, pp. 99-114.
- WEINTRAUB, Karl J., «Autobiografía y conciencia histórica», trad. Ana M. Dotras, *Suplementos Anthropos* 29, Diciembre 1991, pp. 18-32.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1953), *Investigaciones filosóficas*, México, Universidad Autónoma de México, 1988.